

**Міністерство культури та інформаційної політики України**  
**Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової**

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**ЛУ ЮЙЦЗЮНЬ**

УДК 78.083.2/786.2

**ЦИТУВАННЯ ЯК КОМПОЗИЦІЙНИЙ ПРИНЦИП  
У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ С. РАХМАНІНОВА**

**Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво**

Подається на здобуття наукового ступеня  
кандидата мистецтвознавства (доктора філософії)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

\_\_\_\_\_ *Лу Юйцзюнь*

**Науковий керівник –**  
**Мірошниченко Світлана Володимирівна**  
**кандидат мистецтвознавства, професор**

ОДЕСА 2021

## АНОТАЦІЯ

**Лу Юйцзюнь. Цитування як композиційний принцип у фортепіанній творчості С. Рахманінова.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03. – Музичне мистецтво. – Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Міністерство та інформаційної політики України, Одеса, 2020.

Дисертацію присвячено вивченню жанрово-стильових композиційних принципів цитування у фортепіанній творчості Сергія Рахманінова на запозичені теми.

Відмічається, що створення варіаційних циклів на теми, які вже раніше стали основою творів інших композиторів, явище не нове, воно бере початок ще від старовинної музики. Твори композитора на запозичені теми, цитування, музичні жанри (транскрипції, перекладення, теми з варіаціями та ін.) сприймаються як діалог першоджерела і перетворювача, і вступають в інтертекстуальну взаємодію з тематичним матеріалом. Проте, саме принципи цитування нерідко дозволяють зрозуміти специфіку мислення того або іншого композитора; те, як він використовує чужий матеріал, дуже виразно освітлює стилістичні особливості опрацювання свого власного.

Розглядається можливість втілення будь-якого жанру через варіаційну форму і пропонується застосування поняття «жанро-форма», яке обіймає твори, написані в жанрі варіацій і втілені в такій же варіаційній формі.

Зазначається, що одним з найбільш розповсюджених варіантів використання жанру варіації є твори на запозичені (процитовані) теми. Цитування – важливе явище в музикознавстві та в композиторській діяльності, воно пронизує усю історію музики. Цитування припускає саме індивідуальну репрезентативність матеріалу, що представляє інший текст, тобто сферу вже створеного смислового цілого. Водночас цитата завжди є

результатом усвідомлених дій автора. Уживаючи цитату, автор фіксує свою увагу при її використанні. В контексті дослідження вживається поняття «цитатність», під яким в музиці розуміється постійне використання запозиченого матеріалу (чужого або свого) в процесі розгортання драматургії музичного твору.

Вказується, що використання форми варіацій, в які втілені саме жанри варіацій – це звернення Рахманінова до цитат з метою створення певної жанро-форми. Так в «Варіаціях на тему Шопена» та «Варіаціях на тему Кореллі» створюється єдина однотемна жанро-форма, а в «Російській рапсодії» та «Рапсодії на тему Паганіні» жанр рапсодії втілено в формі подвійних варіацій.

Визначається, що цитування є одним з основних композиційних принципів у фортепіанній творчості Сергія Рахманінова. Звертання до «чужих» тем в різних жанрах і формах, і, особливо, в варіаційних, було притаманне композитору протягом усього життя. Підкреслено особливе ставлення Сергія Рахманінова до вибору цитат для своїх творів, написаних у варіаційних формах. Це, як правило виявляються теми драматичного або трагічного змісту, що асоціюються з похоронними жанрами, з глибокими переживаннями (тема прелюдії c-moll Шопена, тема Фолії, тема Паганіні), які в процесі розвитку драматургії ніби втілюються в образі самого автора. Теми, викладені майже точно відносно першоджерела (тема прелюдії Шопена), варіантно (теми Фолії, Паганіні), поступово перетворюються, демонструючи усебічні можливості розгортання тематизму, іноді зберігаючи риси першоджерела, іноді нескінченно віддаляючись від нього і змінюючи в процесі розвитку первинні жанрові координати, використовуючи різні внутрішньо-жанрові модуляції (серед таких показників внутрішньо-жанрових «модуляцій» – пісня, ноктюрн, вальс-бостон, скерцо, марш, полонез, тощо).

З'ясовуються особливості зарубіжного періоду творчості С. Рахманінова в контексті еволюції композиторської творчості. Складні життєві обставини змусили Рахманінова за кордоном обрати професію

піаніста-концертанта-диригента, відмовившись від композиторської діяльності. Обґрунтовано думку, що поштовхом до повернення до композиторської творчості і створення фактично останніх трьох різножанрових великих композицій зарубіжного періоду творчості Рахманінова, послужили музичні образи, які він сприйняв ззовні: три російські народні пісні («Три російські пісні» для оркестру і хору ор. 41); тема Фолії («Варіації на тему Кореллі» ор. 42 для фортепіано); тема з відомого Двадцять четвертого капрису Паганіні для скрипки соло («Рапсодія на тему Паганіні» для фортепіано з оркестром ор. 43).

Відновлюється цінність «Варіацій на тему Шопена» ор. 22 для фортепіано С. Рахманінова, в яких, використовуючи запозичену трагедійну тему, композитор провів слухачів через всі відтінки почуття горя, страждання, любові і доводить до відчуття перемоги людського духу – урочистого, переможного полонезу.

Виявляється тематична цитатність «Варіацій на тему Кореллі» для фортепіано ор. 42 С. Рахманінова. У варіаційному полотні і формі циклу простежується тенденція до наскрізного розвитку і подолання самодостатнього змістовного і структурного значення окремих варіацій. В той же час, в «Варіаціях на тему Кореллі» кожна з варіацій є окремим художнім цілим. Основна риса «Варіацій на тему Кореллі» полягає в з'єднанні закономірностей статичності і розвитку. Як перші, так і другі тут виражені досить яскраво. Відмічається, що у Рахманінова дивовижно поєднуються риси як класичних, так і романтичних варіацій.

Означається важливість «Російської рапсодії» для двох фортепіано ор. 1 у творчості С. Рахманінова, яка демонструє пошуки композитора в юнацькі роки в широкому колі традицій саме російської музичної класики. Мелодика рапсодії виявляє той струмінь російської народної пісенності, яка є ґрунтом для подальшої творчості Рахманінова. Важливе тут і використання варіаційної форми, що веде далеко в майбутнє його творчість. Показові також інтонаційні зв'язки з творами інших композиторів, що в подальшому

перетворюються в один з основних композиційних принципів Рахманінова – цитування.

Висвітлюються особливості багатотемної драматургії «Рапсодії на тему Паганіні» для фортепіано з оркестром ор. 43 С. Рахманінова. Стиль Рапсодії – пізній стиль Рахманінова, «концентрований» до максимального лаконізму і інтонаційно-сислової ємності кожної формули. Він не лише новий для Рахманінова за зовнішньо-стильовими ознаками – музичною мовою, методами викладу, – він є прикладом нового ставлення до музично-драматургічних принципів. Тракткування варіаційної форми «Рапсодії на тему Паганіні» демонструє, що ніколи ще варіаційна форма не знала такої симфонічної цілісності і єдності. Тенденція до наскрізного розвитку і подолання самодостатнього структурного значення кожної варіації досягає в Рапсодії апогею: тут, також як і у Варіаціях, варіаційний цикл по суті стає тричастинним сонатно-симфонічним циклом. Цілісність усередині кожної з частин в Рапсодії набагато вище, ніж у Варіаціях, в яких кожна варіація була окремим художнім цілим.

Звертається увага на певну символічність того, що Рахманінов починає і завершує свій творчий шлях творами, що написані в жанрі рапсодії у варіаційній формі: перша – «Російська рапсодія» для двох фортепіано, 1891, що знаходиться майже на початку його життєвого шляху (б/о, чи ор. 1) і друга – «Рапсодія на тему Паганіні» для фортепіано з оркестром – в його кінці (ор. 42). Між цими двома творами виявляється багато спільного у трактуванні варіаційної форми. Для втілення драматургії композитор використовує складну форму подвійних варіацій, які є «родом варіацій на дві теми», що укладається в тричастинність, з органічним зв'язком з інтонаційною і тематичною цитатністю.

**Наукова новизна та теоретична цінність** дослідження полягають в наступному. Вперше досліджується еволюція варіаційної форми в творчості С. Рахманінова; характеризується ранній твір С. Рахманінова «Російська Рапсодія» для двох фортепіано ор. 1; розглядається використання мотиву

Dies irae в «Варіаціях на тему Ф. Шопена» для фортепіано оп. 22, «Варіаціях на тему Кореллі» для фортепіано оп. 42 та в «Рапсодії на тему Паганіні» для фортепіано з оркестром оп. 43. Аналізуються жанрово-стильові особливості творів С. Рахманінова на запозичені теми, визначаються принципи цитування в варіаційних циклах С. Рахманінова.

**Ключові слова:** цитата, цитатність, жанр, форма, варіації, композиційні принципи, «Російська рапсодія», «Варіації на тему Шопена», «Варіації на тему Кореллі», «Рапсодія на тему Паганіні».

## ANNOTATION

**Lu Yujun. Quotation as a compositional principle in the piano works of S. Rachmaninoff.** – Qualifying scientific work on the rights of a manuscript.

A Thesis for a Phd Degree In Art Studies in Specialty 17.00.03. – Musical Art. – Odessa A. V. Nezhdanova Odessa Music Academy. Ministry of Culture of Ukraine, Odessa, 2020.

The thesis is dedicated to the study of the genre and style compositional principles of quotation in the piano works of Serhii Rachmaninoff on borrowed themes.

It is noted that the creation of variational cycles on the themes that have previously become the basis of works by other composers is not a new phenomenon, it dates back to ancient music. The composer's works on borrowed themes, quotations, musical genres (transcriptions, transpositions, themes with variations, etc.) are perceived as a dialogue between the original source and the converter, and enter into the intertextual interaction of thematic material. However, it is the principles of quotation that often make it possible to understand the specifics of the thinking of a particular composer; the way he uses someone else's material, very clearly illustrates the stylistic features of his own elaboration.

The possibility of embodying any genre through a variational form is considered and the application of the concept of “genre form” is proposed - works written in the genre of variations are embodied in the same variational form.

It is noted that one of the most common uses of the genre of variation is the works on borrowed (quoted) themes. Quotation is an important phenomenon in musicology and composition, it penetrates through the entire history of music. Quotation involves the individual representativeness of the material that represents another text, that is the scope of the already created semantic whole. At the same time, the quote is always the result of the author’s conscious actions. Using the quote, the author fixes his attention when using it. The concept of “quotation” is introduced in the context of the study. In music it means the constant use of borrowed material (someone else’s or one’s own) in the process of general development of the drama of a musical work.

It is pointed out that the use of the form of variations, in which the genres of variations are embodied, is Rachmaninoff’s appeal to quotations in order to create a certain genre form. Thus, in “Variations on a Theme of Chopin” and “Variations on a Theme of Corelli” a single genre form is created, and in “Russian Rhapsody” and “Rhapsody on a Theme of Paganini” the genre of rhapsody is embodied in the form of double variations.

It is determined that quotation is one of the main compositional principles in the piano works of Serhii Rachmaninoff. An appeal to “someone else’s” themes in various genres and forms, and especially in variations, was characteristic of the composer throughout his life. Serhii Rachmaninov’s special attitude to the choice of quotations for his works written in variational forms is emphasized. These are the themes of tragic content, associated with funeral genres, with deep experiences (a theme of Chopin’s prelude in C minor, a theme “La Folia”, a theme of Paganini), which in the development of drama are embodied in the image of the author himself). The themes are presented almost exactly in relation to the original source (a theme based on Chopin’s prelude), variationally (a theme “La Folia” and a theme of Paganini), and are transformed, demonstrating comprehensive

possibilities of unfolding thematics, sometimes preserving the features of the original source, sometimes infinitely distant, using different internal genres (song, nocturne, boston, scherzo, march, polonaise, etc.).

The peculiarities of the foreign period of S. Rachmaninoff's works in the context of the evolution of the composer's works are defined. Difficult life circumstances forced Rachmaninoff to choose the profession of a pianist-concertist-conductor abroad, giving up composing. It is well-founded that the impetus for a return to the composer's works and a creation of the last three major works of the foreign period of Rachmaninoff's works was the musical images he perceived from the outside: three Russian folk songs ("Three Russian Songs" for orchestra and choir, p. 41); the theme "La Folia" ("Variations on a Theme of Corelli", op. 42 for piano); a theme from the famous "Twenty-four caprices of Paganini for solo violin" ("Rhapsody on a theme of Paganini" for piano and orchestra op. 43).

The value of "Variations on a theme of Chopin" op. 22 for piano by S. Rachmaninoff is restored. The composer, using a borrowed tragic theme, led the audience through all shades of grief, suffering, love and brings to the feeling of victory of the human spirit - a solemn, victorious polonaise.

The thematic quotation "Variations on a theme of Corelli" for piano op. 42 by S. Rachmaninoff is revealed. In the variational canvas and the form of the cycle there is a tendency to comprehensive development and overcoming the self-sufficient substantive and structural significance of individual variations. At the same time, "Variations on a theme of Corelli", each of the variations is a separate artistic whole. The main feature of "Variations on a theme of Corelli" lies in combination of the principles of statics and development. Both the first and the second are expressed here quite clearly. It is noted that Rachmaninoff surprisingly combines features of both classical and romantic variations.

The importance of "Russian Rhapsody" for two pianos op. 1 in the works of S. Rachmaninoff is defined. It marks the search for a composer in his youth in a wide range of traditions of Russian music classics. The melody of the rhapsody



reveals the flow of Russian folk songs, which is the basis for further works of Rachmaninoff. The use of variational form is also important here as it leads far into the future of his works. Intonational connections with the works of other composers are also indicative, which in the future will become one of the main compositional principles of Rachmaninoff – quotation.

Features of multi-theme drama “Rhapsodies on a theme of Paganini” for piano and orchestra op. 43 by S. Rachmaninoff are highlighted. Rhapsody style – is Rachmaninoff’s late style, “concentrated” to the maximum conciseness and intonation-semantic capacity of each formula. It is not only new to Rachmaninoff in terms of external and stylistic features – musical language, methods of presentation – it is an example of a new attitude to musical and dramatic principles. The interpretation of the variational form of “Rhapsody on a Theme of Paganini” demonstrates that the variational form has never known such a symphonic integrity and unity. The tendency to comprehensive development and overcoming the self-sufficient structural significance of each variation reaches its apogee in Rhapsody: here, as well as in Variations, the variational cycle essentially becomes a three-part sonata-symphonic cycle. The integrity within each of the parts in the Rhapsody is much higher than in the Variations, in which each variation was a separate artistic whole.

Attention is drawn to a certain symbolism of the fact that Rachmaninoff begins and ends his career with works written in the genre of rhapsody in a variational form: the first – “Russian Rhapsody” for two pianos, 1891, which is almost at the beginning of his life (b/o, or op. 1) and the second – “Rhapsody on the theme of Paganini” for piano and orchestra - at the end (op. 42). There is much in common between these two works in the interpretation of the variational form. To embody the drama, the composer uses a complex form of double variations, which are “a kind of variation on two themes”, which fits in three parts, with an organic connection with intonation and thematic quotation.

**The scientific novelty and theoretical value** of the study are as follows. The evolution of the variational form in the works of S. Rachmaninoff is studied

for the first time; the early work of S. Rachmaninoff “Russian Rhapsody” for two pianos op. 1 is characterized; the use of the Dies irae motif in “Variations on a Theme by F. Chopin” for piano op. 22, “Variations on a Theme by Corelli” for piano op. 42 and in “Rhapsody on a Theme of Paganini” for piano and orchestra op. 43. The genre and style features of S. Rachmaninoff’s works on borrowed themes are analyzed, the principles of quotation in S. Rachmaninoff’s variational cycles are determined.

**Key words:** quote, quotation, genre, form, variations, compositional principles, “Russian Rhapsody”, “Variations on a theme of Chopin”, “Variations on a theme of Corelli”, “Rhapsody on a theme of Paganini”.

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

*у спеціалізованих фахових виданнях України:*

1. Лу Юйцзюнь. Особенности зарубежного периода творчества С. Рахманинова. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, 2013. Вып. 18. С. 148–157.
2. Лу Юйцзюнь. Тематическая цитатность как основа вариаций Сергея Рахманинова. *Таврійські студії. Мистецтвознавство*. РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму». Сімферополь, 2013. Вип. 3. С. 89–94.
3. Лу Юйцзюнь. Особенности драматургии і формоутворення «Варіацій на тему Шопена» для фортепіано, ор. 22. С. Рахманинова. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, 2018. Вип. 26. С. 186–200.

*в іноземному науковому періодичному виданні:*

1. Лу Юйцзюнь. Произведения Рахманинова переходного периода: Четвертый концерт и «Три русские песни». *Jilin Federation of Literary and Art Circles*. Changchun, China, 2017. № 8. P. 54–56.
2. Лу Юйцзюнь. «Вариации на тему Корелли» для фортепиано ор. 42 Сергея Рахманинова как вершина проявления цитатности в творчестве композитора. *European Journal of Arts. Scientific journal*. Vienna, 2020. №3. P. 103–106.

## ЗМІСТ

<b>АНОТАЦІЇ.....</b>	<b>2</b>
<b>ВСТУП.....</b>	<b>13</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕМАТИЧНЕ ЦИТУВАННЯ – ОСНОВА ВАРІАЦІЙ С. РАХМАНІНОВА.....</b>	<b>22</b>
1.1. Варіації на запозичену тему: специфіка жанру.....	23
1.2. Втілення цитатності у фортепіанній творчості С. Рахманінова...43	43
1.3. Особливості творчості С. Рахманінова в зарубіжний період.....59	59
<b>Висновки до Розділу 1.....</b>	<b>83</b>
<b>РОЗДІЛ 2. ВАРІАЦІЇ С. РАХМАНІНОВА НА ЗАПОЗИЧЕНІ ТЕМИ: ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА АНАЛІТИЧНИЙ АСПЕКТИ.....</b>	<b>87</b>
2.1. С. Рахманінов. «Варіації на тему Шопена» для фортепіано ор. 22 – новий погляд.....	88
2.2. «Варіації на тему Кореллі» для фортепіано ор. 42: аналіз драматургії в контексті виявлення цитатності.....	112
2.3. «Рапсодія на тему Паганіні» для фортепіано з оркестром ор. 43: композиційні принципи багатотемного запозичення.....	148
<b>Висновки до Розділу 2.....</b>	<b>171</b>
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>175</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>183</b>
<b>ДОДАТКИ.....</b>	<b>201</b>

## ВСТУП

**Актуальність теми.** Творчість Сергія Рахманінова вже більше 100 років привертає увагу слухачів, музикантів-виконавців, критиків, дослідників, за цей час вона неодноразово опинялася в центрі уваги вітчизняного музикознавства. Сьогодні представляється актуальним зосередити увагу на романтичній основі музики Рахманінова, що відбила певні риси особистості композитора, – основі, яка є глибинною суттю його творчості і важливим компонентом рахманіновського стилю.

Після блискучого закінчення в 1892 році Московської консерваторії, Рахманінов упевнено увійшов до світу музики і відразу зайняв вагоме місце в музичному житті країни. Його музика, що зачіпає людську душу, завойовувала визнання як професійних музикантів, так і аматорів, будучи однаково зрозуміла знавцям і широкій публіці. У силу складних обставин життєвого шляху композитора, міграції й численних гастролей, твори Рахманінова за короткий час стали популярними в різних країнах світу.

Період розквіту творчості Рахманінова співпадає з епохою Срібного віку. У російському мистецтві продовжувала існувати романтична тенденція, хоча вона не була єдиною, основною, а займала положення проміжне між двома іншими лініями: класичною і модерністською, яка вбирала символізм, експресіонізм, конструктивізм і ряд інших, нових для ХХ століття течій. Рахманінов перейняв окремі елементи композиторської техніки у представників інших часів (зокрема, з поліфонії Й. Баха, С. Танєєва або гармонії О. Скрябіна), проте продовжував переважно лінію музичного романтизму і, передусім, традиції П. Чайковського. У характеристиці романтичних рис музики Рахманінова особливо можна виділити три сфери або групи образів: образи пориву, енергії, патетичного зльоту.

Вже на початку ХХ століття ім'я Сергія Васильовича Рахманінова зазвучало як одне з найяскравіших серед представників російського романтичного мистецтва. Рахманінов залишається романтиком як у своїх

діях і вчинках, так і в творчості. Не випадково значний опус Рахманінова, який було створено до остаточного від'їзду за кордон, – поема «Дзвони» – поєднувала в собі риси обох історико-стильових напрямів того часу – романтизму і символізму.

Неодноразово музикознавці висловлюють думку про те, що мрійливість і бажання подорожувати були близькі романтичній натурі Рахманінова, все життя він гастролював різними країнами. Проте життя мандрівника було пов'язане з інтенсивною концертною діяльністю за кордоном. Для підтвердження стильових переваг Рахманінова-піаніста зазначимо, що в його репертуарі домінували твори композиторів-романтиків, першої черги, улюбленого Ф. Шопена. Вже в еміграції, через декілька років після початку систематичних гастролей Рахманінова-піаніста по всьому світу, частково і під враженням його артистичних мандрів, народжується «Рапсодія на тему Паганіні» (1934). Не випадкове тут перетинання з музикою великого скрипаля-віртуоза, чиє ім'я стало символом романтичного митця. Ще один штрих, який доповнює образ художника-романтика – творчість у пориві натхнення Про романтичну натуру Рахманінова-композитора свідчить властива йому схильність писати музику в постійному творчому горінні, завдяки чому деякі твори народжувалися з неймовірною інтенсивністю і швидкістю (у цьому композитор близький, наприклад, до О. Пушкіна, П. Чайковського). Так, на запис партитури опери «Алеко», завдяки надзвичайним умовам, в які композитор був поставлений екзаменаційними вимогами, що пред'являються до дипломних робіт випускників консерваторії, С. Рахманінову знадобилось всього 17 днів [113].

Із неймовірним натхненням створювались й інші перед-еміграційні твори: «Всенощна» була написана менше ніж за два тижні; у порівняно короткий термін протікала (як зазначає автор, «у гарячковому збудженні») одночасна робота над «Дзвонами» і Другою сонатою для фортепіано. Після 1917 року процес народження музики у С. Рахманінова значно сповільнився, що пояснювалося особливими умовами його життя за кордоном.

До творчості знаменитого композитора незмінно звертаються піаністи і співаки, симфонічні і хорові колективи, видатні диригенти; твори великих і малих форм постійно входять до програм міжнародних конкурсів (наприклад, фортепіанні концерти, «Рапсодія на тему Паганіні», Друга соната і «Варіації на тему Кореллі» присутні в програмі всіх трьох турів відомого конкурсу імені П. І. Чайковського, номінація «фортепіано»). Незмінно музика Рахманінова викликає найвищі емоції, сльози і почуття нескінченно прекрасного, вона зачаровує все нові й нові покоління музикантів.

До вивчення спадщини С. Рахманінова зверталася значна кількість музикознавців ХХ століття, досі користуються популярністю монографії В. Брянцевої [30; 31; 32], О. Соколової [142; 142; 143], праці Вл. Протопопова [116; 117], О. Соловцова [145; 146; 147], О. Кандинського [58], І. Белзи [34], В. Яковлева [177], Ю. Келдиша [60; 61; 62; 63], статті Б. Асаф'єва [15; 16; 17; 18; 19], Ю. Паїсова [113], О. Рощенко [131; 132] та ін. На сучасному етапі розвитку музикознавства інтерес до творчості С. Рахманінова не згасає, що підтверджується появою нових вітчизняних дисертаційних досліджень, в яких висвітлюються різні аспекти творчості відомого композитора (Г. Дубровська [47], В. Забірченко [51], Ю. Попов [114]). Активно спадщина С. Рахманінова опрацьовується китайськими дослідниками (Лу Гелін [73], Лю Юйтен [80; 81], Го Суншан [44], Лю Сімей [79]).

В минулому неодноразово висловлювалась думка про те, що в музиці Рахманінова-композитора немає нічого, що заслуговує на увагу. Стосовно цього показова музикознавча діяльність Б. Асаф'єва, який постійно захищав творчість Рахманінова від заздрості, дилетантства, нерозуміння і несприйняття. «Перед виконанням Рахманіновим, наприклад, Другого фортепіанного концерту, – згадує Б. Асаф'єв, – капітулювали найнепримиренніші вороги його музики... Один з них, відомий тоді музичний критик, людина вкрай позитивного складу мислення, признавався: "Нічого не розумію – його (Рахманінова) гра на межі дива: я із задоволенням слухаю абсолютно непривабливу для мене музику, більш того, вона мене хвилює і

притягає"» [16, с. 310]. Наведемо як приклад ще одно висловлювання Б. Асаф'єва: «Вороги музики Рахманінова були так зачаровані приголомшливим багатством фортепіанних інтонацій, відкритих найчуйнішими руками композитора-піаніста, що знайшли визначення своєму безперечному захвату в парадоксальній фразі: "У нотах, тобто в надрукованих творах, ніякої такої музики немає – це всього лише магія піанізму і уява рук, у музиці ж сама вульгарність і блідість думки..."» [там же, с. 297].

Асаф'єв бачить витoki негативного ставлення до творчості Рахманінова в особливій якості таланту композитора, який містить у собі «відчуття живої інтонації, ту органічну властивість..., яка осмислює спілкування з другом, незалежно від "мови понять" і формальних категорій логіки» [16, с. 310].

Відмітимо, що і в наш час досі присутня негативна думка про творчість Рахманінова (див. Т. Кравцов «Реликтовое звучание возвышенных чувств (О гармонии Рахманинова)»). Т. Кравцов пише: «У численних роботах Б. Асаф'єва, що присвячені Рахманінову, висловлювані естетичні думки досягають особливої виразності, що «служить своєрідною компенсацією відсутності музично-теоретичних наукових категорій» [66, с. 98].

Звернемо увагу, що серед значної кількості досліджень діяльності Рахманінова практично не зустрічаються праці теоретико-аналітичної спрямованості. Відсутні самостійні розробки проблеми цитування у творчості Сергія Рахманінова. Тим не менше, адаптація «чужих» тем у різних жанрах і формах, і, особливо, у варіаційних, була притаманна композитору протягом усього життя. Звернення до названого комплексу проблем, поряд із необхідністю вивчення принципів використання і розробки запозиченого тематизму у варіаційних циклах С. Рахманінова, обумовили актуальність представленої праці.

Створення варіаційних циклів на теми, які раніше стали основою творів інших композиторів, – явище не нове, воно бере початок від старовинної музики. Згадаємо тему відомої іспанської пісні про безумну та безнадійну любов дівчини до духовної особи «La Folia» (тема «Фолії»), яку варіювали



М. Фарініеллі, А. Кореллі, Ж. д'Англебер, А. Вівальді, пізніше Ф. Ліст у своїй «Іспанській рапсодії». Яскравим прикладом також є тема з двадцять четвертого «Капрису» Паганіні, яку, поряд із С. Рахманіновим, застосували для своїх творів Ф. Ліст, Й. Брамс, В. Лютославський, С. Рахманінов та багато інших композиторів.

Зазначимо, що до сьогодні залишається в числі відносно мало вивчених сам прийом цитування, попри те, що в музиці ХІХ–ХХ століття цитування набуло особливої актуальності. Досі не завжди зрозуміло, що можна вважати цитатою, а що ні; відсутні чіткі критерії структурних меж цитат (особливо їх закінчення); часто матеріал цитати виявляється дуже мінливим у порівнянні з першоджерелом. Так, Є. Назайкінський вважає: «Слово *цитата*, що зустрічається у багатьох музикознавчих дослідженнях, вже давно увійшло до наукового ужитку музикантів, але не як строгий термін, а як метафора, при тому метафора вільна... (Виділено в тексті – Л. Ю.)» [103, с. 145].

Важливими з точки зору заявленої проблеми є наукові ідеї О. Соломонової стосовно цитування. Розглянуті на матеріалі сміхового музичного тексту, вони мають загальнометодологічне значення і можуть бути адаптованими до проблематики нашого дослідження. Серед важливих для дисертації теоретичних положень дослідниці, які стосуються цитованого тексту, зауважимо наступне: визначення цитати як **асоціативного** тексту (в іншому випадку – алюзійного) [149, с. 14], який надає слухачеві «асоціативну адресу» і формує певний алгоритм сприйняття цитованого матеріалу крізь призму першоджерела. Такий підхід дозволяє дослідити процесуальний вимір варіаційних циклів С. Рахманінова на цитовану тему.

У цьому аспекті твори композитора на запозичені теми, цитування, музичні жанри (транскрипції, перекладення, теми з варіаціями та ін.) сприймаються як діалог першоджерела і перетворювача, і вступають в інтертекстуальну взаємодію з тематичним матеріалом. Твори композитора, базовані на широко трактованому принципі цитування і пов'язаних з ним музичних жанрах (варіації на тему, транскрипції, перекладення, ін.),

сприймаються як інтертекстуальний діалог першоджерела і перетворювача. Проте, саме принципи цитування нерідко дозволяють зрозуміти специфіку мислення того чи іншого композитора. Те, як він використовує чужий матеріал, дуже виразно висвітлює стилістичні особливості опрацювання свого, власного. Вивчення композиційних принципів цитування у творах С. Рахманінова може допомогти виявленню особливостей, які лежать в основі сприйняття та організації як конкретного музичного матеріалу, так і творчого процесу взагалі.

#### **Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.**

Дисертацію виконано відповідно до перспективного тематичного плану науково-дослідницької роботи Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової на 2017-2021 роки, зокрема, до теми № 20 «Загальні проблеми теоретичного музикознавства». Тема дисертації затверджена на засіданні вченої ради ОНМА імені А. В. Нежданової.

**Мета** роботи – визначити жанрові та стильові особливості творів С. Рахманінова на запозичені теми.

Позначена мета сформулировала напрям дослідження і зумовила необхідність рішення **наступних завдань**:

- виявити значення цитування у фортепіанній творчості С. Рахманінова;
- охарактеризувати жанр варіацій на запозичені теми;
- обґрунтувати поняття «цитатність»;
- з'ясувати особливості зарубіжного періоду творчості С. Рахманінова в контексті еволюції композиторської творчості;
- висвітлити стильовий зміст «Варіацій на тему Ф. Шопена» С. Рахманінова;
- виявити принцип цитування у «Варіаціях на тему Кореллі» С. Рахманінова;
- визначити місце «Російської рапсодії» у творчості С. Рахманінова;

- висвітлити особливості багатотемної драматургії «Рапсодії на тему Паганіні» С. Рахманінова.

**Об'єкт дослідження** – творчість С. Рахманінова в контексті використання запозиченого тематизму.

**Предмет дослідження** – жанрово-стильові принципи цитування у фортепіанній творчості С. Рахманінова.

**Матеріалом дослідження** послужили варіаційні цикли С. Рахманінова, в яких за основу теми композитор використав музичний матеріал інших авторів: «Російська рапсодія» для двох фортепіано ор. 1, «Варіації на тему Шопена» для фортепіано ор. 22, «Варіації на тему Кореллі» для фортепіано ор. 42, «Рапсодія на тему Паганіні» для фортепіано з оркестром ор. 43.

**Методологічну основу дослідження** утворює поєднання етнографічного методу (базується на процесі спостереження і є унікальний тим, що поєднує в собі цілий комплекс маркетингового інструментарію: спостереження, щоденники респондентів, інтерв'ю, збір і аналіз артефактів); історичного методу (грунтується на вивченні виникнення, формування і розвитку об'єктів в хронологічній послідовності); теоретичного методу дослідження (аналіз, синтез, порівняння, узагальнення, конкретизація, систематизація, формалізація; розкладання досліджуваного цілого на складові елементи, виділення окремих ознак і якостей явища); поєднання прийомів логіко-аналітичного та історико-герменевтичного аналізу (як залучених в роботі першоджерел, так і під час опрацювання коментуючої, рефлексивної та аналітичної літератури).

**Теоретична база роботи** створена класичними і сучасними дослідженнями, присвяченими проблемам історії і теорії музики (Б. Асаф'єв, Вл. Протопопов, О. Соломонова, О. Рощенко, В. Яковлев), історії і теорії культури (І. Белза, В. Задерацький, Ю. Лотман, С. Мірошніченко, О. Самойленко, О. Соколова), музично-теоретичними працями, в яких розробляється теорія жанру, форми, аналізу музичних творів (М. Арановський, Є. Назайкинський, В. Цуккерман та ін.), монографічними

працями, що присвячені творчості С. Рахманінова (В. Брянцева, Ю. Келдиш, А. Ляхович, О. Соловцов), історико-мемуарною літературою.

**Наукова новизна дослідження** полягає у наступному:

*Вперше:*

- використовується поняття «цитатність» відносно фортепіанної творчості С. Рахманінова;
- досліджується еволюція варіаційної форми в творчості С. Рахманінова;
- проаналізовано ранній твір С. Рахманінова «Російська рапсодія»;
- розглядається використання мотиву *Dies irae* від «Варіацій на тему Ф. Шопена» до «Варіацій на тему Кореллі» та «Рапсодії на тему Паганіні»;
- визначаються принципи цитування у варіаційних циклах С. Рахманінова.

*Отримали подальший розвиток:*

- визначення національних витоків в творчості С. Рахманінова;
- аналіз жанрово-стильових особливостей творів С. Рахманінова на запозичені теми.

*Уточнено:*

- драматургічна цінність «Варіацій на тему Ф. Шопена».

**Практичне значення дослідження.** Результати дослідження можуть бути використані у навчальному процесі спеціальних курсів для студентів та аспірантів вищих навчальних закладів, зокрема таких, як «Теорія і історія музики», «Теорія і історія виконавства», «Аналіз музичних творів» тощо. Матеріали роботи можуть бути корисними для подальших наукових досліджень у сфері вивчення музичного мистецтва.

**Апробація результатів дослідження.** Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри «Теорії музики і композиції» Одеської Національної музичної академії імені А. В. Нежданової. Матеріали дослідження, її основні положення та висновки апробовані автором на наступних конференціях (усього 13): Міжнародна наукова конференція «Музичне мистецтво та

культура: Схід-Захід» (Одеса, 2013, 2015, 2016; 2017); Міжнародна науково-практична конференція «Інструментальне мистецтво у вищій школі; проблеми і перспективи професійної підготовки» (Кам'янець-Подільський, 2012); II Міжнародна науково-творча конференція «Искусство и наука третьего тысячелетия» (Сімферополь, 2013); Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність» (Одеса, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019); Міжнародна науково-творча конференція «Захід-Схід: культура і мистецтво» (Одеса, 2019), IV Всеукраїнська науково-практична конференція «Сучасне музичне мистецтво як соціокультурне явище» (Дніпро, 2020).

**Публікації.** За темою дисертації опубліковані 5 статей, з них 3 – у спеціалізованих наукових збірниках, затверджених Міністерством освіти і науки України, 2 – у періодичному науковому іноземному виданні (Німеччина, Китай).

**Структура дисертації** зумовлена специфікою її предмета і логікою розкриття теми, а також метою та головними завданнями дослідження. Робота складається зі вступу, двох розділів, які включають шість підрозділів, висновків, що відображають основні результати дослідження, списку використаної літератури та додатків. Загальний обсяг роботи – 202 сторінки, з них – 170 сторінок основного тексту. Список використаних джерел налічує 183 позиції.

**РОЗДІЛ 1**  
**ТЕМАТИЧНЕ ЦИТУВАННЯ – ОСНОВА ВАРІАЦІЙ**  
**С. РАХМАНІНОВА**

На початку ХХІ сторіччя з'явилися нові тенденції дослідження творчості та особистості відомого російського музиканта Сергія Васильовича Рахманінова, спадщина якого назавжди увійшла до художньої скарбниці світового мистецтва.

Існує декілька версій періодизації творчого шляху С. Рахманінова. Найбільш традиційним є розподіл на ранішній період (1889-1897), період зрілості (умовно два підперіоди 1900-1909, 1910-1917) та пізній період (1926-1941). А. Ляхович у своїй кандидатській дисертації «Символіка в творах пізнього періоду творчості С. В. Рахманінова» досить своєрідно характеризує творчий шлях композитора: «Три періоди рахманіновської творчості: ранній, середній (у якому у кінці намічаються майбутні тенденції пізнього), і, власне пізній співвідносяться абсолютно нетривіальним, і, я б сказав, дуже драматичним, образом. Інтрига така: юнацька відкритість і безстрашність до розривів і протиріч життя в ранньому періоді, потім, як наслідок першої трагічної кризи, пов'язаної з Першою симфонією, пошук його подолання, і надбання синтезу у формі соловйовської філософсько-релігійної Всеєдності в середньому періоді, і, нарешті, **трагічне руйнування Всеєдності в еміграції**, подолання внутрішньої трагедії через творчість і безстрашний вихід в небезпечну відкритість буття, до прийняття екзистенціальної тривоги і антиномізму реальності (екзистенціалізм) (Виділено нами – Л.Ю.)»[12].

Через обставини, що склалися в житті композитора, також умовно виділяють два періоди, відповідно до місця проживання: російський (до 1917 р.) і зарубіжний (до 1943 р.). Саме такий розподіл має для даного дослідження виняткове значення.

Цитування як композиційний принцип особливо проявився в творчості С. Рахманінова в зарубіжний період. У яскравій статті О. Рощенко (Авер'янова) «Міф про художника в "іменних" циклах С.В. Рахманінова», автор пише наступне: «Міф про художника в творчості Рахманінова втілюється в творах, об'єднаних загальною жанровою ідеєю варіацій на тему, – Варіації на тему Шопена (ор. 22, 1902-1903), Варіації на тему Кореллі (ор. 42, 1931), Рапсодія на тему Паганіні (ор. 43, 1934). Твори, що належать до раннього і пізнього стилів Рахманінова, складаючи макротрилогію варіацій, утворюють смислову арку в спадщині композитора» [131, с. 144]. Дослідження специфіки форми варіацій на запозичені теми в творчості Сергія Рахманінова дозволить актуалізувати проблеми формування і затвердження індивідуального стилю композитора.

### **1.1. Варіації на запозичену тему: специфіка жанру**

Жанри, що ґрунтуються на запозиченні музичних текстів або тем інших композиторів, з'явилися, ймовірно, одночасно з усвідомленням авторства твору. Варіації на запозичені теми – один з поширених прикладів жанрів, де інтертекстуальність стає композиційним принципом (О. Рощенко називає ці твори «іменні» цикли, «іменні» варіаційні цикли, «іменні» варіації та «іменні» варіації на тему, варіаційні цикли на «чужі» теми, варіації на тему, «біографічні» варіації [131, с. 144-157]). З другої половини XVIII і в XIX столітті цей жанр стає досить розповсюдженим, причому, як в західноєвропейській музиці, так і в російській. Матеріалом для використання в основному слугували популярні мелодії з різних творів, часто з відомих опер, а в російській музиці набули популярності варіації на народні мелодії.

Ставлення композиторів до вибору запозиченої теми в різні епохи було неоднозначним. У XVIII столітті автор варіацій як би ототожнював себе з автором теми і обробка повинна була сприяти популяризації теми, тобто представляти її кращі якості, максимально виявляти її художній потенціал.

Варіації – це музична форма, що складається з теми і її декількох змінених відтворень, що ґрунтується на видозмінах теми, вигаданою композитором або запозиченою ним. Варіаційна форма отримала в музиці дуже широке і різноманітне застосування, вона має народне походження. Її витоки сходять до тих зразків народно-пісенної та інструментальної музики, де основна мелодія видозмінювалася при куплетних повтореннях. У області народної інструментальної музики варіювання проявлялося в парних народних танцях, що згодом послужили основою танцювальної сюїти. Варіації зустрічаються і як форма окремого твору, і як частину циклу. Хоча варіювання в народній музиці часто виникає імпровізаційно, це не заважає утворенню варіаційних циклів.

Жанр варіацій вбирає в себе внутрішню поліжанрову систему різного рівня (наприклад, пісня, марш, колискова, і так далі), а також різні формотворні системи (двочастинність, тричастинність, куплетність, сонатність, циклічність). Систематизувати внутрішні особливості у варіаційних творах Рахманінова – важливе завдання музикознавства.

В нашому дослідженні буде запропоновано:

- розділяти варіації як жанр і варіації як форма;
- застосовувати поняття варіації як жанро-форма;
- розглядати можливість втілення будь-якого жанру через варіаційну форму.

Пояснимо, що ми розуміємо під цими поняттями.

**Варіації як жанр** – це твори, що названі (чи визначені) композитором і мають усі характерні особливості даного жанру, як «Варіації» або «Тема з варіаціями».

**Варіації як форма** – це твори різних жанрів (часто пісенних або танцювальних), створених у формі варіацій, тобто наявність в творі вибраної композитором теми і наступних її різних перетворень: фактурних, мелодійних, гармонійних, ритмічних, тональних, динамічних, регістрових, масштабних, жанрових та ін. Це відтворення будь-якого жанру через форму



варіацій (наприклад, «Болеро» М. Равеля, втілення через форму варіацій; М. Глінка «Камаринська», виражена через подвійні варіації на тему «Камаринська» та «Із-за гір, гір високих»; «Російська рапсодія» С. Рахманінова і його ж «Рапсодія на тему Паганіні» також створені в складній варіаційній формі; романс Ф. Шуберта «Двійник» зроблений в техніці варіацій на *basso ostinato*, які оформлені в жанрі пасакалії та ін.).

Поняття «жанро-форма» обіймає твори, написані в жанрі варіацій і втілені в такій же варіаційній формі.

Жанр і форма теми з варіаціями в сучасному розумінні склалися наприкінці XVI – початку XVII століть. Варіації отримали особливе поширення і досягли художньої досконалості в авторській європейській музиці Нового часу. Витоки варіаційної форми починаються від простих куплетних пісень, в яких мелодія видозмінювалася при повтореннях куплетів. В інструментальній музиці найважливішу роль зіграли старовинні танцювальні сюїти, в яких можна спостерігати варіювання основної теми танцю з додаванням дрібних прикрас (див. Цзян Манні [165]).

Варіаційна форма має назви «варіації», «варіаційний цикл», «тема з варіаціями», «арія з варіаціями», партита (інше значення партити – сюїта танців) та ін. Самі варіації мали безліч історичних найменувань: *Variatio*, *Veränderungen* («зміни»), дубль, *versus* («вірш»), глоса, *floretti* (букв. «квіточки»), *les argements* («прикраси»), *evolutio*, *parte* («частина») та ін.

Жанрами, втіленими через форму варіацій, виступали хорали, традиційні басы в пасакалії (*basso ostinato*) і чаконі, сарабанда, незмінне проведення теми в *soprano ostinato*, менует, гавот, сициліана, арія, прелюдія, інвенція, рапсодія, фантазія, капричіо, народні пісні різних країн і так далі.

У варіаційному жанрі кількість варіацій налічувалася від 1-2 (дублі до танців бароко) до 62-64 (чакони Г. Генделя, Й. Баха). Цикл варіацій може розпочинатися з теми, з 1-ої варіації, а у варіаційній формі може, навпаки, закінчуватися темою.

Найбільшого розквіту варіаційна форма досягала в періоди особливого підйому європейського інструменталізму – найбільш яскраві твори створені віденськими класиками і композиторами російської класичної школи XIX століття. Зазначимо, що російська професійна музика народжувалась за допомогою варіаційного жанру.

Варіації прийнято класифікувати за чотирма параметрами:

1. *Чи зачіпає процес варіювання тему*: прямі варіації; непрямі варіації.
2. *Міра зміни*: строгі (у варіаціях зберігаються тональність, гармонічний план і форма теми); вільні (широкий діапазон змін, у тому числі гармонії, форми, жанрового вигляду і т. д.; зв'язки з темою іноді умовні: кожна варіація може досягати самостійності як п'єса з індивідуальним змістом).
3. *Переважаючий метод варіювання*: поліфонічні; гармонічні; фактурні; темброві; фігураційні; жанрово-характерні.
4. *Кількість тем у варіаціях*: однотемні; подвійні (двотемні); потрійні (тритемні).

Можна додати *n'ятий параметр*: чим більше в циклі варіацій, тим більше є можливостей у композитора використовувати прийомів варіювання.

Втілення варіаційної форми в музиці є досить різноманітним. Звернемо увагу на найбільш поширені в підручниках формулювання цього поняття.

За думкою І. Способіна, «темою з варіаціями називається форма, що складається з первинного викладу теми і декількох її повторень в зміненому вигляді, що називаються варіаціями» [153, с. 159].

Ю. Тюлін вважає, що «варіацією називається змінене повторення теми (чи тематичного матеріалу). Слід розрізняти *варіаційність* як принцип розвитку і *варіації* як форму... Варіації як форма твору здійснюють собою певний конструктивний принцип: виклад закінченої теми супроводжується рядом її видозмінених повторень – *варіацій* на цю тему... Видозміни теми мають в простих випадках варіаційний характер, але можуть бути і

глибшими, такими, що зачіпають істотні елементи теми... (Виділено в тексті – Л.Ю.)» [156, с. 172-173].

Т. Бершадська зазначає, що «варіації як форма твору є систематичним проведенням варіаційного розвитку, ґрунтованим на певному конструктивному принципі: спочатку викладається тема, потім одна за одною слідує варіації на цю тему...» [156, с. 184-185]. Таким чином, варіації є свого роду циклічною формою, яка складається з ряду окремих, зазвичай завершених п'єс, можливо, жанрово самостійних.

В. Цуккерман вказує, що «варіації в їх сукупності є серія повторень, що відрізняються як від музичної думки, що лежить в їх основі, так і одНЕиН від одного» [167, с. 5].

Л. Мазель варіаційною формою, або варіаційним циклом називає «форму, що складається з викладу теми і ряду її видозмінених повторень» [88, с. 290].

Таким чином, більшість музикознавців у своїх визначеннях трактують варіаційну форму як класичну «тему з варіаціями». Тобто, варіації є свого роду циклічною формою, яка складається з ряду окремих, зазвичай завершених п'єс.

В. Задерацький пропонує більш розгорнуте визначення: «В основі будови форми варіацій лежить систематичне варіаційне оновлення багаторазово повторюваного структурного інваріанту, що виступає в ролі центрального елементу форми. Останній може бути виражений або в значенні теми, або у вигляді прихованої структури з конструктивно-провідною функцією. У генезисі варіацій лежить принцип багатофазної будови і загальне тяжіння форми до екстенсивності» [52, с. 417].

В цілому склалася наступна класифікація варіацій:

1. Строгі варіації, до яких С. Скребков в підручнику «Аналіз музичних творів» відносить три типи:

- Форми з *basso ostinato*.
- Форми з *soprano ostinato* (так звані «ґлінкінські» варіації).

- Фігураційні (орнаментальні) варіації або тема з варіаціями [139, с. 237].

С. Скребков вказує на можливість переплетення ознак остинатних і орнаментальних варіацій. Але нерідко в перших двох видах «строгих» варіацій можна зустріти і використання незмінної мелодії з теми, інакше кажучи, переплітаються усі три типи «строгих» варіацій. Основна ознака строгих варіаційних циклів – збереження в усіх варіаціях (окрім, зазвичай, фінальної) форми теми – все-таки є відносним, тому, що у ряді художніх зразків строгих варіацій форма змінюється, хоча за усіма іншими ознаками цей варіаційний цикл має бути віднесений до типу орнаментальних або остинатних.

- Характерні (жанрово-характерні) варіації.
- Варіаційні форми на основі серійної техніки.

2. Вільні варіації (серед яких поліостинатні форми, злитно-варіаційні форми на основі теми в музиці ХХ століття.

3. Варіантна форма. Це поняття використане в навчально-методичних записках Б. Сосновцевим [152, с. 111-116]. У його праці видно, що поняття «варіантні форми» народилося з прагнення пояснити форми, що є розвитком куплетних. У тих випадках, коли в змісті пісні, романсу, арії, що відштовхується від однієї ж тієї думки, розкриваються нові сторони і відтінки, тоді йому тісно в куплетній формі. Куплети перестають бути тотожними, виникають їх зміни, варіанти, – складається варіантна форма. До наведених автором прикладів (романс Поліни, аріозо Лізи з «Пікової дами» та ін.) можна додати «Пісню Варяжського гостя» з опери «Садко», романси П. Чайковського «Ночі безумні», «Уж згасли в кімнатах вогні» та ін.

Інакше систематизує варіації В. Задерацький:

1. Форми з *tenore ostinato* на основі техніки з *cantus firmus*.
2. Форми с *basso ostinato*.
3. Форми с *soprano ostinato*.
4. Поліостинатні форми.

5. Тема з варіаціями (класичний тип).
6. Тема з варіаціями (романтичний, характерний тип).
7. Симфонізовані варіації (на класичній основі). Злито-варіаційні форми на основі теми в музиці ХХ століття.
8. Варіантні форми на основі серійної техніки.
9. Варіації ХХ століття з новим трактуванням фактору теми [52, с. 417].

Слід розрізняти варіаційну форму і варіаційність як принцип розвитку. Варіаційність – один із основних принципів музичної композиції. Варіаційність як принцип розвитку зустрічається у будь-яких жанрах і формах і має необмежений спектр застосування: варіюватися можуть мотив, фраза, речення в періоді тощо, аж до варійованої (динамічної) репризи в сонатній формі. Проте одноразове застосування принципу варіювання не створює на його основі форму. Варіаційна форма виникає тільки при систематичному застосуванні цього принципу, тому для її створення необхідно не менш двох варіацій.

У кожній варіації може зазнати змін не лише один компонент (наприклад, фактура, гармонія та ін.), але ряд компонентів в сукупності. Слідуючи одна за одною, варіації утворюють варіаційний цикл, але в більш розлогій формі можуть перемежатися з будь-яким іншим тематичним матеріалом, тоді складається так званий розосереджений варіаційний цикл.

Варіації можуть бути і самостійною інструментальною формою, яку легко представити у вигляді наступної схеми: (тема) А – (варіації) А1-А2-А3-А4-А5 і так далі. Наприклад, самостійні фортепіанні варіації на тему вальсу Діабеллі, ор. 120 Л. ван Бетховена; у складі більшої форми або циклу – наприклад, повільна частина з квартету, ор. 76, № 3 Й. Гайдна, 2-а частина з Концерту для клавіру d-moll Й. С. Баха.

Твори цього жанру часто називаються «Тема з варіаціями» або «варіації на тему». Тема може бути оригінальною, авторською або запозиченою; короткою, розширеною, точною, варіантною, тільки мелодичною, гармонічною і тому подібне. Засоби варіювання теми

різноманітні, серед них – мелодичне варіювання, гармонічне варіювання, ритмічне варіювання, зміни темпу, зміни тональності або ладового нахилу, варіювання фактури (поліфонічної, гомофонно-гармонійної).

Окремо вирізняються фігураційні варіації, в яких здійснюється пряме варіювання основи, оскільки трансформується сама тема. В даному випадку композитором застосовуються типові фігури – фігурації. Вони можуть бути арпеджовані (гармонічні і мелодичні), гамоподібні, діатонічні, хроматичні і т. п. При тому зберігаються опорні точки мелодії теми, які заповнюються різним фігураційним матеріалом. Мелодична фігурація часто виникає в результаті появи неакордових звуків навколо цих опорних точок тематизму.

Цей тип варіацій остаточно склався в XVIII столітті і став відомий як класичні, або строгі варіації. У строгих варіаціях не змінюються форма, гармонія, дуже рідко змінюється тональність. Змінюються мелодія і фактура, в одній-двох варіаціях може змінитися лад при збереженні тієї ж тоніки (наприклад, в варіаційному циклі A-dur може з'явитися варіація a-moll). Кількість варіацій в циклі коливається від п'яти-шести до тридцяти і більше (у Л. Бетховена є цикли з 32-ох і 33-ох варіацій).

Яскравий приклад класичних фігураційних варіацій – перша частина Одинадцятої сонати для фортепіано Ф. Моцарта. Вона складається з теми, написаної в простій двочастинній формі з включенням, і шести варіацій. Тема написана в характері сициліани – витонченого старовинного танцю, але в той же час мелодія її дуже наспівна. У різних варіаціях Моцарт підкреслює то пісенні, то танцювальні риси теми. Звертає на себе увагу каданс першого періоду, в якому на зміну прозорому триголоссю приходять досить потужні акорди. Цей злегка намічений контраст Моцарт розвине і посилить в подальших варіаціях.

Вже йшла мова про те, що варіаційна форма в основному має народне походження. Її витоки сходять до тих зразків народно-пісенної і інструментальної музики, де основна мелодія видозмінювалася при куплетних повтореннях. Особливо сприяє утворенню варіацій хорова пісня, в

якій при схожості основного наспіву відбуваються постійні зміни в інших голосах хорової фактури. Так, при постійному (часто багаторазовому) звучанню основної теми, вона обплітається елементами її ж варіантів, які систематично трансформуються при усіх проведеннях. Такі форми варіювання характерні для багатоголосих хорових творів і пов'язані з підголосковою поліфонією, з її фактурною варіаційністю.

У західноєвропейській музиці варіаційна техніка формувалася у композиторів, які писали в контрапунктичному строгому стилі (*cantus firmus*). Тема з варіаціями в сучасному розумінні цієї форми виникла приблизно в XVI ст., коли з'явилися варіаційні форми в жанрах пасакалії, чакони і капричіо. Й. Я. Фробергер, Дж. Фрескобальді, Г. Перселл, А. Вівальді, Й. С. Бах, Г. Ф. Гендель, Ф. Куперен широко застосовували цю жанро-форму, тобто варіаційну форму при власних (варіаційних) та інших (чакона, пасакалія, бергамаска та ін.) жанрах (див. Чжан Тяньтянь [171]). Це багаточастинні, багатотемні твори, написані на основі так званої контрапунктичної поліфонії, пов'язані із строгою, потім вільною поліфонією, часто програмні.

Основні віхи в історії розвитку жанру варіацій – варіації на задану мелодичну тему-лінію, т.з. *cantus firmus* у вокальній духовній музиці Середніх віків і епохи Відродження; варіації для лютні і клавішних інструментів в іспанській і англійській музиці пізнього Відродження; клавірні твори італійського композитора Дж. Фрескобальді і голландця Я. Свелінка у кінці XVI – початку XVII ст.; сюїта варіацій – одна з ранніх форм танцювальної сюїти; англійська форма граунд – варіації на повторювану у басовому голосі коротку мелодію (варіант *basso-ostinato*); чакона і пасакалія – форми, схожі з граундом, при тій відмінності, що голос, що повторюється, в них не обов'язково басовий (чакона і пасакалія широко представлені в творчості Й. С. Баха і Г. Ф. Генделя).

Витоки варіаційних циклів в російській професійній музиці треба шукати у багатоголосих обробках мелодій знаменного та ін. розспівів, в яких

при куплетних повтореннях наспіву варіювалася гармонізація (кінець XVII в – начало XVIII ст.). Ці форми суттєво вплинула на твори партесного стилю і хоровий концерт другої половини XVIII ст. (М. С. Березовський). У кінці XVIII – початку XIX ст. створювалося багато варіацій на теми російських пісень – для фортепіано, для скрипки і т. п.

У цілому варіації композиторів доглінкінського періоду проходять чималу еволюцію від творів дилетантів В. Трутовського і В. Караулова, значною мірою пов'язаних із західноєвропейським клавесинним стилем, до великих концертних циклів О. Гурільова, О. Аляб'єва і Д. Кашина, створених на національній основі. У варіаціях кінця XVIII століття єдність варіаційного циклу нерідко досягалася завдяки незмінній або майже незмінній лінії баса (варіант *basso ostinato*).

У російській класичній музиці, насамперед у вокальній, згодом і в інструментальній, у М. Глінки і його послідовників, затвердився особливий рід варіаційного циклу, в якому мелодія теми залишалася незмінною, варіювалися ж інші компоненти (*soprano-ostinato*). Цей різновид згодом стали називати глінкинськими варіаціями. Прикладом таких варіацій служить «Камаринська» – симфонічна фантазія М. Глінки, яка за формою є подвійними варіаціями на дві російські народні теми – це «хорова» пісенна «З-за гір, гір високих» та «інструментальна» танцювальна «Камаринська». Серед творів Глінки відзначимо ранні фортепіанні варіації на тему «Серед долини рівні» (рос. "Среди долины ровныя"); перебуваючи в Італії, композитор написав варіації на італійські теми; у Берліні були створені варіації на тему «Солов'я» О. Аляб'єва, а також оркестрові варіації «Вальс-фантазія».

Створена М. Глінкою, форма варіацій на витриману мелодію (варіації на *soprano ostinato*, мелодикоостинатна форма), яскраво виділяється завдяки синтезу в ній двох найважливіших сил музики – царюючій мелодії і високо впорядкованому періодичному ритму. Ідеї Глінки були продовжені і розвинені М. Римським-Корсаковим і особливо М. Мусоргським, варіації



soprano ostinato називали «глінкинськими» і «російськими». У російській класиці їх розквіт був пов'язаний не лише з культом мелосу, але й зі становленням музичних тем народно-епічного характеру. Варіації на soprano ostinato мали вокальне походження – від принципу куплетності, але прийоми розвитку в них були інструментальні, оркестрові. За структурними ознаками такі варіації відносяться до строгих варіацій. Проте деякі з них так симфонічно розвинені і ускладнені, що можна як виняток говорити і про вільні варіації на витриману мелодію (Балада Фінна з опери «Руслан і Людмила» М. Глінки). Крім того, такого роду варіації складають частину варіаційного циклу змішаного характеру (хор «Лель таємничий» з опери «Руслан і Людмила» М. Глінки). Вищим і неперевершеним зразком не варіаційної форми на незмінну тему, але варіантності однієї теми, що рівномірно-розгортається, можна вважати вступ до опери «Хованщина» М. Мусоргського «Світанок на Москві-річці».

У жанрі фортепіанних варіацій яскраве поєднання західноєвропейських і російських традицій спостерігається у творах А. Рубінштейна. Композитор прагне до єдності варіаційного циклу, яка здійснюється за допомогою інтонаційних, ладотональних і структурних засобів. "Тема з варіаціями" ор. 88 А. Рубінштейна ознаменували новий рівень розвитку жанру варіацій. Цей грандіозний твір став вершиною серед серії експериментів по створенню варіаційних циклів, що відбивають панораму розвитку фортепіанної музики ХІХ століття.

До жанру варіацій звертався тричі і П. Чайковський: це «Тема з варіаціями» (9 варіацій) для фортепіано a-moll (1863-1864); 6 п'єс для фортепіано, ор. 19, які завершуються «Темою з варіаціями» (13 варіацій) F-dur (1873); «Варіації на тему рококо» для віолончелі з оркестром, ор. 33 (1876), які включають вступ, власне тему, 8 варіацій на неї і коду. У варіаційних формах Чайковського взаємодіють принципи західноєвропейських класичних і романтичних варіацій. Вплив Л. ван Бетховена проявляється в симфонічності мислення, яскравій

контрастності образів, оркестровості викладу, індивідуальному трактуванню кожної варіації. На драматургію варіацій Чайковського також значно вплинули твори Р. Шумана. Це виражається в значній образній трансформації теми, послідовному розвитку і перетвіленні основного мотиву теми, поєднанні лаконічності і масштабності циклу, тонкому психологізмі ліричних варіацій. Вплив Ф. Мендельсона виявляється у сфері образів, фактури і варіаційної техніки; вплив Ф. Шопена – в співучості фігурацій в ліричних варіаціях. В той же час у своїх фортепіанних варіаціях П. Чайковський продовжує традиції М. Глінки і А. Рубінштейна. Своєрідність варіацій композитора полягає в плавності мелодії, мелодійної насиченості і поліфонізації усієї фактури. У Тріо П. Чайковського «Пам'яті великого артиста» поєднуються і вільні, і характерні варіації, що суміщає в собі як класичні ознаки форми, так і новаторський підхід.

Жанр варіацій в російській фортепіанній музиці кінця XIX – початку XX ст. досягає нового розквіту і набуває специфічних рис. Як правило, варіації в цей час є масштабними віртуозними творами концертного плану. Розширюється круг джерел тем. Якщо у варіаціях кінця XVIII – першої половини XIX століття переважно використовували теми російських пісень, то до кінця XIX століття зростає інтерес композиторів до фольклору народів Російської імперії, а також до зарубіжного. У російській фортепіанній музиці останньої третини XIX століття з'являються великі концертні варіаційні цикли на народні теми. Зазвичай в цих варіаційних циклах поєднуються традиції західноєвропейської, російської і національної музики. Вплив західноєвропейських принципів проявляється в концертній віртуозності і монументальності форми.

У варіаціях початку XX століття яскраво проявляються риси індивідуального композиторського стилю. Тенденція до індивідуалізації кожної варіації поєднується з тенденцією до об'єднання циклу. Композитори активно застосовують жанрову трансформацію теми, в той же час спостерігається прагнення до інтонаційної єдності твору. Варіації цього часу,

як правило, є великими концертними творами, в яких відчутна певна логіка побудови циклу і симфонічний принцип мислення.

Одним з найбільш розповсюджених варіантів використання жанру варіацій є варіації на запозичені (процитовані) теми. **Цитування** – важливе явище в музикознавстві, воно пронизує всю історію музики. До цитат, цитатності, цитування зверталися в тій чи іншій мірі усі композитори. Присутність у музичному тексті, що спирається на цитату, **«рівнів відтворення і трансформації»**, перший з яких забезпечує принципову асоціативність та інформаційну насиченість тексту, а другий – трансформуючу сутність матеріалу», забезпечує процесуальну сутність варіаційного розвитку [149, с. 13].

Серед відомих варіаційних циклів на запозичені теми начала XVIII ст. можна виділити такі твори, як варіації А. Кореллі на тему La Folia і Гольдберг-варіації Й. С. Баха. Але, ймовірно, найблисучішим періодом в історії варіацій є епоха зрілої класики, тобто кінець XVIII ст. (твори Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. ван Бетховена) – оскільки їх метод варіювання і сьогодні залишається важливим компонентом інструментальної музики. Цікаві варіації Бетховена на запозичені популярні теми - Дев'ять варіацій на марш Дрессера (1782), Двадцять чотири варіації на арієту Вінченцо Рігіні "Vieni amore" (1790), Тридцять три варіації на вальс Діабеллі, op. 120.

Цитування як художній прийом можна зустріти в музиці багатьох народів і авторів. Відомо, що цитування отримало поширення в музичному мистецтві різних жанрових систем і стильових напрямів. Проте, досліджень, в яких матеріал цитат був би підданий систематизації, не існує, та це і не можливо (занадто великий об'єм роботи) на сучасному етапі розвитку музикознавства, такий багатозначний і багаторівневий цитований матеріал. Протилежна ситуація склалася в області літературознавства, в якій цитати служать об'єктом не лише дослідження, але і систематизації. Згадаємо численні словники «крилатих» слів і виразів, висловів і т. д. (див, наприклад: [21; 48]).

У мистецтві ХХ століття принцип цитування набув надзвичайної актуальності, тому зростаючий інтерес до теми «цитата в музичному мистецтві» виявляється цілком зрозумілим. Вивчення цитування пов'язане з науковим інтересом до аналогій між різними мовними художніми системами (в першу чергу – між музичною і вербальною мовами), що набули особливого значення для науки ХХ століття. Ця тема знаходиться в руслі загальної проблеми, що отримала значний розвиток у філософії мистецтва ХХ століття, – проблеми «чужого слова», яка розвивається в роботах М. Бахтіна (як відомо, концепція «чужого слова» піднімалася Бахтіним в різних роботах, передусім в монографії про Достоевського [23]), Ю. Лотманом [72].

Зупинимося на понятті «цитата», її визначенні, класифікації, семантиці і функції. Нерідко явище «цитата» змішують із стильовими алюзіями, запозиченнями і іншими ситуаціями, схожими на цитування, але такими, що мають принципово іншу природу, яка знаходиться між цитуванням і схожими формами міжтекстових взаємодій. У першу чергу, це випадки, коли цитований матеріал надалі стає основою розвитку в творі. Іноді до цитування наближається використання чужого матеріалу як тематичної основи частини циклічної форми.

Відмітимо вузьке і широке визначення поняття «музична цитата». Попри те, що визначення «цитата» (нагадаємо, що саме латинське слово «citata» походить від «citarim» – «закликати», «називати») здається простим і зрозумілим, в літературі з цього питання єдності думок немає. Вузьке визначення «цитати» виглядає наступним чином: фрагмент певного тексту, відтворений в іншому тексті; «цитата» – точне відтворення словесного тексту певного масштабу або сукупності образів, знаків, звуків. «Цитата» – «дослівний витяг з якого-небудь тексту» [130, с. 385]. У цьому визначенні не достовірним є те, що «цитата» має бути точна, дослівна. Вузьке визначення музичної цитати пропонує і Є. Назайкинський: «І там, і тут цитата є

буквальним відтворенням чужого тексту» (див. Є. Назайкинський "Стиль и жанр в музыке" [103, с. 146]).

Зазначимо ще одне трактування розуміння терміну «цитата». І. Гальперін вважає, що «цитата» в літературі – це «дійсно "чуже слово", і тому, коли вона з'являється в тексті, вона автономна. Звичайно, ця автономність відносна, як і все в тексті: енергія інтеграції як однієї з кардинальних граматичних категорій тексту іррадіює на весь текст» [42, с. 102].

Деякі дослідники пропонують більш широке визначення: цитата – відтворення не лише іншого тексту, але і позамузичної дійсності (наприклад, звуконаслідування). Крім того, як вважають деякі дослідники, цитувати можна не тільки конкретний текст, але і жанр, чужий стиль та ін. Так, А. Шнітке пише, що «принцип цитування проявляється в цілій шкалі прийомів, починаючи від цитування стереотипних елементів чужого стилю, приналежного іншій епосі або іншій національній традиції <...> і закінчуючи точними або переробленими цитатами і псевдо цитатами» [175, с. 143].

Аналогічною є і позиція М. Арановського, який вважає: «Те, що прийнято називати стилізацією або роботою на основі стильової моделі, генетично і логічно сходять до принципу цитування. Але у рамках стилізації цей принцип поширюється вже не на окрему ділянку створюваного тексту, а на структуру тексту в цілому» [9, с. 64]; «...є підстави розглядати цитату з ширшої точки зору. Цитувати можна не лише чужий художній текст, але в принципі будь-яке звукове явище: звуки реальної дійсності, побутову музику, музичний стиль» [10, с. 156].

Схожі точки зору можна зустріти в лінгвістичних і літературознавчих роботах. Наприклад, Б. Шварцкопф розглядає в якості цитації передачу мови персонажів в літературному творі, відтворення чужого стилю: «в художньому творі (прозаїчному або драматичному) як цитація сприймається передача мови і думок персонажів. Автор прагне представити справу так, ніби не він творець цієї мови і думок (його мова – це мова автора, на відміну

від мови персонажів!): як твір є відтворенням дійсності, так і мова і думки дійових осіб – тільки відтворення мови і думок реальних людей» [173, с. 659]; і продовжує: «...ми отримуємо право розглядати ті елементи, які суперечать стилістичному «ключу» контексту, не просто як стилістичні інкрустації, а як цитати з іншого стилістичного ряду» [там же].

У дослідженні ми використовуємо в основному вузьке визначення поняття **цитата**, відповідно до якого під цитатою розуміється відтворення в певному тексті фрагмента іншого, запозиченого тексту.

Слід розрізнити поняття «цитата» (латинське слово «citata» – закликати, називати), що означає закінчене явище, що відбулося, і поняття «принцип цитування», що розкривається в певних конкретних прийомах викладу, розвитку, механізмах формування цитати і т. д.

Вузьке визначення цитати має на увазі цілком певний об'єкт, на який посилається автор. Це конкретний текст, що має конкретні атрибутивні ознаки. Така обставина обґрунтовує позицію Н. Пьєге-Гро, який називає цитату «емблематичною формулою інтертекстуальності» [119]. Посилання на чужий стиль, що репрезентується відповідною мовою, жанрові або композиційні ознаки є атрибутами не тексту, а системи, що лежить в основі художньої творчості і сприйняття. Вона стає основою для виникнення (актуалізації) самого тексту, але сама по собі має загальний, потенційний характер.

Цитата має зовнішню подібність з іншими формами міжтекстових взаємодій. Окрім запозичень, це також різні варіанти транскрипції – аранжування творів, варіації на чужу тему, редакції і переробки творів і т. д. (див. також термінологію в роботах Н. Хмель [160; 161]). Знову підкреслимо, що усі ці випадки необхідно диференціювати за відношенням до принципу цитування, оскільки в них чужий матеріал виступає основою авторського тексту, що піддався творчій переробці. Його приналежність до чужого тексту знімається завдяки включенню в новий контекст, який підпорядковує запозичений матеріал своїм координатам. Цитата ж припускає відносну

відмежованість свого простору, що акцентує його належність сфері чужого слова.

Користуючись так званою умовною аналогією, можна сказати, що різні форми транскрипції – це вільне перевикладення іншого тексту, його переказ, виконаний своїми, авторськими словами, що дозволяє співвіднести такий принцип роботи з інтертекстуальністю. Відбувається вільна трансформація цілого, причому автор вкладає в нього нове смислове звучання, що диференціюється від початкового. Трансформуючи першоджерело в процесі розвитку, автор як би аналізує чужу думку, і вона представляє смисловий план, який існує з авторським висловлюванням у нерозривній єдності.

Наприклад, у музиці епохи бароко часто зустрічалися багато інтонацій, що функціонували на «загальних» правах. В цілому разі цитату слід відрізняти від запозичення, при якому матеріал, що включається в текст, не розглядається автором як чужий. Мова йде про спільні інтонації, що пронизують твори композиторів різних країн у вертикалі століть.

Композиційною основою цитованого фрагменту, як це доводить О. Соломонова, є певна двошаровість матеріалу, який одночасно експонує і прототекст – віртуальний прообраз, що надає слухачеві асоціативну адресу (цитата, що відтворюється), і реальний текст – план трансформації [148; с. 146-147], де адаптована цитата може поставати обробленою відповідно до принципів порушення, відхилення від норми, зближення та поєднання різноманітного і навіть непоєднуваного («диз'юнктивний синтез», за О. Соломоною) [149, с. 14]. Саме така двошаровість матеріалу складає специфіку кожної варіації у варіаційному циклі, адже поряд із віртуальним прообразом цитованої теми на кожному етапі варіаційного процесу відбувається її оновлення і трансформація.

Відмітимо, що запозичення у більшості випадків мають історично обумовлений характер (те ж саме торкається і пародії – запозичення відносно завершеного і нерідко досить масштабного фрагмента свого/чужого твору). У певному стилевому контексті орієнтація на «загальнодоступний» матеріал

може бути надяскраво вираженою, стає свого роду нормою художньої мови. В період класицизму особливо значною була роль мелодійних і фактурних формул – це було обумовлено самою естетикою епохи, відповідно до якої мистецтво відштовхувалося, передусім, від позаособистісного матеріалу, що ставав основою для втілення об'єктивної і раціонально організованої моделі світу.

Самі формули виступали в якості своєрідного загального «лексичного» фонду, були надбанням різних композиторів, що розглядали їх як позаособистісний матеріал. Так, наприклад, тему «Фолії», що пронизує віки в композиторській творчості, можна сприймати як певний «мем – квінтесенцію духовного начала, що впливає на психічну сферу людини. У цьому понятті концентруються усі види енергії, що становлять внутрішню природу людини» [71, с. 5]. Доказом популярності «мему Фолії» є Конкурс юних музикантів «Крок до успіху», започаткований викладацьким колективом дитячої музичної школи №11 м. Одеса у 2006 році. У конкурсі, який відбувся з 12-15 березня 2020 року, у номінації «композиторська творчість» у репертуарних вимогах II етапу обов'язковим творчим завданням «Подих століть» темою авторської обробки була саме тема «Фолії».

Аналогічно можна сказати про вплив фольклору на композиторську діяльність. Фольклор може виступати основою авторської творчості, не проявляючи себе в якості сфери «чужого сенсу». Існує численна кількість творів такого типу і, в контексті нашого дослідження, як приклад наведемо «Три російські пісні» Сергія Рахманінова, де цитуються російські народні теми, які не стають чужим матеріалом.

Цитування припускає саме індивідуальну репрезентативність матеріалу, що представляє інший текст, тобто сферу вже створеного, готового смислового цілого. Водночас цитата завжди є результатом усвідомлених дій автора, на відміну від запозичення, в одних ситуаціях усвідомлюваних (при пародії, наприклад), а в інших – що виникають як прояв інтуїтивних, неусвідомлюваних психічних процесів. Уживаючи цитату,



автор фіксує свою увагу на факті її використання і зазвичай припускає аналогічну фіксацію слухацької уваги.

Отже, ми можемо зробити висновок відносно поняття «*цитата*», що використана у варіаціях. Це можуть бути наступні варіанти:

цитата – дорівнює темі, якою вона виражена ( $Ц = Т$ ),

цитата – не дорівнює темі ( $Ц \neq Т$ ),

цитата – більше теми ( $Ц > Т$ ),

цитата – менше теми ( $Ц < Т$ ),

цитата – дорівнює лейт-мотиву ( $Ц = \text{лейт-мотиву}$ ),

цитата – дорівнює лейт-темі ( $Ц = \text{лейт-темі}$ ),

цитата – дорівнює риторичній фігурі ( $Ц = \text{риторичній фігурі}$ ), тощо.

Зазначимо також, що саме є основою цитати, її матеріалом. Тут можливі дві ситуації: 1) матеріал першоджерела запозичується в повному фактурному об'ємі (і мелодія, і фактура); 2) відбувається неповне запозичення з першоджерела, тобто – одного/декількох параметрів (тільки мелодії або тільки фактури).

У другому випадку неминує виникає питання, які саме параметри музичного тексту зазвичай утворюють основу цитати. Очевидно, що в якості такої основи слід розглядати елементи музичного тексту, які в змозі представляти його як самостійну, індивідуальну даність. Таким чином, цитата – це те, що може репрезентувати інший текст, забезпечуючи його пізнавання.

В той же час, Л. Крилова визначає особливий вид цитування, при якому матеріал цитати не ставиться у відчутну опозицію до контексту, що оточує її. Цитата включається в текст як щось хоча і чуже, але проте, досить близьке [67, с. 95]. Само так можна трактувати введення теми Фолії в арію сопрано (№8) і в інструментальний вступ (т. 1-8) з «Селянської кантати» (1742) Й. С. Баха.

Уявлення, що який би то не було текст народжується як результат складної взаємодії елементів інших текстів, є центральним в базових роботах

по теорії інтертекстуальності («... «Інтертекстуальність – доданок широкого родового поняття <...>, який має на увазі, що сенс художнього тексту повністю або частково формується за допомогою посилання на інший текст, який відшукується в творчості того ж автора, в суміжному мистецтві, в суміжному дискурсі або в попередній літературі» (див. [141, с. 11]).

При цьому, на думку М. Арановського, у композитора були два шляхи: залишатися в межах заданої теми, максимально зберігаючи її жанрові, стильові, образні характеристики; або спробувати вийти на нові рубежі, виявляючи вже свою власну індивідуальність. В другому варіанті проявилася певна інтертекстуальність, причому, не лише на рівні лексики («чуже слово»), але й на рівні стилю. М. Арановський вважає, що саме цей другий принцип став основою подальшого розвитку жанру варіацій на запозичені теми і призвів в ХХ ст. до свідомого застосування принципу «стильових опозицій» в межах одного твору [11, с. 19]. Яскравим прикладом такого твору є «Рапсодія на тему Паганіні» Сергія Рахманінова.

Сама проблема міжтекстових взаємодій в науці ХХ століття набуває значної популярності – нагадаємо, що саме вона представила новий погляд на сутність тексту як феномену, що народжується в точці перетину безлічі вже існуючих сенсів. Наведемо визначення Р. Барта про принципи прочитання тексту: «Прочитання тексту – акт одноразовий <...> і в той же час воно суцільно виткане з цитат, відсилань, відгомонів; усе це мови культури (а яка мова не є такою?), старі і нові, які проходячи! крізь текст і створюють потужну стереофонію. Будь-який текст є між-текст по відношенню до якогось іншого тексту, але цю інтертекстуальність не слід розуміти так, що у тексту є якесь походження; різноманітні пошуки «джерел» і «впливів» відповідають міфу про філіації творів, текст же утворюється з анонімних, невловимих і в той же час вже прочитаних цитат – з цитат без лапок» [22, с. 418].

Важливим теоретичним положенням О. Соломонової, що стосуються цитованого тексту є виявлення **специфіки і характеру відтворення**

цитованого першоджерела зі спробою типологізації цього явища: **цитата, квазіцитата, алюзія, стилізація** [149, с. 14].

В контексті даного дослідження вважаємо доцільним ввести поняття **«цитатність»** (хоча і в іншій площині, але аналогічно: соната – сонатність, рондо – рондальність, пісня – пісенність і тому подібне). Фактично, досить поширене в літературі широке визначення цитати, поняття «цитатність» зводить в одну площину принципово різні явища. Взагалі сфера міжтекстових взаємодій має вкрай об'ємний характер, необхідна певна градація її конкретних форм (з точки зору точності збереження чужого матеріалу, його співвідношення з контекстом і т. д.). Попри те, що вони нерідко мають досить гнучкий і рухливий вигляд, що важко піддається диференціації, поняття цитати має бути відмежоване від споріднених їй явищ – стилізації, алюзії, ремінісценції і т. д. (останнє поняття – **«ремінісценція»** – це різновид цитатності, при якій відбувається «нагадування» про будь-який знайомий (свій або чужий) музичний матеріал в різних частинах циклічного твору або в різних розділах одночастинності).

Таким чином, під поняттям **«цитатності»** в музиці ми розуміємо постійне використання запозиченого матеріалу (чужого або свого) в процесі загального розгортання драматургії музичного твору. Явище цитатності значно ширше ніж поняття цитата і включає в себе багато варіантів, в тому числі транскрипції на чужі і на свої теми, перекладення чужих і власних творів, обробки власних творів і обробки творів інших композиторів, цитування фольклорних джерел та ін..

## **1.2. Втілення цитатності в фортепіанній творчості Рахманінова**

Сергій Рахманінов постійно звертався до запозичення тем і використовував їх в різних творчих проектах протягом всього життя. Наприклад:

- у романсі на вірші П. Вяземського «Икалось ли тебе, Наташа» (рос.) (1899), у т. 16-17 вводиться начало (т. 1-2) аріозо Ленського з першої картини ліричної сцени опери П. Чайковського «Євген Онегін» (ор. 24, 1878);
- у творі «Судьба (к Пятой симфонии Бетховена)» (рос.) на вірші О. Апухтіна (ор. 21 №1, 1902) постійно звучить «мотив року» (1-2 т) першої частини Симфонії №5 (ор. 67, 1808) Л. ван Бетховена.
- в номері «Сон і ялинка» (рос. «Сон и елка») (ц. 3, *Leggiero*, т. 1-8) у вокальному творі «Лист до К. С. Станіславського», 1908 (рос. «Письмо к К. С. Станиславскому»), використана полька І. Сац з музики до п'єси М. Метерлінка «Синя птиця» (1908); матеріал уперше з'являється у т. 12-14, і далі неодноразово зустрічається; у поемі на слова Е. По в перекладі К. Бальмонта (ор. 35, 1913), «Дзвони», в четвертій частині, ц. 105, т. 1-3 використано начало (т. 1-2) середнього розділу другої частини Симфонії № 6 (ор. 74, 1893) П. Чайковського. В партитурі цитата виділена дужкою над партією хору, на початку її стоїть позначення «P. Tsch» (див. [35, с. 2]). Похоронно траурний характер і тексту Е. По, і самої музики, відповідає трактуванню цитати. Вона символічно узагальнює зміст симфонії, яку, судячи з усього, С. Рахманінов сприймав як реквієм, як поминання...

Функції цитат у Рахманінова найчастіше індивідуалізуються, виконуючи в творах строго певні завдання. Так, у композитора фактично завжди застосування цитат мотивоване необхідністю як би «підтвердження» семантики тексту твору, але за рахунок інших смислових позицій. Цитата додатково акцентує її, служить засобом посилення, одночасно демонструючи іншу точку зору. Зовсім не випадково Рахманінов в якості першоджерел вибирає теми, що мають стійке позамузичне значення: це і початок П'ятої симфонії Л. ван Бетховена, і численні цитати *Dies irae*. Особливо характерні приклади застосування подібних семантично виразних цитат у вокальній

музиці («Чи гикалося тобі, Наташа», «Лист до К. С. Станіславського від С. Рахманінова»).

Композитор робив транскрипції на чужі і на свої теми, перекладення чужих і власних творів, обробки власних творів і обробки творів інших композиторів для двох і чотирьох рук, цитував фольклорні джерела, вибудовував цілі жанрові системи творів (наприклад, варіації).

Феномен *фортепіанної транскрипції*, що з часів Й. С. Баха, Ф. Ліста, Ф. Бузоні суттєво впливає на розвиток інструменталізму і музичної культури в цілому, визначається рядом чинників. По-перше – незаперечно значним статусом фортепіано в інструментальній ієрархії. По-друге – глибокою історичною перспективою, пов'язаною з фортепіано, що включає три століття європейської культури (від періоду клавіру до сучасності). По-третє – його універсальними можливостями, що дозволяють досить повно відтворювати фактуру творів, призначених для різних виконавчих складів. По-четверте – наявністю великої кількості високохудожніх зразків транскрипторської творчості, призначених для фортепіано, що охоплюють основні музичні жанри і відіграють важливу роль в історії музики і музичного виконавства.

Особливість транскрипцій полягає в тому, що вони утворюють пограничну область, що об'єднує композиторське і виконавське начало. Фортепіанні транскрипції створювали композитори і піаністи усіх рангів. Саме через транскрипції в практиці клавіру затверджувалися запозичені жанри (наприклад, жанр концерту в творчості клавіру Й. Баха).

У епоху романтизму фортепіанні обробки органних, вокальних і оркестрових творів склали важливу частину романтичного репертуару. Вони не лише збагатили звуковий світ інструменту винахідливими технічними рішеннями і фактурними знахідками, але і стали відображенням складних естетичних процесів, що відбувалися у виконавстві (як в транскрипціях С. Рахманінова).

Жанр транскрипцій переживав свої зльоти і падіння. Відношення до нього мінялося: їм то всюди захоплювалися, то поблажливо терпіли, іноді

зневажали. Проте, кращі зразки транскрипцій міцно затвердилися у світовій музичній культурі і підтвердили свою безсумнівну цінність. Транскрипції все частіше з'являються в концертних програмах, в каталогах звукозаписних фірм, займаючи своє місце в звучній історії музики. У концертну практику повертаються транскрипторські опуси віртуозів минулого, що збагачують виконавський репертуар.

У музикознавстві склалося широке і вузьке тлумачення поняття *«транскрипції»*. У рамках вузького представлення транскрипція розглядається як жанр, що отримав поширення в культурі різних країн. Суть фортепіанної транскрипції як жанру полягає у використанні композиторами добре відомих мелодій і *переробці їх, як правило, у віртуозному плані зі збереженням форми оригіналу*. Подібні твори отримали поширення в музичній культурі Росії XIX століття (у тому числі у С. Рахманінова), що було обумовлено потужним розвитком російської фортепіанної школи.

У широкому сенсі поняття *«транскрипції»* включає різні види *переробки раніше написаних творів*. У зв'язку з цим в музикознавчій літературі і виконавській практиці затвердилися такі терміни як *перекладення, обробка, аранжування*.

Транскрипторська сфера включала перекладення творів зі збереженням первинної форми: строгі транскрипції (клавіри симфоній, опер, камерних творів) і вільні (що допускають деякі «вільності» по відношенню до першоджерела, пов'язані зі зміною фактури, гармонії, жанровою трансформацією); обробки зі значною дією на першоджерело, що *викликали до життя такі жанри як варіації на тему...*, фантазії, попури, ремінісценції, парафрази, що отримали також величезне поширення в музичній культурі Росії XIX століття.

Г. Коган, що замислив видання «Школи транскрипції», дивився на транскрипцію значно ширше. По-перше, автор дав визначення транскрипції (актуальне і до цього дня), що підкреслює її специфіку, пов'язану з *перевикладенням раніше вигаданого твору з одного інструменту на інший:*

«Вона (транскрипція – Л. Ю.) означає таку обробку оригіналу, яка, зберігаючи в основному <.> його форму і інші характерні особливості, прагне в той же час <.> стати <.> вільним, художнім перекладом цього твору на мову іншого інструменту і іншої творчої індивідуальності, що має значення і цінність самостійного явища в художньо-музичній літературі» [65, с. 2-7]. Це визначення транскрипції міцно закріпилося в музикознавстві і є провідним в контексті даної роботи.

Приведемо наше розуміння перекладання та транскрипції, бо ці поняття перекликаються, змішуються, взаємозамінюються.

В *перекладанні* необхідно, по-перше, зробити темброву обробку, наближуючи до першоджерела, при цьому по можливості треба зберегти тематичне, фактурне насичення, що досить складно. При перекладенні обов'язково відбуваються втрати деяких мелодійних ліній, спрощується гармонія і має місце фактурне перетворення. Щоб наблизитися до першоджерела, Рахманінов іноді дуже насичує фактуру, роблячи твір складним для виконання (йдеться про перекладення великої кількості симфоній та концертів для одного чи двох фортепіано для 2-х чи 4-х рук). *Транскрипції* на відміну від перекладення більш вільні, в даному випадку композитор має можливість показати власне ставлення до твору, продемонструвати свої стильові та технічні можливості, іноді вільно трансформувати першоджерело, імпровізувати, змінювати форму, фактуру, гармонію тощо.

Відмітимо блискучі *транскрипції чужих творів*, що певною мірою також асоціюються з авторськими стильовими діалогізмами: паралельними або проникаючими один в інший стиль творів. До них можна віднести віденські вальси Ф. Крейслера, які Рахманінов любив перекладати та часто чудово імпровізував на них у колі друзів та в різних салонах при більш широкій аудиторії.

Основу *транскрипцій* Рахманінова визначають обробки творів інших композиторів, в основному для фортепіано. Це його численні транскрипції на

популярні музичні теми інших композиторів: Й. С. Бах. Соната для скрипки соло E-dur, транскрипція для фортепіано; Ж. Бізе. «Менует» з музики до драми А. Доде «Арлезіанка», транскрипція для фортепіано; Ф. Ліст. Рапсодія № 2 з каденцією Рахманінова; М. А. Римський-Корсаков. «Політ джмеля» (рос. «Полет шмеля») з опери «Казка про царя Салтана», транскрипція для фортепіано; П. Чайковський. «Колискова пісня» ор. 16 № 1, транскрипція для фортепіано; Ф. Шуберт. «Куди», пісня з циклу «Прекрасна мельничиха» ор. 25. Виключення складає «Гопак» М. Мусоргського з опери «Сорочинський ярмарок», в перекладенні як для фортепіано, так і для скрипки з фортепіано.

Не менш цікаві *транскрипції на власні теми*, де композитор вступає з ними в яскравий діалог, створюючи як би «нові» твори: «Полька» транскрипція для фортепіано в 2 руки; «Бузок» (рос. «Сирень») Романс ор. 21 № 5, транскрипція для фортепіано в 2 руки; Романс «Маргаритки» ор. 38 №3, транскрипція для фортепіано в 2 руки; «Рапсодія на тему Паганіні» для фортепіано с оркестром ор. 43, транскрипція для двох фортепіано в 4 руки; Симфонічні танці, ор. 45, транскрипція для двох фортепіано в 4 руки.

Звернемо увагу, що у Рахманінова є безліч *обробок власних творів*, тобто так звані *темброві транскрипції*. Але при цьому вони є повноцінними транскрипціями, оскільки в основному складають перекладення з оркестрових творів на фортепіано, 2-х або 4-х ручного (для одного або двох фортепіано) і лише два твори, – з вокального жанру – романси.

Рахманінов постійно, із захопленням пропонує нове життя і власним творам. Це: Фантазія для оркестру, ор. 7 «Круча» (рос. «Утес»), перекладення для фортепіано в 4 руки; Капричіо на циганські теми для великого оркестру, ор. 12, перекладення для фортепіано в 4 руки; Концерт для фортепіано з оркестром №4 g-moll, ор. 40, перекладення для двох фортепіано в 4 руки.

Не минув Сергій Рахманінов і безліч *обробок творів інших композиторів для 2 і 4-х рук*: перекладення для фортепіано в 4 руки – О. Глазунов. Симфонія № 6, 1897, П. Чайковський. «Спляча красуня», 1891.



Перекладення для фортепіано в 2 руки – Й. С. Бах. Прелюдія з сюїти для скрипки соло E-dur, видана в 1933 році, Нью-Йорк; Й. С. Бах. Гавот і жига з тієї ж сюїти для скрипки соло E-dur, виданий в 1941 р. в Нью-Йорку; Ж. Бізе. «Менует» з музики до драми А. Доде «Арлезіанка». 1903, виданий в 1923 р. в Нью-Йорку; Ф. Крейслер. Вальс «Радість любові» (рос. «Радость любви»), виданий у 1943 р. в Нью-Йорку; Ф. Крейслер. Вальс «Муки любові» (рос. «Муки любви», іноді «Горе любви»), виданий у 1926 р., в Нью-Йорку; Ф. Мендельсон-Бартольдї. Скерцо з музики до комедії В. Шекспіра «Сон в літню ніч», видано у 1938 р., в Нью-Йорку.

Відмітимо *цитування* Рахманіновим *фольклорних джерел* – російських народних пісень. Кульмінацією цього стала кантата для симфонічного оркестру і хору «Три російські пісні». Композитор не так часто звертався до *російського фольклорного матеріалу*, особливо до його цитування: це гармонізація «Бурлацької пісні» (1891), друга тема фіналу віолончельної сонати, ор. 19 (1901), романс «Ух ти, нива», «Полюбила я». Проте, це важлива тенденція в творчості Рахманінова, оскільки усі його помисли і почуття усе життя і, особливо, періоду еміграції, були пов'язані з думками про Росію, з цікавістю до творчості народу і композиторів батьківщини. А його теми відмічені відчуттям нескінченності просторів, їх красою і вічним спокоєм, що викликають піднесення, сльози, і бажання слухати....

У контексті даного дослідження відмітимо міркування Л. Крилової відносно цитати і її значення в музичному творі: «У функції *ілюстрації* цитата представлена в романсі С. Рахманінова «Лист до С. Станіславського» (рос. «Письмо к С. Станиславскому») на словах «Ви знайшли Синього птаха! Він Ваша краща перемога!» (рос. «Вы нашли Синюю птицу! Она Ваша лучшая победа!») звучить фрагмент з музики І. Саца до спектаклю «Синій птах» (рос. «Синяя птица») (Виділено в тексті – Л. Ю)» [67, с. 94]. Вона вважає, що «цитата, поміщена на самому початку твору і особливим чином пов'язана з його змістом, несе в собі риси *епіграфу*. Саме так можна

сприйняти бетховенський «мотив долі» в перших тактах романсу Рахманінова «Доля» (рос. «Судьба») (Виділено в тексті – Л. Ю)» [там же]. Так у варіаціях на запозичену тему С. Рахманінова цитата стає своєрідним епіграфом і у подальшому розшифровкою його тексту.

Найяскравіше цитатність як композиційний принцип в творчості С. Рахманінова проявилася в жанрі варіацій на запозичену тему (зазначимо, що композитор використовував форму варіацій в жанрі варіацій і в жанрі рапсодії):

- В 1902-1903 роках він написав варіації для фортепіано на тему прелюдії c-moll Ф. Шопена – «Варіації на тему Шопена»; у пізньому періоді творчості його привабили:
- тема одної з скрипкових сонат Кореллі (op. 48, Andante), композитора кінця XVII – поч. XVIII століття (1653-1713), який належав до італійської школи ранніх класиків (за традицію авторської назви твору і приналежності узятій композитором теми, залишимо її як кореллієвську, тим паче, що вона звучить саме так) – «Варіації на тему Кореллі»;
- тема Паганіні, італійського скрипаля-віртуоза, композитора (1782-1840), яскравого романтика по стилю виконання, але в області композиції багатьма рисами близького класикам (симпатії до класицизму – одна з характерних особливостей композиторів московської школи: наприклад, культ В. Моцарта сповідували П. Чайковський і С. Танєєв; у ранньому неокласицизмі шукав освіжаючого струменя і молодий С. Прокоф'єв) – «Рапсодія на тему Паганіні».

С. Сенков пропонує наступне оригінальне трактування відповіді, чому у Рахманінова з'явилася необхідність у використанні «чужих» тем для варіацій: «Ясно, що написати свою тему йому труднощів не складало, але ось зробити її нейтральною або ж внутрішньо відмовитися від одного разу даної їй основної характеристики, як би «переступити через самого себе» – це для

такого композитора як Рахманінов вже складніше. Інша справа – чужа, та ще стилістично далека тема. В цьому випадку фантазія композитора передусім не скута, і творчий процес йде вільно, даючи часом непередбачувані ресурси початкового тематичного зерна» [137, с. 118-140]. Можливо, саме тому С. Рахманінов свідомо або інтуїтивно, виходячи зі свого душевного стану, вибирав для своїх варіацій чужі траурно-трагічні теми, щоб потім відтворити і показати всілякі сторони драматургії життєвого шляху розвитку обраної «запозиченої теми» та довести можливість її трансформації до переможного кінця, до можливої у фіналі урочистості життя.

Із цього приводу у своїй монографії О. Алексєєв пише: «Ідея життя і смерті, що хвилювала Рахманінова в останній період творчості, вже знаходить втілення в «Варіаціях на тему Кореллі». У них протиставляються образи глибоко щирі, що підкупають своєю душевністю і чистотою (тема, варіація №XV), і образи похмурі, іноді зловісні, іноді з елементами гротеску» [2 с. 214].

Використання форми варіацій, в які втілені саме жанри варіацій – це звернення Сергія Рахманінова **до цитат з метою створення певного жанру-форми**. «Варіації на тему Шопена», «Варіації на тему Кореллі» і «Рапсодія на тему Паганіні» – особливі твори, що стоять окремо від іншої творчості композитора. Можливо, це пов'язано з формою варіацій і глобальністю задуму, а також з тим, що два з них – останні твори композиторського шляху Рахманінова. О. Рощенко називає ці цикли «іменні». На її думку у варіаційних циклах Рахманінова відбувалося створення «не "портрета твору", але звучній біографії, концепції творчої особи художника – риси рахманіновських варіаційних циклів на "чужі" теми» [131, с. 146]. Сама варіаційна форма дає можливість композиторові розкрити усі стилістичні і змістовні можливості вибраної цитати, а також поєднати своє сприйняття цієї теми з власною стилістикою (інтонація, ритм, фактура, динаміка і тому подібне). Створюється внутрішня діалогічність, що успішно граничить з

жанрово-стильовими витоками, що обертають до вершин людської духовності.

О. Алексеев вважає: «Починає викристалізуватися тут і форма, яка в ще виразнішому виді з'явиться в "Рапсодії": три розділи – перший і третій – драматичного плану, і середній – просвітлений, ліричний – не то марення про щастя, не то спогади про щасливе минуле серед бурхливого виру життєвої стихії...» [2, с. 214]. Відмітимо, що як правило варіаційна форма у Рахманінова тяжіє до тричастинності, середня частина зазвичай міняє тональність і повна ліричності, деякого затишку, заспокоєння, але не завжди чітко вимальовується перехід до останньої, третьої частини.

Так в першому розділі «Рапсодії на тему Паганіні» панує похмурий колорит. Єдиний, цілісний, послідовний розвиток варіацій складають ланцюг різних картин, що поступово набувають усе більш жахливий відтінок, особливо коли з'являється тема *Dies irae*. В середині Рапсодії настає перелом. Проте, з основної теми виростає дивовижна лірична мелодія, що проривається крізь похмуру вакханалію і заволодіває увагою слухачів. Кульмінація середини – світлого початку – варіація №18 (3/4, *Andante cantabile*).

«Цей образ, – пише О. Алексеев, – немов мрія про щастя або спогади про дороге минуле, – такий поетичний, такий зворушливо чистий і задушевний, що рівних йому майже немає в усій ліриці композитора. Він справляє особливо сильніше враження на фоні похмурого колориту попередньої музики... у нім є щось спільне з Колисковою Марії з опери Чайковського "Мазепа"» [2, с. 216]. Сила ліричного почуття в серединному епізоді «Рапсодії» настільки яскрава, що коли в репризі знову торжествує стихія дикого танку і могутнім закликком чутна мелодія смерті, в душі слухачів залишається ліричний прекрасний образ.

Чарівна музика «Рапсодії», що особливо хвилює у винятковому рахманіновському виконанні, виявляється твором, вистражданим, пережитим композитором і відверто автобіографічним. Вказана автором програма несла

глибший сенс, ніж в старовинній легенді про великого скрипаля, що продав душу дияволу за володіння досконалістю в мистецтві і в боротьбі за жінку. Відчувається в Рапсодії більш сучасна людська драма, помітні образи бісівських сил і страшної смерті, виникає трагічний образ самого Рахманінова – художника, що страждає, тяжко переживає розрив з Батьківщиною.

Відзначимо найбагатший мелодійний дар композитора, кантиленно-пісенну природу його тематизму, що підкорює живою, трепетною вібрацією людського голосу (як у вокальній музиці, так і в інструментальній), прославлені рахманіновські «мелодики далечини» (рос. «мелодики дали») (Б. Асаф'єв). Саме це стосується масштабних творів композитора, шлях, який Б. Асаф'єв визначав як «скерованість форми на сприйняття», розуміючи під цим таку музично-композиційну логіку, яка б відображала логіку життєвих і психологічних процесів [ 19, с. 44].

Ймовірно, саме з цією скерованістю (зрозуміло, окрім видатного рахманіновського піанізму) була пов'язана та виняткова роль, яку займав в творчості композитора жанр концерту. Він імпонував Рахманінову своєю естрадністю, безпосередньому зверненню до аудиторії, закладеної в його генетичному коді стихією артистизму і пов'язаною з цим особливою атмосферою спілкування із слухачем, його співпричетності. Цю властивість жанру концерту (традиційно сюди також відносять, і ми віднесемо, як останній фортепіанний концерт «Рапсодію на тему Паганіні») відмічав ще Моцарт, який навіть в умовах в цілому досить суспільного класичного інструменталізму бачив в цьому плані особливі риси концерту, що відрізняють його від більше інтелектуальної і складної симфонії: «Концерти є чимось середнім між занадто важким і занадто легким; вони блискучі, приємні для слуху, але, певна річ, без пустого – місцями вони можуть задовольняти смак одних лише знавців, але і не знавцям вони теж сподобаються, хоча ті і не знатимуть, чому» (Цит. по: [176, с. 121]). Та все ж, кажучи про природу суспільності рахманіновської музики, напевно, в першу

чергу слід зазначити прагнення композитора досягнути побутовий жанровий фонд свого часу, художньо заломити, поетизувати його, ввести у свої твори як необхідний елемент їх змісту, стилістики, драматургії.

Творчість Сергія Рахманінова відрізняється незвичайною широтою впровадження в його образну і стильову систему цього багатого матеріалу – самого ходового, навіть тривіального, такого, що утворює «комплекс улюблених музичних речень» (Б. Асаф'єв), викликає у слухачів цілий спектр різноманітних асоціацій. Причому з роками, у міру еволюції стилю композитора у бік його безумовного ускладнення, жанровий діапазон музики Рахманінова не лише не звужувався, але навпроти, ще більше розширювався [28, с. 139].

Двоюрідна племінниця композитора З. А. Прібиткова згадувала: «Рахманінов-людина була видатним явищем. Все в нім було гідно здивування і любові. У нього була велика людська душа, яку він розкривав перед тими, хто умів зрозуміти його. Принциповість його і в кардинальних, і в дрібних життєвих питаннях була воістину гідна преклоніння і наслідування. Він був високоморальною людиною, із справжнім поняттям про етику і чесність. Вимогливість і суворість його до себе були абсолютні. Кривих шляхів він не прощав людям і нещадно викреслював з круга своїх прихильностей» [5, с. 94-95]. Таким він був і в творчості: щирим, людяним, який розкривав в музиці свою багатостраждальну душу, зацікавлений усім, що відбувається навкруги, особливо поетичними і музичними досягненнями, композитором, що постійно шукає нові шляхи в творчості.

Отже, відчувається особливе ставлення Сергія Рахманінова до вибору цитати для своїх творів, написаних у варіаційних формах. Це виявляються теми трагічного змісту, що асоціюються з похоронними жанрами, з глибокими переживаннями (тема прелюдії c-moll Шопена, тема Фолії, тема Паганіні), які в процесі розвитку драматургії втілюються в образ самого автора. Теми викладені майже точно відносно першоджерела (тема прелюдії Шопена), варіантно (теми Фолії, Паганіні), і перетворюються, показуючи

усебічні можливості розгортання тематизму, іноді зберігаючи риси першоджерела, іноді нескінченно віддалені, використовуючи різні внутрішні жанри (пісня, ноктюрн, вальс-бостон, скерцо, марш, полонез, тощо). Виникає відчуття, що, вибираючи цитатами «чужі» похмурі теми, з трагічними відтінками, композитор «проводить» їх через усі можливі етапи чуттєвих «коридорів», обов'язково призводячи до перемоги духу, до повного оптимізму піднесеної ходи... Виявляється, що і в останній період життя і творчості Рахманінов, не дивлячись на постійну внутрішню тугу за батьківщиною, не втратив оптимістичної віри в перемогу добра.

«Рахманінов трактував цитований у вигляді теми твір в контексті художнього стилю і жанрової системи його автора. В результаті виникало концептування не лише і не стільки на основі єдиного цитованого твору, але жанрово-стильової системи, властивої творчості "портретуємого" композитора. У рахманіновському трактуванні цитована Тема – аналог духовного універсуму, втіленого в спадщині "портретуємого" генія, його "імені", деякий код, інваріант, "згорнутий" сюжет, що породжує чергу "згорнутих" сюжетів-варіацій, послідовність яких складає сюжет "розгорнутий" [131, с. 146].

Окремо звернемо увагу, що багато тематичних образів Сергія Рахманінова продовжують жити й досі. Є безліч випадків і прикладів використання музичних тем Рахманінова – «запозичень». Зупинимось лише на декількох характерних прикладах. Один з таких є випадок, коли в 1975 році відомий американський співак, композитор і поет-пісенник Ерік Кармен написав одну зі своїх кращих ліричних балад «All by Myself» ("Зовсім один") на основі найбільш відомої теми Другого фортепіанного концерту Сергія Рахманінова. Кармен вважав, що концерт вже став громадським надбанням, але після виходу у світ диска із записом пісні виникли проблеми з авторськими правами, і йому довелося залагоджувати їх із спадкоємцями композитора [106, с. 3]. Тому в подальших виданнях пісні ім'я Рахманінова обов'язково вказувалося в числі її авторів. Віддаючи данину своєму великому

«співавторові», Кармен включив в пісню велике фортепіанне соло. Балада зайняла високі місця в хіт-парадах Англії і Америки, набула величезної популярності (і користується їй досі), в якості саундтреку зазвучала у ряді фільмів. Відомі декілька десятків версій цієї пісні у виконанні різних співаків і груп, у тому числі світових зірок, таких як Френк Сінатра, Том Джонс, Селін Діон.

Інший, в корені відмінний приклад звернення до Другого концерту – композиція «Space Dementia» («Божевільна порожнеча») відомої британської альтернативної рок-групи «Muse» – володаря «Греммі» і ряду інших престижних музичних премій. Група «поєднує у своїй стилістиці емоційну напруженість, жорсткі, агресивні звучання важкого металу, з острівцями лірики, що представляють колаж (цитатний або у вигляді стильових алюзій) класико-романтичної музики. Лідер групи Метт Белламі – вокаліст, клавішник, гітарист, автор більшості альбомів – має особливу пристрасть до творчості Рахманінова, не без впливу якого він включає у свої композиції поряд з типово роковими гітарними рифами невластиве року виконання соло фортепіано. Рахманіновські теми Белламі цитує з долею імпровізації, немов по пам'яті, влітаючи у свої композиції як знак стабільності і деякого натхнення на тлі гіпертрофованої екзальтації, загального тотального руйнування («Ми знищимо цей світ»). Саме у цій якості в «Space Dementia» на гребні динамічного нагнітання виникає тема з першої частини Другого концерту» [166, с. 20-26].

Нагадаємо ще декілька опусів Сергія Рахманінова, які широко існують в неакадемічній інтерпретації. Передусім, на слуху численні обробки «Італійської польки», що іноді досить далеко відводять від оригіналу. Одна з них, що належить популярному естрадному співакові, і одночасно віртуозу-клавішнику Олександрю Буйнову. По ходу виконання п'єса набуває риси музичного жарту, відбувається своєрідна «жанрова модуляція», заміщення старого танцю новим, сучасним, полька трансформується в рок-н-рол, і в неї ще влітається популярна латиноамериканська танцювальна тема С. Абреу



«Тіко-Тіко». Здавалося б, автор поводить з твором Рахманінова досить вільно, але при цьому типологічно його призначення як швидкого, запального танцю не змінюється. Думається, що сам Рахманінов поставився б до подібних експериментів цілком прихильно.

Мабуть, першою у світ масової культури потрапила рахманіновська Прелюдія *cis-moll*, ор. 3. Створена дев'ятнадцятирічним юнаком, вона набула світової популярності, і упродовж усієї піаністичної діяльності Рахманінова постійно виконувалася в його клавірбендах. Публіка все частіше вимагала її «на біс». Надмірна, як вважав автор, популярність прелюдії була на шкоду іншим творам і навіть обтяжувала композитора. Вона буквально «переслідувала» Рахманінова, неодноразово піддавалася різним обробкам, транскрипціям, оркестровкам, зробленим іншими музикантами. Були і численні джазові перекладення, в числі інших що належали Глену Міллеру, Фреду Грофе (піаністові і аранжувальнику, що оркестрував «Рапсодію» Дж. Гершвіна).

Одне з виконань американським біг-бендом зафіксували кадри кінохроніки 30-х років, що увійшли до англійського документального фільму про Сергія Рахманінова. До джазових версій *cis-moll*'ної прелюдії композитор ставився співчутливо, слухаючи не без задоволення. У впізаному виді у сучасній масовій музиці Прелюдія *cis-moll* буде «переграна» в якості кавер-версії клавішником культової французької симфо-блек-метал групи «Anorexia Nervosa» в альбомі 2001 року «New Obscurantis Order». І межа популярності – Прелюдія стане рінгтоном мобільних телефонів, увійде до рекламних роликів.

В усіх цих перетвореннях виникає різка антонімічність образно-смислових планів, двошаровість змісту, що сполучає в собі гранично актуалізоване і позачасове, гостросоціальне і загальнофілософське, повсякденну реальність і світ фантазій, метафор і символів.

Занурення в буденні пласти повсякденної музики благополучно сусідствує з жанрово-стильовими витоками, що звертають до вершин

людської духовності. Саме у цій якості і використовуються приведені зразки музики Рахманінова, що створює ілюзію відходу в сферу підвищення і міфологізації. В той же час, і це украй важливо, будучи неабияк амортизованими на концертній естраді, в численних перекладеннях і обробках, ці зразки легко адаптуються у світі популярної музики, входять в її структуру не як щось чуже, з іншого «табору», а як своє, близьке, як елемент музичної атмосфери наших днів.

Постає питання: Чому ж музика Рахманінова виявилася такою схильною до того, щоб зажити другим, здавалося б, невластивим їй, життям, чим пояснити її готовність (іноді окрім волі її творця) вступити в діалог з мистецтвом, неначе, досить далеким? Будь-який діалог (не важливо, згоди або розбіжності) повинен задовольняти щонайменше двом умовам: у його учасників повинні знаходитися загальні обговорювані ними теми; і наскільки б не були різні мови, на яких відбувається обговорення цих тем, які неминуче повинні включатися в загальні лексичні елементи, – інакше ніяке спілкування (нехай навіть антагоністичне) виникнути не може.

Саме у цих двох напрямках слід шукати відповідь на поставлене питання, маючи на увазі змістовні, семантичні параметри музики Рахманінова і її жанрово-стильові складові. І у тому, і в іншому відношенні вона має загально визнану найважливішу якість – високу міру товариськості, загальнозначуще художнє висловлювання. Ця якість завжди акцентувалася в судженнях про композитора, причому залежно від позиції критика, вона зараховувалася то до чудових достоїнств його музики, то до її головних недоліків.

Так, в суто негативному ключі, як потурання масовому смаку, про нього висловлювався В. Каратигін: «Музика Рахманінова відповідає арифметично середньому смаковому критерію широкої публіки. Вона приклоняється перед ним тому, що Рахманінов своєю музикою потрапив якось в точку середнього обивательського музичного смаку». По думці

критика основна негативна риса «більшості творів Рахманінова» полягає в тому, що «вони страшно «щирі»» [59, с. 204].

Майже про те ж, тільки зі знаком «плюс», писав В. Богданов-Березовський: «Своєрідність індивідуальності... композитора полягала, передусім, в керівному місці і значенні, що відводиться в його музиці з перших же її звуків душевному спілкуванню з мислимим «співрозмовником» – слухачем, по відношенню до якого композитор відразу ставав в положення істоти не вищої, а рівного, і навіть спорідненого, інтимно близького» [28, с. 139].

Шляхи досягнення композитором подібної товариськості, встановлення мостів між музикою і слухачем, були самими різними. При усіх новаторських спрямуваннях Рахманінова, звернення його до стійких традиційних основ жанрів, в яких він працював, до їх поетики, стилю, тобто до всього, що вже міцно увійшло через музику минулого в орбіту слухачької свідомості.

### **1.3. Особливості творчості С. Рахманінова в зарубіжний період**

У кінці грудня 1917 року Рахманінов отримує запрошення на гастролі в Швецію і разом із сім'єю від'їжджає з Росії. Він сподівався, що ця вимушена відсутність буде тимчасовою, між тим розлучення з батьківщиною виявилось остаточним і стало трагічним фактом у біографії композитора, що усвідомлював себе глибоко російською людиною, для якої перебування на рідній землі мало первинне життєве значення, було джерелом творчості.

Сергій Рахманінов, де б він не жив, в якій би країні не знаходився, відчував свої національні коріння. «Я – російський композитор, моя батьківщина визначила мій темперамент і мій світогляд, – писав Рахманінов. – Моя музика – результат мого темпераменту (у деяких перекладах використано слово – «характеру» – Л. Ю.), тому вона російська... Єдине, що я намагаюся робити, коли я займаюсь творчістю, – це змусити музику прямо і

просто виражати те, що в мене на серці» (це висловлювання, яке наводиться в різних варіантах, цитується нами по [29, с. 617]).

«Російський – означає православний, – характер поетики і саме музи Рахманінова, пронизаної дзвоном російських дзвонів, не залишає сумнівів в сенсі їх національного наповнення», – такі слова М. Бекетова могли б стати епіграфом нашої роботи [24, с. 75]. Рахманінов глибше і проникливіше за сучасників-музикантів-композиторів виразив вічне і прекрасне почуття Батьківщини, свідомо або що безсвідомо живе в душі кожної окремої людини; у «душі» і в «національній пам'яті» цілого народу, що є джерелом його творчих сил, його моральною непорушною опорою. Як людину і творця його можна охарактеризувати коротким, але ємким визначенням: він був глибоко російським і в житті, і в музиці. Митець-патріот, Рахманінов, спираючись на витoki народної національної культури, сприйняв і відтворив у своїх творах багату виразним, але стриманим почуттям, російську народну пісню, щедрю скарбницю давніх повсякденних наспівів, і своєрідну, багатолику красу дзвонів.

Через складні обставини і матеріальні міркування Рахманінов за кордоном обрав професію піаніста-концертанта-диригента, відсунувши на задній план свої композиторські інтереси. Практично весь свій час відтепер він присвятив фортепіанній грі, працюючи над розвитком і шліфовкою віртуозності з нечуваною завзятістю і енергією. С. Сатіна згадувала: «Спочатку Сергій Васильович грав близько п'яти годин в день; згодом, коли він досконало опанував техніку, кількість годин скоротилася до трьох. Взявшись за піанізм, Сергій Васильович не припиняв їм займатися до кінця життя. Отримавши світову славу, цей артист не заснув на лаврах, а продовжував шукати нові шляхи для подальшого вдосконалення» [5, с. 115].

Внаслідок від'їзду з Росії Рахманінов-композитор «мовчав» майже дев'ять років. Невлаштованість в перший час еміграції, необхідність цілком присвятити себе концертній діяльності і, головне, невблаганна туга по

Батьківщині не залишали вільного часу та не давали стимулу для композиторської роботи.

Вже на початку 1920-х років Рахманінов досяг в Америці міцного артистичного і матеріального благополуччя, але так і не знайшов втраченого при від'їзді з Росії душевного спокою. Своєму давньому другу по Московській консерваторії В. Р. Вільшау він писав у вересні 1922 року: «За весь цей час я ні рядка не написав. Граю тільки на фортепіано і даю багато концертів. Ось вже чотири роки, як я багато займаюся» [5, с. 120].

На наполегливі питання про творчість своєму другу М. С. Морозову композитор в 1923 році відповідав: «Чи від перевтоми або від незвички писати (адже я вже п'ять років творчістю не займаюся) мене не тягне до цієї справи, або рідко тягне. Останнє трапляється, коли я згадую про **свої два великі твори, які я почав незадовго до від'їзду з Росії. Коли думаю про них, тоді виникає бажання їх закінчити.** Це здається, єдина можливість зрушити мене з мертвої точки. Почати що-небудь нове мені представляється недосяжною трудністю (Виділено нами – Л. Ю.)» [128, с. 489]. Пізніше, в 1934 році, він розповідав: «Поїхавши з Росії, я втратив бажання творити. Втративши Батьківщину, я втратив самого себе. У вигнанця, який втратив музичні корені, традиції і рідну землю, не залишається бажання творити» [там же, с. 562]. Ці слова великого композитора звучать і визнанням, і печаллю.

Відмову від композиторської творчості деякі дослідники пояснюють реакцією Рахманінова на розставання з батьківщиною; інші – необхідністю заробляти на забезпечене життя сім'ї, клопотом по укладу життя на нових місцях і зайнятстю роботою концертуючого піаніста.

Вл. Протопопов убачає, окрім усього сказаного вище, кризу музичного мислення. Він пише, «якщо нашвидку окинути поглядом творчість Рахманінова до 1917 року (часу його від'їзду за кордон), можна помітити, порівняно з творами початку століття, інші якості опусів подальших років. Святковість, романтичне тріпотіння змінюються, з одного боку, густотою

звучання, щільністю фактури і гармонії, гіпертрофованої віртуозністю, а з іншої – надзвичайно тонкою, майже імпресіоністською звучністю» [117, с. 130]. Ці нові якості музики Сергія Рахманінова, якби вони логічно розвивалися й надалі, повинні були привезти композитора до експресіонізму або імпресіонізму – двом найголовнішим стильовим напрямам в музиці початку ХХ століття. Але, думається, він відчував чужість обох цих напрямів (у їх чистому вигляді) своїй творчій натурі.

Звернемо увагу, що до 1926 року Рахманінов зробив тільки декілька транскрипцій для фортепіано на твори: Ж. Бізе «Менует з музики до драми А. Доде «Арлезіанка»»; Ф. Шуберта «Куди» з циклу «Прекрасна мельничиха»; Вальси Ф. Крейсера «Муки любові» і пізніше «Радість любові»; М. Мусоргського «Гопак» з опери «Сорочинський ярмарок»; П. Чайковського «Колискова», «Романс» на вірші М. Лермонтова з циклу ор. 16; а також фортепіанний переклад власного романсу «Маргаритки».

Говорячи в листі до М. Морозова про «два великі твори», які композитор почав писати до від'їзду (про це ми згадували раніше), Рахманінов не приводить назви цих творів, але, найімовірніше, йдеться про Четвертий концерт і «Три російські пісні». Інформації, що підтверджує припущення, що одним з незакінчених творів є Четвертий концерт, є небагато, але що стосується «Трьох російських пісень» її ще менше.

В. Брянцева в монографії про Рахманінова вказує дати створення концерту (з урахуванням подальших редакцій) – 1914-1941 рр. (чи: 1917–1941 рр.). Підставами для датування послужили наступні факти: 12 квітня 1914 р. в журналі «Музика» повідомлялося про ескізи Рахманінова до нового Четвертого фортепіанного концерту: «завершив в ескізах фортепіанний концерт (четвертий)», і далі «до осені цей твір буде повністю закінчено», але до цього часу він не був завершений [136, с. 457.]. Влітку 1941 р. їм була зроблена остання, остаточна його редакція [126, с. 364]. Друге ймовірне датування – 1917-1941 рр., – вочевидь, пов'язано з листом М. К. Метнера до О. Б. Гольденвейзера від 17 жовтня 1925 р., в якому Метнер розповідає, що

при побаченні з Рахманіновим останній «награвав окремі місця зі свого Четвертого концерту, який в нього намічений був ще в 1917 році» [94, с. 304].

Відчувши нарешті нестримну потребу в творчості, Сергій Рахманінов перериває активну концертну діяльність, завершує два **розпочаті раніше** великих твори (погодимося з припущенням, що затвердилося): Четвертий концерт для фортепіано з оркестром і «Три російські пісні» для оркестру і хору ор. 41 (останній цикл, в якому він доторкнувся до «живого джерела» народної російської музики, показав ще раз життєдайну значущість народного російського фольклору для Рахманінова). Повернення до творчості нелегко давалось композиторові: Четвертий концерт Рахманінов дописав на кінці серпня 1926 року, допрацьовував його, готуючи до друку в 1927 р., потім знову повернувся до Четвертого концерту і в 1941-му створив другу редакцію.

Важко сказати, як далеко просунулася робота над концертом в 1914 році, оскільки навесні у пресі було надруковано повідомлення, що Рахманінов збирається його завершити до осені [151, с. 318]. Така значна часова перерва при написанні твору не могла не відбитися на стилістичній цілісності і концерт носить відбиток «перехідної» пори...» [56, с. 97]. Такої ж думки О. Алексєєв, який вважає, що Четвертий концерт «твір перехідний», оскільки не чує в нім цілісної драматургічної концепції [2, с. 89].

З дослідниками можна погодитися, хоча і з деякими уточненнями.

Четвертий концерт Рахманінова вражає емоційною напруженістю, пануванням «драматично-сум'ятних», «похмурих, стихійно-зловісних» (у фіналі) образів. Тут композитор прийшов до нового трактування жанру фортепіанного концерту, в порівнянні з концертами російського періоду.

Помітно, що стилістика Четвертого концерту, присвяченого М. Метнеру, перекликається із метнерівською фортепіанною музикою (не випадково, ніби у відповідь, Метнер присвячує Рахманінову свій Другий фортепіанний концерт 1927 року). Композитори дружили довгі роки і навіть книга «Муза і мода» – роздуми Метнера про основи музичного мистецтва і

модернізму, – вийшла в рахманіновському видавництві «Гаір» (монограма з перших складів імен дочок Тетяни і Ірини).

Четвертий концерт Рахманінова експонував ряд рис, характерних для зарубіжного періоду творчості композитора: це «прагнення до строгої стриманості вираження, іноді жорсткість, графічність музичного письма, посилення темних, похмурих тонів, що приймають іноді зловісне забарвлення» [56, с. 98-99].

По загальному відгуку багатьох сучасних композиторів критиків в Четвертому фортепіанному концерті ор. 40 Рахманінов не створив нічого істотно нового (хоча, вслухуючись з вершини сьогодення на початку ХХІ століття, можна вже судити зовсім інакше). Проте дуже важливо, що, хоч би і реалізуючи свої колишні задуми, але композитор повертається до творчості.

Після Четвертого концерту Рахманінов у кінці 1926 р. в Америці написав, точніше, дописав **„Три російські пісні” для оркестру і хору ор. 41.**

«Три російські пісні» і Четвертий концерт (соліст – автор) вперше були виконані на одному концерті у Філадельфії, 18 березня 1927 р. Філадельфійським оркестром, хором (диригент Леопольд Стоковський). Перед прем'єрою диригент писав композиторові: «Для мене це два найдивовижніших Ваших творіння, і я дуже пишаюся тим, що беру участь в їх виконанні і що мені присвячені «Російські пісні», в яких так багато прекрасного, древнього поетичного духу Росії, що так захоплює мене» [5, с. 129].

Про задум і початок роботи над «Трьома російськими піснями» є лише уривчасті і суперечливі відомості, правдивість яких довести навряд чи можливо. У «Записці про С. В. Рахманінова» С. Сатіної читаємо: «Одну з пісень – «Ах ти, Ванька» (рос. Ах ты, Ванька)) – Сергій Васильович чув у виконанні Ф. Шаляпіна, який не раз співав її Сергію Васильовичу при зустрічі з ним; іншу пісню – «Через річку, річку швидку» (рос. «Через речку, речку быстро») – Сергій Васильович давно знав, побачивши її в якійсь збірці.



Третя пісня – «Белілиці, рум'яниці ви мої» (рос. «Белилицы, румяницы вы мои») – притягнула увагу Сергія Васильовича, коли він почув її у виконанні Н. Плевицької» [136, с. 76-77]. Надія Василівна Плевицька, відома виконавиця російських народних пісень, приїхала до Америки у 1926 р., де й познайомила композитора з третьою піснею. «Більше за все серед її пісень Сергію Васильовичу подобалися «Белілиці». Він знаходив цю пісню такою оригінальною, а виконання настільки добрим, що написав спеціальний до неї акомпанемент», – продовжує Сатіна» [136, с. 77]. Таку само версію підтримують В. Брянцева [30, с. 525] і З. Апетян у коментарях до листа № 703 [124, с. 475.].

Наявність рахманіновського варіанту у фольклорних зразках досі виявити не вдалося. В той же час дослідник фольклору А. Руднева вважає, що витoki ведуть до Курської області і що близьким до наспіву варіантом є пісня «Черемушка»: «Ніде в інших областях не зустрічається так часто текст із словами «Белілиці, рум'яниці ви мої» (скрізь інакший зачин), – пише Руднева, – тому ми схильні вважати пісню Рахманінова курською» [133, с. 70]. Далі відзначається близькість окремих оборотів рахманіновського варіанту приспівам курських танцювальних пісень, зі зміною устою на сусідніх ступенях «а» і «h»...

У збірці «Пісні російського народу» ор. 43 під № 27 А. Лядова, є пісня хороводу Володимирської губернії «Вже як по мосту, містку» (рос. «Уж как по мосту, мосточку»), мелодія якої майже повністю співпадає з рахманіновським варіантом в першій строфі (різниця лише в один звук у кінці наспіву), текст, за винятком перших куплетів, інший [144]. Слід сказати, що саме О. Соколова вперше відмітила схожість наспівів лядовської хороводної та першої пісні в творі Рахманінова. Вказана збірка вийшла в 1898 році у виданні М. П. Беляєва, і могла бути відома Рахманінову.

Друга версія, висловлена К. Птицею і повторена О. Соколовою з посиланням на його статтю, ймовірно, не зможе отримати документальне підтвердження. Сутність її в наступному: Н. С. Голованов свідчив, що

народні наспіви, що покладені в основу «Трьох російських пісень», запропоновані композитору Б. В. Асаф'євим.

Зараз дуже важко вирішити, яка з двох версій є правдивою. За існуючими на сьогодні даними, на наш погляд, перша версія має підтвердження, а друга відкидається наступними міркуваннями:

1. Під час багаторічного і близького спілкування із Ф. Шаляпіним Рахманінов неодноразово чув від нього пісню «Ах ти, Ванька».

2. Пісню «Белілиці, рум'яниці...» композитор уперше почув від Н. Плевицької **тільки в 1926** році і саме тоді зробив перекладення цієї пісні для голосу з фортепіано.

3. Опосередкованим доказом першої версії може слугувати наше припущення, що Рахманінов міг бути знайомим наспів першої пісні по збірці Лядова.

Звернемо увагу, що в творах Рахманінова раннього і середнього періодів творчості можна знайти лише поодинокі приклади звернення композитора до російського фольклорного матеріалу, особливо до його цитування: Гармонізація «Бурлацької пісні» (1891), друга тема фіналу віолончельної сонати, ор. 19 (1901), романси «Ух ти, нива», «Полюбила я».

У мелодиці С. Рахманінова національно-пісенні інтонації органічно поєднуються з принципами розвитку тематизму П. Чайковського, з однієї сторони, і композиторів петербурзької школи, з іншої. Безпосередньо, в процесі формування і еволюції творчості Рахманінова його мелодійний стиль ставав все більше специфічним і самотнім.

Коли Рахманінов покинув батьківщину, втратив «російське оточення і російську дійсність», російська народна пісня зазвучала в його творах в повний голос як найбільш яскраве і дороге нагадування про минуле: Рахманіновим використані (процитовані) оригінальні наспіви лише в «Трьох російських піснях», в інших же творах ним створені мелодії, інтонаційно гранично близькі до народних. «Довічний народний звичай звернення до пісенної творчості в моменти найбільш важких душевних криз притягнув до

себе й Рахманінова», – так уявляє собі причину звернення композитора до народної пісні в зарубіжний період К. Птиця [118, с. 117.]. Проте, національний пласт, що проявився в пізніх творах Рахманінова настільки жанрово визначений, не став тільки покликом страждаючої душі.

Цікавим із цього приводу є спостереження В. Богданова-Березовського: «Покинувши Росію в 1918 р., Рахманінов тяжко переживав розлуку з батьківщиною. Це знайшло своє відображення в творчій кризі, якою відмічені роки його зарубіжного життя. Є підстави вважати, що, вже починаючи з середини 20-х років, він все пильніше вникав в процеси духовного і культурного, зростання нової – радянської Росії.

Творче його відродження – від «Трьох російських пісень» для оркестру і хору (ор. 41), написаних в 1928 році, і до третьої симфонії (ор. 44), створеної вісьмома роками пізніше, – йшло під знаком все більшого насичення музики російською емоційною стихією і соками російського народного мелосу» [128, с. 155].

Фольклорні мотиви народнопісенного складу включені в усі найбільші твори пізнього періоду творчості композитора – «Три російські пісні», Третя симфонія і «Симфонічні танці». Тематизм такого типу широкий і неоднозначний – це і не тривожні спогади, і своєрідний рахманіновський епос через призму лірики, і збуджені по характеру образи – носії об'єктивного «позаособистісного» начала, і трагічні колізії. Увесь цей складний, неоднорідний пласт рідко виступає диференційовано, частіше – у вигляді змішаних різновидів, якісно оновлених образів, що діалектично ростуть і взаємозмінюються.

О. Кандинський вважав, що «фактично єдиною темою рахманіновської творчості є його батьківщина, співаком якої він залишався до кінця свого життя. У цьому і полягала одна з найважливіших внутрішніх основ творчості Рахманінова... Музика якого пройнята глибоким «почуттям Росії»» [58, с. 85]. Звідси, як вважає Л. Скафтімова, «епічність багатьох сторінок музики Рахманінова, що йде не стільки від конкретної ретроспекції російської

історії, скільки від почуттів величі досягнень національної культури, внутрішнього багатства руського народу, від яскравості емоційної реакції на його складні долі. Невід'ємною властивістю творчої натури Рахманінова було гостре почуття сучасності, відчуття необхідності змін, передчуття бурь і потрясінь, що насуваються. Усе це привносило до його музики високе напруження емоцій, гостроту контрастів, патетичний тон висловлювання, драматизацію образного строю [138, с. 85].

Особливо важливим, таким, що визначає концепцію пізніх творів Рахманінова, стає складне співвідношення національно-народного начала, що знаменує в основі своїй позитивний ряд образів, з образами похмуро-трагедійними, які відбивають й особисту драму композитора, й конфлікти сучасності.

Недивно, що в російських народних наспівах виявилось можливим позначити ряд загальних закономірностей. Проте той факт, що цих закономірностей так багато, знову призводить до думки, що наспіви відбиралися Рахманіновим свідомо, за принципом близької мелодико-інтонаційної спорідненості. При цьому, безпосередньо, не знімається явна оригінальність, високохудожня цінність, індивідуальність «обличчя» кожного наспіву.

Підбір пісень автором здійснювався за двома основними параметрами: спільність ідейного змісту пісень і близький по цілому ряду елементів характер тематизму.

Дійсно, три частини «Трагічної симфонієти» на російські теми (так назвала цей твір В.Брянцева) за глибиною і різноманіттям образів, за інтенсивністю розвитку, єдністю узагальнювальної ідеї, за активним драматургічним нагнітанням, складною, контрастною концепцією можуть сприйматися, як симфонічний цикл. Згадаємо, що і «Дзвони» сам Рахманінов одного разу назвав «хоровою симфонією», і що в музикознавчій літературі жанрові зв'язки «Дзвонів» і «Трьох російських пісень» з симфонічним циклом є визнаним фактом. «У творі, незважаючи на відсутність власне

сонатності, помітний зв'язок з образною типологією сонатно-симфонічного циклу. У першій частині найдраматичне нагнітання з катастрофічним зривом в кульмінації... Друга пісня... є Largo, що відповідає повільній частині симфонічного циклу. Воно виділене в якості ліричної серцевини твору... В останній частині «Трьох російських пісень» виступає типова для фіналу опора на жанрові елементи – танець і марш» [31, 526-528]. Так визначає В. Брянцева основне значення кожної частини циклу, симфонічну природу твору, що пов'язують пісні в єдину, загальну концепцію.

Інші дослідники твору, підтверджуючи думку, що «Три російські пісні» за певними ознаками можна співвідносити з симфонічним циклом, в той же час надають відмінну від приведеної вище характеристику і драматургічні функції окремих частин. О. Соколова вважає, що «Три російські пісні» представляють собою тричастинну симфонію з хором [144, с. 129]. Значення частин в загальній драматургічній лінії розвитку вона визначає так: «Перша частина – це зав'язка, друга, – ліричний монолог. Третю частину автор вважає такою, «що завершує увесь попередній розвиток» фіналом хором [там же].

Відносно характеристиці першої частини у К. Птиці знаходимо деякі розбіжності з В. Брянцевою. «Перша пісня, – пише він, – ... мабуть, найбільш лірична за характером музики і зміст. У ній драматична ситуація ще не доводиться до такого високого ступеню безнадійності і відчаю, як в наступних піснях». Тут «початок лінії зростання драматичного розвитку» [118, с. 123].

Суттєвими для характеристики тематизму «Трьох російських пісень» є питання – чи використав (цитовав) Рахманінов фольклорний матеріал в незмінному вигляді або вніс в нього будь-які зміни, а також якими художніми завданнями керувався автор, вносячи в наспіви свої корективи. Виходячи з фольклорного матеріалу і наспівів, що становлять хорову партію твору, можна зробити висновок, що зміни найбільшою мірою торкнулися першої пісні, в меншій – другої і третьої. Так і вважає і Л. Скафтімова [138, с. 69].

К. Птиця приходиться до висновку, що «пісня стає смисловим драматургічним стержнем, навколо якого розгортається симфонічна дія». Він зауважує: «Найбагатший світ художніх образів, поміщених в оркестр, поза сумнівом спирається на хор, організовується ним, породжується його силою» [118, с. 118-119]. «Головна ж функція партії оркестру в кожній пісні, – відмічає В. Брянцева, – гостре драматичне нагнітання, що одночасно і тісно пов'язане з образною суттю наспівів, яке контрастує їх незмінній лірико-епічній суті» [31, с. 426]. Такий підхід до основних сфер, що складають твір, виникає від незвичності, унікальності художнього завдання і його втілення композитором. Він поєднує в одночастинності народнопісенний матеріал, що проходить в хоровому звучанні, з гарячою, наповненою особистого відношення до нього і одночасно до похмурого сьогодення, мовою композитора, вираженою в драматично напруженій стихії оркестру. І дійсно, головним питанням, що розкриває концепцію твору, його драматургію являється співвідношення партії хору і оркестру в загальній лінії драматургічного розвитку кожної пісні і циклу в цілому.

Дослідників хорової і вокально-симфонічної спадщини Рахманінова цікавило питання: чому ведення голосів хору в унісон або в октаву стало принципом (за рідкісним винятком) в усіх вокально-симфонічних творах композитора, майстра складного хорового багатоголосся. К. Птиця ставить таке ж питання: «Чому композитор, що бездоганно володіє усіма тонкощами хорового письма, використовує у своїй творчості усю найбагатшу палітру звукової виразності, відмовився в даному випадку від розвитку багатоголосся в хорі і обмежився унісоном партій?» [118, с. 118]. Наведемо одну з можливих відповідей на поставлене запитання. «Думається, що він (Рахманінов) умисно зберіг народну пісню як основу в її найбільш чистому, невинно-недоторканому вигляді... без прикрас і вбрань пишного багатоголосся» [там же]. Інше тлумачення знаходимо у В. Брянцевої: «Унісонний виклад робить звучання наспівів експресивним і рельєфним, що

дозволяє одночасно розгортати складну інструментальну партію...» [31, с. 526].

У «Трьох російських піснях» хорова і оркестрова партії при існуючих певних зв'язках найбільш роз'єднані, найбільш самостійні по цілому ряду компонентів (тематичний розвиток, тип фактури, межі емоційного тону, жанр та ін.), з яких найважливішими є становлення, рух і досягнення вершинних точок лінії драматургічного розвитку.

Таким чином, хорове і симфонічне начало взаємодіяли в творчості Рахманінова, проте ця взаємодія найбільшою мірою знаходилася в творах «російського» періоду. У зарубіжному періоді, у якому Рахманінов не написав жодного романсу і тільки один твір з хором («Три російські пісні»), склад рахманіновського письма змінився. Місце колишнього багатошарового, густого, барвистого звукового живопису займає нервова, контрастна, іноді скупа, але точна за малюнком графіка.

Окрім інших причин, в цьому свою роль зіграв **принцип мікротематизму** (термін Л. Скафтимової – [138, с. 80]), що затвердився в пізніх творах Рахманінова. Короткі, афористичні за характером мікротеми, як чіткі розчерки, прокреслюють оркестрову тканину, позбавлену колишнього, всеохоплюючого розспіву, багатоплановості, мелодично насичених голосів. Змінився сам тип оркестровки. Сторінки лірико-епічного симфонізму з картинною зображальністю або напруженою драматичністю, що так часто зустрічалися у Рахманінова раніше, виражалися в звучанні «співаючого» оркестру в основному в змішаних тембрах, що створюють густу і щільну тканину. Згодом конфліктно-драматична концепція його пізніх творів проявляється в оркестровому стилі більше розрідженою фактурою з яскраво контрастними епізодами tutti – раптових зльотів кульмінацій, викладом тематичного матеріалу в чистих тембрах значно більшою, «зримішою» диференціацією фактурних функцій, посиленні значення дерев'яних і мідних духових інструментів.

Основою прийомів розвитку стають різкі протиставлення, зіткнення контрастних, образних сфер. Сума цих рис пізньої творчості композитора (зарубіжний період) і проявилася в «Трьох російських піснях», з незмінною графічною лінією одноголосся в хоровій партії (незмінною також і відносно образно-емоційного позитивного рівня), і «протиставленою їй в багатоскладній тканині оркестру поступово наростаючому життю мікротем – носіїв фатально-рокових сил. Так, лірико-епічне, національне начало, що знаменує його непорушний ґрунт, високу етичність, протиставлене в «Трьох російських піснях» недобрій, «поза особистісній», силі» [138, с. 81].

Таким чином, згадуючи слова Рахманінова «о... **двох великих творах**», що були започатковані ще в Росії, **які не назвав композитор**, можна зробити висновок, що ймовірно частково задумані в російський період життя Рахманінова саме «Три російські пісні» для симфонічного оркестру і хору. Адже пісня «Белілиці» **наспівана була Плевицькою в Америці лише в 1926 році** і після цього стала однією з трьох в творі Рахманінова. Отже, **концепція «Трьох російських пісень» з'явилася остаточно у Рахманінова лише в Америці.**

Як вважав Б. Асаф'єв, Рахманінов, використовував фольклор «не в етнографічному плані, а в сенсі наявності в мелосі... характерних природних пісенних інтонацій» [20, с. 178]. Так тематизм народнопісенного складу включений майже в усі значні композиції пізнього періоду творчості композитора: «Три російські пісні» для оркестру і хору ор. 41, «Третя симфонія» ор. 44, «Симфонічні танці» ор. 45.

Цей тематичний пласт частіше виступає у вигляді «змішаних різновидів, якісно оновлених образів, що діалектично зростають і взаємозмінюються» [138, с. 63].

Блаженний Іоанн Богомил, який має неординарне мислення, міркував про життя Рахманінова за кордоном в розділі «Рабство у Стейнвея» в монографії «Крещендо добра» (зазначимо, що цитата велика, але має важливе значення):



«У своєму житті Рахманінов проявлявся в трьох амплуа.

Був **диригентом** Великого театру; згодом диригував кращими оркестрами світу.

Вважався **геніальним піаністом**, виконував класичну музику – Моцарта, Бетховена, Брамса, Шопена, Ліста...

Не приховував, що погано грає власні твори: «Не можу грати свою музику. Втім, багато знаменитих композиторів свою музику виконували геть погано».

В Америці Рахманінов переживає повну самотність. Рабство у Стейнвея, власника знаменитої фірми роялів. Хотів творити, але Стейнвей йому: «Навіщо? У тебе сім'я, потрібний будинок... Ти залишишся жебраком. А за концерт платять 3,5 тисячі доларів (за тих часів величезні гроші)».

Рахманінов дав колосальну кількість концертів – півтори тисячі! Уявіть, скажімо: 20-го січня в Нью-Йоркському Карнегі-холі, 25-го у Бостоні, 27-го у Філадельфії... Концерти майже щодня! Величезний репертуар, складна музика. Дивовижна пам'ять!

Але Рахманінов-**композитор** хотів писати нові твори. А коли так багато давав концертів, диригував і грав – не міг писати музику.

Які страждання! Великий композитор, позбавлений можливості творити! А для Рахманінова це – наче дихати і жити.

Так дожив до 70 років. Від нервової напруги багато палив і помер від меланому легень (Виділено в тексті – Л.Ю.)» [26, 323-324].

Від ранніх і до останніх творів дзвонівість відмічає віхи життєвого шляху композитора, що розділив трагічну долю свого покоління і своєї країни, – «шляхи духовного випробування і "суворої школи аскези" до якого були засуджені російські люди в ім'я збереження національних коренів духу і християнських витоків російської культури» [24, с. 75]. Саме про це пише в 1925 році М. Бердяєв в редакційній статті «**Духовні завдання російської еміграції**» першого номера журналу з символічною назвою "Шлях" (Виділено нами – Л.Ю.) [25, с. 9]. Духовним завданням зібрання і

виковування духовної сили [там же] і був призначений шлях Сергія Рахманінова, який з дитинства *«звук і знаходити у всьому деякий вищий сенс, сприймати крізь увесь земний шум і невичерпну вульгарність повсякденного життя священні сліди і таємничі уроки Всевишнього (Виділено в тексті – Л.Ю.)»* [53, с. 208].

Духовні постулати стають життям, коли рушиться ця мрія і у людей розкривається безодня під ногами. Тоді *«вам треба відчувати непорушну точку опори над безоднею: вам необхідно відчувати цей нерухомий спокій святині над нашими стражданням і скорботою... Нам треба достовірно знати, що звір не є у всьому світі, що над його царством є інший закон життя, який восторжествує (Виділено нами – Л.Ю.)»* [155, с. 34].

Проте, Сергій Рахманінов, все ж таки, повернувся за кордоном до творчості, і важливо, що у пошуках поживних соків для подальшої творчості Рахманінов спочатку звернувся до російської народної музики.

**Поштовхом для створення** фактично останніх трьох різножанрових великих композицій зарубіжного періоду творчості Рахманінова, служать музичні образи, які він сприйняв ззовні: три російські народні пісні («Три російські пісні» для оркестру і хору ор. 41); тема Кореллі (більш точно, Фолії) з його Дванадцятої скрипкової сонати (Варіації ор. 42 для фортепіано соло, які часто називають "Варіації на теми Кореллі" ор. 42); тема Паганіні з відомого Двадцять четвертого капрису для скрипки соло («Рапсодія на тему Паганіні», ор. 43).

Це доводить, що у Рахманінова **ще не накопичилося** удосталь творчої потенції, щоб написати що-небудь без зовнішнього поштовху, хоча бажання до творчості поступово стає дуже сильним.

Звернемо увагу, що в двох інших творах зарубіжного періоду, Рахманінов запозичує теми з репертуару для скрипки: тему Кореллі з дванадцятої скрипкової Сонати (яка виявилася темою Фолії) і тему Паганіні із скрипкових Каприсів. Показово, що обидва твори Рахманінов пише у **варіаційній формі**. Виникає відчуття, що композитор ставить перед

собою особливе завдання – втілити характерні риси **скрипкового мислення** у варіаціях для сольного фортепіано і у варіаціях жанру рапсодії для фортепіано з оркестром.

Відомо не дуже багато композицій для солюючого інструменту з оркестром, створених у варіаційній формі: найбільш яскраві серед них – «Танець смерті» для фортепіано з оркестром Ф. Ліста і «Варіації на тему рококо» П. Чайковського для віолончелі з оркестром.

Звернення до стилю класиків у варіаціях пізнього періоду творчості Рахманінова можна пояснити потребою композитора знайти нове творче натхнення в здоровому, емоційно повному і, в той же час, простому і стриманому мистецтві класицизму. Спостереження над стилем музики Сергія Рахманінова в зарубіжному періоді допомагають нам встановити глибину інтелектуальної травми, пов'язаною, з одного боку, з кризовою ситуацією у власній творчості, а з іншої – з розривом із батьківщиною.

Свій останній великий твір для фортепіано соло – Варіації ор. 42, які зазвичай називають «Варіації на тему Кореллі», Рахманінов створив у Клерфонтене (під Парижем), влітку 1931 року (вони багато в чому передбачили «Рапсодію на тему Паганіні»). Варіації були присвячені Ф. Крейслеру, який зробив популярну обробку (вільну редакцію) варіацій Арканджело Кореллі під назвою «La Folia». Тему Рахманінов запозичив з Дванадцятої скрипкової сонати італійського композитора (1653-1713), яка, у свою чергу, являла собою похідні варіації на старовинний іспано-португальський наспів «Фолія» (у перекладі з португальського – «божевільні веселощі»).

Лише після перших рецензій на виконання Варіацій ор. 42, Рахманінов дізнався від І. Яссера, що процитована ним тема не належить самому Кореллі, який також запозичував її з народного португальсько-іспанського танцювального наспіву, дуже поширеного в країнах Західної Європи, особливо з кінця XVII століття Прочитавши про це статтю І. Яссера,

Рахманінов запросив його до себе і зацікавлено розпитав про мотив Фолії і про *Dies irae* [178, с. 380].

Зазначимо, що Тема *Dies irae* виконувала важливу роль в творчості Сергія Рахманінова, була використана у ряді творів і особливо сконцентровано з'явилася у кінці творчого шляху:

- Симфонія № 1 (ор. 13, 1895), четверта частина, ц. 51, т. 37 і до ц. 52 (тема *Dies irae* в якості інтонаційної основи неодноразово звучить як у фіналі, наприклад, ц. 55, так і в першій і третій частинах);
- Друга сюїта для двох фортепіано (ор. 17, 1901), друга частина (Вальс), ц. 19, т. 1-8 (початок розділу *Meno mosso*) і ц. 25 (інтонації секвенції звучать в цьому розділі неодноразово);
- Соната № 1 для фортепіано (ор. 28, 1907), третя частина, розділ *riù vivo*, т. 5-8 (чотири такти до початку розділу *Tempo I*). Тема секвенції ще раніше з'явилася як тематична основа, наприклад, в розділі *Meno mosso*;
- «Острів мертвих» (ор. 29, 1909), ц. 22, починаючи з т. 11. (Тема цитати багаторазово повторюється й надалі. Інтонації цитати з'являються раніше – ц. 18, з т. 3);
- «Рапсодія на тему Паганіні» (ор. 43, 1934), друга варіація, т. 1-8. У різних мелодико-гармонічних варіантах тема цитати проводиться і далі в цьому розділі (у варіаціях №4, 6, 8, 10 і в останній);
- Симфонія № 3 (ор. 44, 1936), третя частина, ц. 108, т. 5-6 (інтонації цитати звучали і раніше - ц. 95, з т. 6);
- «Симфонічні танці» (ор. 45, 1940), третя частина, ц. 93, т. 3-6;
- нами встановлено, що мотив *Dies irae* також використовується Рахманіновим у «Варіаціях на тему Шопена» (Прелюдія *c-moll*) в трагічній, похоронній варіації №17, в початкових 1 і 3 тактах (*Grave, b-moll*);

- Також ми почули, що мотиви теми *Dies irae* присутні в іншому варіаційному творі С. Рахманінова – «Варіації на тему Кореллі» у варіаціях № 12, 14 і 15.

А. Денісов пише з приводу використання мотиву *Dies irae* в творах Рахманінова: «... окрему групу складають твори, в яких *Dies irae* звучить поза програмним контекстом. Тут його сенс виявляється відкритим для інтерпретації, не маючи будь-яких направляючих орієнтирів для сприйняття (Виділено в тексті – Л. Ю.)». І наводить в якості прикладів наступні твори: початок другої варіації «Рапсодії на тему Паганіні», третя частина «Симфонічних танців», третя частина Симфонії № 3 [46, с. 214-215]. Але з цим важко погодитися, оскільки тема-мотив *Dies irae* безпосередньо входить в драматургію змісту цих творів і виконує важливу функцію в їх змістовному контексті.

Проте Денісов продовжує: «В усіх цих випадках *Dies irae* стає максимально узагальненим, і сенс його навряд чи правомірно конкретизувати. Іноді його можуть прояснити поза музичні обставини створення твору (наприклад, усі перелічені вище твори Рахманінова були написані в пізній період творчості, далеко від батьківщини, а «Симфонічні танці» – за три роки до смерті)» [46, с. 215]. Тобто використання *Dies irae* тут трактується як музичний матеріал, що втілює тугу за батьківщиною, далеко від якої знаходився Рахманінов. В принципі це можна припустити, але не можна заявляти так прямолінійно, необхідно кожен твір досліджувати окремо.

Часто в творчості Рахманінова виділяється «концепція Любові» і «концепція Смерті», що дуже відповідає змістовності творам композитора. М. Бекетов вважає, що «Фінали-апофеози "концепцій Любові" є інтонаційний підсумок "пройденного шляху", асиміляція усієї музичної тканини твору за законами "ліричного піднесеного почуття і навченої свідомості". Дзвонівість тут – символ російського Собору, основа збирання цілого і його вершина». І продовжує відносно "концепції Смерті": «Зовсім іншого типу синтез

складається у фіналах "концепцій Смерті" (до них М. Бекетов відносить «Рапсодію на тему Паганіні», «Третю симфонію», «Симфонічні танці» – Л.Ю.) – фіналах-катастрофах, символізуючих крах ідеалу Любові і загибель російського храму. У цих трагічних містеріях шлях інтонаційного становлення визначається перевертництва (рос. *оборотничеством*) дзвоновості, «виворотом» якої є **Dies irae**. До становлення протиріччя живе-мертве підключається увесь комплекс у минулому "позитивного" тематизму "концепцій Любові", повністю втягуючись "в орбіту" перевертництва. Так відбувається, наприклад, в "Симфонічних танцях", де на суд Божий покликана душа російської інтелігенції і де знаменний розспів – символ "твердині" православ'я – зливається з **Dies irae** в "механічному" комплексі *Danse macabre* (Виділено нами – Л.Ю.)» [24, с. 77-78]. Таким чином, **«концепція Смерті»**, як і скорбота за втраченою Росією, у творчості **Сергія Рахманінова втілюється в темі Dies irae.**

Тематизм Фолії, як відомо, широко використовувався багатьма композиторами. Фолія (португ. *folia* – «пристрасть», «безумство») – народна пісня (і танець) португальського походження. Перші згадки про неї відносяться до XV століття (перший запис, що містить позначення «фолія», належить С. Салінасу (1577 рік). Тема фолії послужила основою для величезної кількості творів, переважно варіаційних циклів обробок для різних інструментів. Серед авторів, що зверталися до цієї теми – І. Капсбергер, Дж. Фрескобальді, М. Маре, М. Фарінееллі, А. Кореллі, Р. Рібайас, М. Сане, Ж. д'Англебер, А. Скарлатті, А. Вівальді, Дж. Перголезі, Ф. Конті (у опері «Дон Кіхот в Сьєрра-Морене»), Ж. Б. Люллі, Ф. Джемініані, К. Ф. Э. Бах, А. Гретрі, Л. Керубіні, К. Нільсен (у операх «Ревнивий закоханий», «Португальський готель», «Маскарад»), А. Сальєрі, Ф. Ліст, Ф. Сміття, М. Понсе.

Строга, ритмічно розмірена мелодія у дусі похмурого середньовічного танцю-ходи сарабанди, була розроблена Сергієм Рахманіновим у ряді варіацій. Усі вони контрастні за жанром, характером і настроєм. Ця

запозичена тема (Фолія) напрочуд органічно і природно влилася у світ музики пізнього Рахманінова, в її «суворий і трагічно-піднесений образний лад» [5, с. 131].

Плідний творчий період зарубіжного життя, повернення Рахманінова до творчості, було певною мірою пов'язано з придбанням влітку 1930 року ділянки землі в Швейцарії, на березі Фірвальдштетського озера, і облаштування там свого «російського» будинку, де сім'я влаштувалася влітку 1934 року – «Сенар» (початкові склади від імен Сергій і Наталія, зі додаванням першої букви прізвища).

У цьому будинку відродилося салонне музикування, звучала сольна і ансамблева музика; збиралися відомі представники творчої Росії, що перебували за кордоном. Відчувши себе в Сенарі як дома, композитор почав творчо плідну пору свого зарубіжного життя. Тут і була написана «Рапсодія на тему Паганіні» – «новий і вже завершальний етап в розвитку Рахманіновим концертно-симфонічної музики» [1, с. 89-90].

«Рапсодія на тему Паганіні» a-moll, op. 43 (1934) – останній твір Рахманінова для фортепіано у супроводі оркестру, – одно з кращих, «типових» [57, с. 269] і найбільш популярних творів композитора, здійснених за кордоном. Рапсодія написана в дуже короткий термін, за півтора місяці. «Швидкість і легкість, з якою Сергій Васильович написав і інструментував цю річ, її свіжість і натхненність показують, який міцний і здоровий був творчий дух в композиторові, що досяг шістдесяти одного року», – пише у своїх спогадах С. Сатіна [136, с. 87-88].

«Рапсодія на тему Паганіні» – одно з самих натхненних творів Рахманінова, що вимагає від виконавця максимально точної передачі авторського задуму. Емоційний лад її – стриманий і строгий, почуття – врівноважені. Тут майже немає колишньої романтичної безпосередності і «відважного душевного пориву», але немає і скутості почуттів, що відчувається в Четвертому концерті [57, с. 269]; немає і «тієї ліричної «повені почуттів», якою полонить другий і третій концерти» [145, с. 113].

Ретельний аналіз тематизму і драматургії цих творів буде представлено в наступних підрозділах дослідження, зараз зазначимо, що «Варіації на тему Кореллі» (Варіації ор. 42) своїми загальними контурами намічають подальший симфонічний цикл. Як «Рапсодія на тему Паганіні», так і «Варіації на тему Кореллі» створені:

- у варіаційній формі;
- у схожій структурі (тричастинна форма, каденційний епізод в середній частині);
- з певною мірою «графічністю» викладу;
- теми процитовані зі скрипкової літератури.

Таким чином, «Варіації на тему Кореллі» – ніби «ескіз» (скромніший за формою і віртуозністю) «Рапсодії на тему Паганіні» [145, с. 98]. До цього схиляються досить багато дослідників.

Із приводу завершення даних варіацій: ми вважаємо, що варіаційні твори закінчуються дуже оптимістично. Цьому суперечить думка О. Алексєєва про те, що завершення варіацій не «можна назвати ані трагічним, ані оптимістичним у повному розумінні слова. Він справляє швидше враження тихого роздуму (йдеться про «Варіації на тему Кореллі» – Л. Ю.). Здається, що твір ще не дає повного рішення проблеми, що це лише підступи до неї - перша частина великої повісті, за якою повинні слідувати нові» [2, с. 215]. Ясно, що автор хоче органічно зв'язати два твори Рахманінова – «Варіації на тему Кореллі» та «Рапсодію на тему Паганіні». Ми не можемо заперечувати певну спадкоємність цих творів, про що вже йшла мова, і ми знову повернемося до цього питання під час їх детального аналізу, що буде представлено в наступних розділах дослідження.

«Рапсодія на тему Паганіні» з'явилася через три роки, певною мірою продовжуючи і при тому поглиблюючи тематичну спрямованість попередніх «Варіацій на тему Кореллі». У вересні 1934 року Рахманінов пише В. Вільшау, що завершив цей твір: «Тижнів два назад закінчив нову річ: називається Фантазія для рояля і оркестру у формі варіацій на тему Паганіні



(ту, на яку Ліст і Брамс написали варіації). Річ ця досить довга, хвилин 20-25, тобто розмір ф-п концерту». І продовжує: «Віддам в друк не раніше весни. Заздалегідь спробую зіграти її в Нью-Йорку і Лондоні з таким розрахунком, щоб в проміжок часу між цими містами встигнути зробити необхідні поправки. Річ досить важка, потрібно починати вчити» (цит. по [2, с. 215]). Таким чином спочатку твір називався Фантазією і лише пізніше було перейменовано в Рапсодію. Слід зазначити **загальну свободу змісту і формоутворення цих жанрів.**

Повертаючись до творів, написаних в закордонний період життя Рахманінова, зазначимо, що за варіаційними циклами (на теми Кореллі і Паганіні) появилася Третя симфонія, також написана в Сенарі (створювалася в два прийоми – літо 1935 і червень 1936). Цей твір – воістину класичний за глибокій змістовності музики, образності мови і майстерності обробки. Тут уперше за багато років Рахманінов повертається до власне симфонічної форми і створює концепцію, що розкриває його як найглибші зв'язки з російською музикою, з її історією – від давніх знаменних розспівів і протяжних російських пісень, дзвонів-передзвонів, від великої спадщини класиків – М. Мусоргського, О. Бородіна, М. Римського-Корсакова – аж до музики його часу.

Коротко зупинимося на симфонії, тому що вона – типовий зразок органічного розвитку драматичної драматургії, що пов'язує її з «Рапсодією на тему Паганіні».

Національно-епічна образність і типово рахманіновська пристрасна лірика поєднуються в симфонії з вторгненням «злого» начала, розвиток якого створює «конфліктні вузли», перетворюючи образи Росії і Художника на учасників симфонічної драми, що розгортається. Через усі частини симфонії проходить мелодія древнього складу із звичайною для композитора ґрунтовною трансформацією, яка передає «глибоку переконаність і зосередженість душі людської» [117, с. 142]. У першій частині симфонії звучать пісенні теми, близькі сумним протяжним пісням або весільним

наспівам; у повільній другій частині зустрічається та ж само мелодія розспіву. У гострих драматичних кульмінаціях тема вступного заспіву симфонії повністю змінює вигляд, ніби втілюючи невідворотність фатуму. Симфонія має епіко-розповідну лінію, де центральний і пануючий образ – Батьківщини (див. [143, с. 103-118]). Паралельний суб'єктивно-ліричний зміст твору пов'язаний з образом автора, з його роздумами про Росію. Ліричний відступ виражений чудовою мелодією яку виконує соло скрипки в обрамленні другої частини (згадаємо, як старанно композитор інструментально і темброво перетворював скрипкові теми в попередніх творах варіаційної форми).

Останнім твором Рахманінова були «Симфонічні танці» ор. 45, де також багато що вказує на зв'язок з російським стилем, з російськими витоками.

«Симфонічні танці» ор. 45, створені пізніше за Третю симфонію, за художнім задумом вони знаходяться ближче до «Рапсодії». Рахманінов дав своєму останньому твору дещо незвичну назву. Відбувається це, мабуть з метою підкреслити серйозний характер твору, як колись це зробив Роберт Шуман. Дійсно, цей твір далеко не танці в звичайному значенні слова. Точніше це три симфонічні картини, в яких танцювальне начало проявляється умовно, лише в найзагальнішій формі.

Твір «Симфонічні танці» складається з трьох частин. У початковому варіанті кожна з них (ор. 45, *Andante*), мала підзаголовки. Зазвичай в літературі вказуються наступні назви частин: «Ранок», «Полудень» і «Вечір». Сатіна у своїй «Записці» приводить дещо інші назви, що більше відповідають змісту музики: «День», «Сутінки» і «Північ».

Аналогічно «Рапсодії на тему Паганіні», «Симфонічні танці» – твір трагічного плану. Ймовірно, що тут також знайшла своє втілення дійсність, що оточувала Рахманінова. Особливо відчувається це в другій частині твору, де через образ майже екзотичного вальсу, дійсно сумеркового, повного похмурого почуття, композитор розкриває безвихідь свого почуття втрати

коренів – Батьківщину. Остання частина – «Північ» – воскрешає образ урочистості духу героя, його оптимістичних сподівань.

Слід зазначити, що для творів Рахманінова пізнього періоду творчості характерна певна специфічна танцювальність, яка лежить в основі концепції, драматургії, жанрового профілю твору. Це, в тій або іншій мірі, можна сказати про «Варіації на тему Кореллі», «Рапсодію на тему Паганіні», частково Третю симфонію (передусім її фінал). Особливість і своєрідність композитора в даному випадку полягає в тому, що він не обмежується танцювальними жанрами, що здавна отримали в інструментально-симфонічній музиці «права громадянства» (менуєт, вальс), а розширюючи загальноромантичну лексику, виходить у вказаних творах у звуковий світ сучасної танцювальності, відтворює її характерні ознаки. Але якщо прямо Рахманінов не звернувся до фокстротів та інших новомодних на той час танців, то їх очевидні прикмети ми знаходимо і в «Рапсодії» (фокстротна варіація №16), і в «Симфонічних танцях», де вальс другої частини модифікується у вальс-бостон, а у фіналі проявляються риси румби; в «Варіаціях на тему Кореллі» спостерігаємо «жанрово-стильову модуляцію» старовинної танцювальності в сучасну. Композитор не лише заміщає фолію і менуєт (авторське позначення «Tempo di Minuetto») джазованим естрадним танцем, але і «демонструє» сам процес такого заміщення, а вальс-бостон виникає не як щось чужорідне, що прийшло ззовні, а як результат руху музичної думки, жанрового розвитку, що відбувається в творі.

### **Висновки до розділу 1**

Варіації як форма твору є систематичним проведенням варіаційного розвитку. У варіаціях основна музична ідея піддається розробці і змінам: викладається повторно зі змінами у фактурі, ладі, тональності, гармонії, співвідношенні контрапунктуючих голосів, тембрі. Варіації є свого роду

циклічною формою, яка складається з ряду окремих, зазвичай завершених п'єс.

Форма варіацій пройшла багатівіковий шлях еволюційного розвитку. Вона була затребувана як жанр в різні епохи і стильові напрями, кожного разу модифікуючись, відповідаючи на певний композиторський задум. У варіаціях російських композиторів XIX століття відбувається розвиток загальної тенденції до укрупнення варіаційного циклу, характерної для цього часу. Вони відрізняються масштабністю і великою насиченістю динамікою розвитку.

Розрізняється *варіаційна форма* (один із основних принципів музичної композиції) і *варіаційність як принцип розвитку* (зустрічається у будь-яких жанрах і формах).

Варіаційні твори часто називаються «Тема з варіаціями» або «Варіації на тему». Тема може бути оригінальною, авторською або запозиченою; короткою, розширеною, точною, варіантною, мелодійною, гармонійною і тому подібне. Засоби варіювання теми різноманітні, серед них – мелодійне, гармонійне, ритмічне варіювання; зміни темпу, тональності або ладового нахилу, жанру, варіювання фактури.

В дослідженні вказується на необхідність розпізнавати *варіації як жанр* – це твори, що названі (чи визначені) композитором і мають усі характерні особливості даного жанру, як «Варіації» або «Тема з варіаціями»; *варіації як форма* – це варіаційні форми творів різних, будь-яких, жанрів (часто пісенних або танцювальних); і *варіації як жанро-форма* – це твори, написані в жанрі варіацій, втілені в такій же варіаційній формі.

Зазначається, що одним з найбільш розповсюджених варіантів використання жанру є варіації на запозичені (процитовані) теми. **Цитування** – важливе явище в музикознавстві та в композиторській діяльності, воно пронизує усю історію музики. До цитат, цитатності, цитування зверталися в тій чи іншій мірі усі композитори. При цьому відмічається значний вплив фольклору на композиторську діяльність і в контексті дослідження як

приклад наводяться «Три російські пісні» Сергія Рахманінова, в яких цитуються російські народні теми, які не стають чужим матеріалом.

Цитування припускає саме індивідуальну репрезентативність матеріалу, що представляє інший текст, тобто сферу вже створеного смислового цілого. Водночас цитата завжди є результатом усвідомлених дій автора. Уживаючи цитату, автор фіксує свою увагу при її використанні.

В контексті даного дослідження введено поняття *«цитатність»*, яке зводить в одну площину принципово різні явища. Під поняттям *«цитатності»* в музиці розуміється постійне використання запозиченого матеріалу (чужого або свого) в процесі загального розгортання драматургії музичного твору. Явище цитатності значно ширше поняття цитата і включає в себе багато варіантів, в тому числі транскрипції на чужі і свої теми, перекладення чужих і власних творів, обробки власних творів і творів інших композиторів, цитування фольклорних джерел та ін.

Вказується, що використання форми варіацій, в які втілені саме жанри варіацій – це звернення Рахманінова *до цитат з метою створення певної жанро-форми*. «Варіації на тему Шопена», «Варіації на тему Кореллі» і «Рапсодія на тему Паганіні» – особливі твори, що стоять окремо від іншої творчості композитора. Можливо, це пов'язано з формою варіацій і глобальністю задуму, а також з тим, що два з них – останні твори творчого шляху Рахманінова.

Через матеріальні міркування Рахманінов за кордоном обрав професію піаніста-концертанта-диригента, відмовившись від композиторської діяльності. Та все ж таки, повернувся за кордоном до творчості, і важливо, що у пошуках поживних соків для подальшої творчості спочатку звернувся до російської народної музики. Майже усі твори Рахманінова, що закінчені або створені за кордоном, органічно пов'язані з Росією, з російською народною пісенністю, з російським мисленням.

**Поштовхом до повернення до композиторської творчості і створення фактично останніх трьох різножанрових великих композицій**

зарубіжного періоду творчості Рахманінова, служать музичні образи, які він сприйняв ззовні: три російські народні пісні («Три російські пісні» для оркестру і хору ор. 41); тема Кореллі (більш точно, Фолії), Варіації ор. 42 для фортепіано соло, які часто називають "Варіації на теми Кореллі"); тема Паганіні з відомого Двадцять четвертого капрису для скрипки соло («Рапсодія на тему Паганіні», ор. 43).

## РОЗДІЛ 2

### ВАРІАЦІЇ С. РАХМАНІНОВА НА ЗАПОЗИЧЕНІ ТЕМИ: ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА АНАЛІТИЧНИЙ АСПЕКТИ

*«Как я могу сочинять без мелодии?» (рос.)*

Лист Рахманінова М. Метнеру (весна 1924 р.) [31, с. 515].

«Чудова, незрозуміла і велика людина Сергій Васильович», – сказав одного разу про Рахманінова його вчитель С. Танєєв [120, с. 166]. Ці декілька точних слів втілюють уявлення багатьох сучасників про композитора, ім'я якого стоїть в першому ряду класиків російської музики.

Дуже важливо виявити, що композитор думав, вибираючи цитату того чи іншого твору. Що він передбачав зробити із запозиченою темою, як її трактувати, як розкривати її внутрішню суть, як примирити зі своїми мріями, своїми методами (композиційними принципами) розвитку, зі своїм часом – майбутнім, а згодом, зі своїм життям.

Цікаво, що Рахманінов використовував цитування протягом усієї творчої діяльності. Характерно, що композитор обирає «чужі» теми, виходячи зі свого психологічного стану. Як зазначає О. Рощенко, «в "іменних" циклах Рахманінова актуалізовані принципи романтичного біографічного методу – завуальована автобіографічність і накладення на провідну біографію-портрет ряду біографій-портретів інших художників. Цитована тема для Рахманінова – знак "безсмертного я існую" (С. Т. Кольридж) не лише у зв'язку з автором, що створив її, але і спорідненими йому художниками – "прославленими мерццями" (так іменував Сент-Бев зображених ним геніїв)...» [131, с. 147].

## **2.1. С. Рахманінов. «Варіації на тему Шопена» для фортепіано ор. 22 – новий погляд**

Найбільш значні прославлені твори, створені Рахманіновим в формі варіацій, написані як в жанрі варіацій, так і в жанрі рапсодії. Вони є досить популярні серед піаністів і оркестрантів. Насамперед – це Варіації на тему Прелюдії c-moll Ф. Шопена, які ми хочемо ретельно проаналізувати з точки зору музикознавця-теоретика з метою кращого розуміння авторського задуму і поширення їх виконання.

Під час активних пошуків жанрів і форм в російський період творчої діяльності композитор уперше звертається до жанру варіацій, в яких використовує запозичену тему. «Варіації на тему Ф. Шопена» для фортепіано, ор. 22 (1902-1903) на думку Ю. Келдиша виявилися в певній мірі «лабораторними» [62, с. 243]. Разом з тим, ці варіації представляють інтерес і за загальним замислом, і за окремими знахідками в області фортепіанної техніці.

Композитор не випадково взяв за основу тему саме Ф. Шопена, музика якого була йому близькою. На рубежі XIX–XX ст. С. Рахманінов особливо уважно вивчає її, намагаючись досягти більшої гнучкості і витонченості фортепіанної фактури у своїх творах. Проте, застосовуючи шопенівські прийоми у власних варіаціях, Рахманінов завжди надає їм самостійне, індивідуальне трактування, вони набувають «авторської інтонації». Він намагається різними технічними і фактурними засобами фортепіанного письма показати можливості образної трансформації, що закладені в темі: від класичних фігурацій до складної багатшарової фактури; поліфонічну активізацію гомофонної фактури; поєднання закономірностей «строгих» і «вільних» варіацій; ритмічні, темпові, жанрові перетворення; направляє розвиток від простого до складного. Сама шопенівська тема настільки змінюється в процесі варіювання, що у фіналі «із суворої та стримано-скорботної вона перетворюється на урочистий, помпезний хорал». Але



загальний характер «Варіацій на тему Шопена» – «святковий, піднесений; у нім багато від романтичної захопленості сприйняття світу, яка взагалі властива Рахманінову 1900-х років» [116, с. 139].

«Варіації на тему Ф. Шопена» Рахманінов задумав як концертний твір, який вирізнявся широтою і монументальністю масштабів. Згодом, пропагуючи за океаном російську фортепіанну музику, він давав цілі концерти з творів російських композиторів, включивши в одну з програм свої етюди-картини і «Варіації на тему Шопена».

Твір складається з теми та 22-х різнохарактерних варіацій, причому останні варіації буквально «переповнені» відмінними жанровими варіантами зі зміною тональностей: похмуре скерцо (варіація №15), лірична пісня, ноктюРН (№16), траурна хода, наче похоронний марш з виявленим нами використанням мотиву *Dies irae* (№17); святкова інтродукція-перехід до наступного розвитку, як переможний полонез (№19); легкий вальс із внутрішніми блискучими каденціями (№20), прекрасна співуча пісенна лірична кульмінація (№21) і завершальний урочистий марш з поверненням до мажорної однойменної тональності, полонез фіналу – репризи-коди (№22).

Характерною рисою цього твору Рахманінова є введення не тільки образного, а й стильового контрасту, що призводить до перевтілення теми в деяких варіаціях до невпізнання (навіть з перших варіацій). Особливістю циклу є збереження не тільки інтонаційної структури теми, скільки загального принципу її мотивної будови. Фактуру Варіацій відрізняє пластичність, барвистість в поєднанні з майстерною поліфонічною роботою. Монументальний твір, заснований на рельєфних контрастах і динамічному розвитку, займає гідне місце серед варіаційних шедеврів кінця XIX – початку XX ст. [90].

У драматургії циклу можна об'єднати варіації в три групи, які відрізняються по кількості, але оскільки самі варіації не однакові за часом звучання, то групи приблизно рівні між собою за масштабами, тобто циклу явно властива тричастинна форма (зазначимо, що сам композитор залишився

невдоволеним формою твору та пропонував скорочення варіацій №7 і №10 з першої частини).

*Схема №1. Загальна будова циклу «Варіацій на тему Ф. Шопена»:*

Варіації №1-10	Варіації №11 + 12-18	Варіації №19-22
10 варіації	1 + 7 варіації	4 варіації
Перша частина циклу	Зв'язка і друга частина циклу	Третя частина циклу
c-moll	c-moll; f-moll; As-dur; b-moll	A-dur; E-dur; Des-dur; C-dur
T	t – III – s – VI/T – II	II/VI – ..... – T/III – T

Нажаль, склалася думка, що цей твір ще немає цілісності і логічності розвитку, яку ми почуємо пізніше в «Варіаціях на тему Кореллі» і «Рапсодії на тему Паганіні». Можливо, саме тому цей твір і не виконувався так активно, як інші твори Рахманінова. В «Історії російської музики» зазначається: «Даниною поклоніння Рахманінова перед генієм Шопена стали Варіації на тему його до-мінорного прелюда (1902-1903). Проте твір цей вийшов нерівним і дещо переобтяженим в піаністичному відношенні. Ряд вільних перетворень теми, що приймають іноді характер самостійних невеликих жанрово-характерних п'єс, не завжди досить міцно пов'язаний між собою і в той же час страждає відомою одноманітністю. Не у всьому переконливий модуляційний план (наприклад, відхід у далеку тональність ля мажор у бравурній 19-тій варіації), мало вдалим видається і завершення усього циклу урочистим, але позбавленим справжнього блиску полонезом. Усе це стало причиною низької популярності цих рахманіновських варіацій, незважаючи на ряд окремих цікавих моментів» [56, с. 89].

Але ми так не вважаємо. По-перше, цьому судженню більше 20-ти років. За цей час в музичній практиці, в історії музики та її теорії пройшла ціла революція, змінилося ставлення до багатьох згаданих вище позицій. По-друге, значно вдосконалились технічні можливості піаністів, з'явилося нове

драматургічне сприйняття творів. Виконавці змінилися психологічно, інтелектуально, придбали навіть якійсь неосяжний космічний вплив.

Запозичивши у Ф. Шопена тему для своїх варіацій, С. Рахманінов буквально зростається з особливостями шопенівської творчості, його музичного мислення, мови. Рахманінов віддає данину Шопену і втілює свої почуття через увесь твір. Таким чином, коли в цикл варіацій включено ніби «самостійні невеликі жанрово-характерні п'єси», тоді контрастна тональність A-dur в кульмінаційній бравурній варіації №19 звучить природно (звернемо увагу, що Рахманінов використовує не тільки A-dur, а й ще ряд досить далеких тональностей: f-moll; As-dur; b-moll A-dur; E-dur; Des-dur; і приходить до C-dur), як цілком традиційно сприймається завершення варіації №19 та усього циклу – №22 – гімном Польщі та творчості Шопена – жанром полонезу. Отже, змінюється час, змінюється сприйняття творів, багато що розуміється інакше... І «Варіації на тему Шопена» – чудовий твір, який треба активно вводити в репертуар піаністів.

Додамо, що вихід в далеку тональність – характерна риса варіацій Рахманінова: так само було в «Варіаціях на тему Кореллі» (d-moll – Des-dur в Інтермецо та в №14-15 варіаціях); різка зміна тонального плану відбувається і в «Рапсодії на тему Паганіні», де композитор модулює з a-moll через d-moll (№12-15) до b-moll (№16-18).

Безперечно, багато що у «Варіаціях на тему Шопена» передбачає якісний підхід до тематичного перетворення, до драматургічної побудови варіаційного полотна в зарубіжний період творчості Рахманінова. Простежимо послідовно розгортання драматургії циклу «Варіації на тему Шопена» Рахманінова.

Проста і класична по викладу Прелюдія Шопена c-moll, яку Рахманінов використав в якості теми, – трагічна замальовка, яка часто асоціюється з траурним рухом, з маленьким реквіємом. Учні Ф. Шопена В. фон Ленц і пані Калержі у своїх спогадах вказують на авторський програмний зміст цієї

п'єси, називаючи її «Траурний марш». Відомий швейцарський піаніст А. Корто дав прелюдії назву «Похоронна хода» [157].

В Прелюдії об'єднані наступні жанрові риси:

1) траурного маршу – це парний розмір, пунктирний ритм, мінорний лад, тональність *c-moll* (ця тональність вже в епоху бароко вважалася однією з найбільш похмурих; у К. Глюка, В. Моцарта і Л. Бетховена вона трактується як трагічна);

2) хоралу – типова хоральна фактура;

3) чакони, сарабанди або пасакалії. За часів Й. Баха, і навіть раніше, хроматичні низхідні ходи в басу від I до V ступеня мають значення риторичних фігур скорботи і смерті та особливо часто використовуються в жанрах чакони, сарабанди і пасакалії.

Присутні інтонації зменшеної терції в середніх голосах вносять відчуття обмеженості, тяжкості і нагадують бахівське «Kyrie eleison» з Меси *h-moll*. Від Баху – й мотив хреста у басу (*es-f-h-c*). Серед акордів виділяється гармонія II низького ступеня, який вносить в мінор особливу глибину.

Численні дисонанси пронизують музичну тканину і вносять гостроту та надрив в сумну атмосферу прелюдії: це септакорди (побічних ступенів), гармонія збільшеного тризвуку (у вигляді секстакорду), акорди із затриманнями, використання декількох дисонансів поруч (еліпсис). Гармонія домінянти з секстою – улюблена гармонія Шопена, надає звучанню особливий ліризм, м'якість, водночас відчуття глухого куту, надломленість і безнадійність у своєму (шопенівському) мінорному варіанті. Ефект поступового віддалення руху створюється зміною динамічних відтінків – від *fortissimo* до *pianissimo*.

Якщо в перших номерах варіаційного циклу Рахманінова структура і гармонійний план теми зберігається у більш-менш недоторканному вигляді, то надалі композитор віддаляється від прототипу і використовує тільки окремі його інтонаційні елементи, вільно розвиваючи їх і надаючи деяким варіаціям характер самостійних, закінчених мініатюр.

Основний метод варіювання, застосований Рахманіновим, чітко формулює В. Н. Брянцева, вказуючи на те, що в цьому творі відбилось характерне для нього прагнення до «поліфонічної активізації гомофонної фактури, ... впровадження в неї елементів поліфонічних в синтезі з гомофонними» [31, с. 446]. Це здійснюється композитором по-різному:

- широке застосуванні засобів імітаційної поліфонії (фуга у варіації №12),
- загальна мелодизація фактури,
- насичення фігурацій тематичними елементами,
- введення в мелодію варіацій прихованих гармонічних голосів фактури,
- вільне переплетіння різних варіантних перетворень теми.

Рахманінов майже точно цитує тему Шопена, скорочує прелюдію, не використовуючи репризу другого речення, яка була в оригіналі. Таким чином, **тема варіацій** являє собою нормативний восьмитактовий період з двох речень із завершальним утвердженням тоніки у 9 такті. Перше речення складається з чотирьох фраз, кожна з яких за обсягом займає один такт. Мелодико-ритмічна конструкція першої фрази стає основою всієї мініатюри. З точки зору гармонії вона являє собою повний гармонічний зворот в основній тональності. Друга фраза з незначними змінами секвенційно повторює першу у тональності шостого ступеня – As-dur. Третя фраза розвиваючи той самий матеріал повертає нас до основної тональності, а четверта яка завершує перше речення приводить до зупинки на домінанті.

Друге речення, подібно до першого, складається з чотирьох однотактових фраз. Протягом перших двох тактів басовий голос містить вище згаданий низхідний хроматичний хід від першого до п'ятого ступеня. У першій фразі основний мелодико-ритмічний комплекс переходить у середній пласт фактури. Друга фраза продовжує тематичний розвиток у домінантовій гармонічній сфері. Дві останні фрази мають риси репризності, наближуючись до початкових двох тактів, утворюючи своєрідне обрамлення мініатюри.

**Варіація №1** фактурно викладена у вигляді одноголосної фігурації у партії правої руки, за виключенням появи тонічного органного пункту у другому реченні та короткого підголоску в останньому такті. Автор зберігає розмір, тональність, структуру та гармонічну основу теми, таким чином цю варіацію можна віднести до варіацій строгого типу. Форма фактурного викладу нагадує одноголосні бахівські теми. Мелодія, своїм вигадливим малюнком окреслює контури гармонічної структури теми, і, за характером розвитку мелодичного малюнку, дещо нагадує етюд-картину С. Рахманінова «Заметіль» (рос. «Метель») оп. 33 № 6. Початкові два такти як у першому, так і у другому реченнях є ланками секвенцій, однак повтор є не зовсім точним. Закінчення варіації розімкнене і приводить одразу до наступної – другої варіації.

**Варіація №2** звучить у незмінній тональності, розмірі та формі, але у вдвічі швидшому темпі. Ліва рука з незначними змінами повторює мелодичну фігурацію попередньої варіації, в той час як права рука виконує секвенційні мотиви в основі яких лежить елемент з теми.

**Варіація №3** також містить подібну мелодичну фігурацію, що і дві попередніх, проте тут вона проходить вже в партії обох рук. Мелодія близька за інтонаціями і принципом розвитку, але не є точним повтором попереднього матеріалу. Ця варіація є поліфонічною за складом, верхній голос розпочинає рух, а на одну долю пізніше імітаційно вступає середній голос, проте надалі точного наслідування імітації композитор не дотримується. В даному фрагменті відбувається початковий імітаційний поштовх у зверненні композитора до прийомів поліфонії, що отримає подальший розвиток в наступних варіаціях і досягне своєї кульмінації в варіації №12, яка написана у жанрі фуґи. Водночас із середнім голосом вступає бас, який протягом перших двох тактів проводить низхідний хроматичний хід попередньо використаний на початку другого речення теми також у басовому голосі.

Третій такт варіації знову містить імітаційний вступ голосів побудований на основі того ж тематизму але вже в тональності домінанти, подібна тональна структура нагадує співвідношення тональностей по типу тема – відповідь. Тільки тут відбувається вертикальна перестановка голосів: пропоста звучить у нижньому голосі, а ріспоста у верхньому. Імітація знову не є тривалою і переходить у секвенційний розвиток. Таким чином структура першого розділу відповідає 2+2.

Друге речення розпочинається репризою початкового такту першого речення, після чого, знову у вертикальній перестановці звучить той же матеріал, але у тональності субдомінанти – f-moll. В кінці варіації з'являється низхідна секвенція, що веде до її розімкненого завершення (1+1+2).

**У Варіації №4** кількість тактів збільшується до 24. Вперше у творі відбувається зміна розміру з 4/4 на 3/4. Фактура розділена на два пласти: партія лівої руки викладена у вигляді низхідних ламаних арпеджіо і містить у собі приховане двоголосся, де верхній голос окреслює мелодичні фрази, які інтонаційно повторюють звучання мелодичного змісту теми, хоча і у зміненому ритмі. Партія правої – містить у собі короткі акордові мотиви.

Форму варіації можна охарактеризувати як тричастинну репризну розвиваючого типу (A – R/A1 – A2). Перша частина – восьмитактова структура, що за будовою нагадує період, і складається з двох речень, які майже точно повторюють одне одного. Завершується цей фрагмент на домінанті. В наступній будові, яка за обсягом складає також 8 тактів, відбувається розвиток попереднього тематизму, знову завершується на домінанті. Третя частина – розпочинається повтором початкових фраз першої, але у зміненому регістрі – на октаву вище, фактура лівої руки дещо ущільнюється, це надає кульмінаційності даному фрагменту. В завершенні варіації знову відсутня каденція – відбувається плавний непомітний перехід до наступної варіації.

**Варіація №5** повертає нас до восьмитактової структури та до початкового розміру 4/4, темп змінюється, стає набагато стриманішим,

порівняно з попереднім фрагментом, тональність залишається незмінною. Мелодія, що зосереджена в басовому голосі, продовжує розвивати інтонації теми з попередньої варіації. Фрази зберігають риси шопенівської теми, що відображається і в інтонаційній спорідненості і в характері їх співвідношення між собою: дві секвенційні однотактові фрази з низхідним напрямом руху мелодії, за ними звучать дві фрази з висхідним напрямком розвитку. Слід звернути увагу на заміну останнього звуку першої мелодичної фрази з «с» на «е», внаслідок чого вона перетворюється на мотив оспівування. В такому вигляді він постає впродовж всієї цієї варіації. Незначною зміною ритмічного оформлення теми є поява тріольного ритму на останній долі такту. Мелодію супроводжує арпеджована фігурація у правій руці у секстольному ритмі з паузою на початку кожної долі. Крайні звуки елементів цієї фігурації в терцію дублюють мелодію лівої руки.

В другому реченні авторські ліги вказують на переосмислення метричного положення мотивів мелодії: якщо на початку варіації музична фраза розпочиналась з першої долі і тривала рівно такт, то в даному випадку фраза розпочинається з другої долі і завершується на першій долі наступного такту.

**Варіація №6** за характером і типом фактурного викладу продовжує тенденцію попередньої, тобто тут також відбувається рух дрібними тривалостями. Автор застосовує прийом поліритмії: в партії лівої руки звучать широкі арпеджовані пасажі, на які накладаються секстольні кружляючі мотиви мелодії.

В другому реченні з'являється виразний контрапункт у середньому регістрі, побудований на низхідному гамоподібному русі.

В останніх чотирьох тактах мелодія дублюється в октаву і відбувається ущільнення фактури за рахунок появи широких акордів на першій та четвертій долях такту, за рахунок яких яскравіше прослідковується зв'язок з темою, хоча загалом в цій варіації він поступово стає менш помітним.



В даній варіації відбувається зміна розміру на 6/4 та дещо сповільнюється темп. Масштаб варіації – 12 тактів: побудови, які в темі відповідали одному такту тут розширюються до обсягу двох тактів. В комплексі всі ці засоби виразності надають варіації характеру ліричного схвильованого ноктюрну. За формою варіація набуває рис тричастинності з розвиваючою серединою та динамізованою розімкненою репризою (4+4+4).

У **варіації №7** значно пошвидкоється темп (*Allegro*). Форма залишається початковою (нормативний період). Порівняно з попередньою варіацією фактура відчутно спрощується, в межах початкових шести тактів вона являє собою одноголосну рухливу фігурацію в тріольному ритмі шістнадцятими тривалостями, що розподілені між обома руками, зрідка з'являються короткі підголоски. Підкреслені штрихом *marcato* мелодичні вершини фігурацій утворюють прихований голос з низхідними секундовими мотивами, такий же з'являється і в третьому такті в басу. Вони отримують подальший розвиток в наступній варіації.

Друге речення розпочинається аналогічно, розвиваючись воно приводить до кульмінації у найвищій точці варіації, з якої розпочинається двоголосна низхідна секвенція, що займає два останні такти.

**Варіація №8** продовжує розвиток попередньої: залишаються незмінними розмір, тональність, темп та структура. Фактура значно збагачується і містить у собі три елементи: секстольна фігурація шістнадцятими залишається з попередньої варіації і знаходиться в середньому пласті фактури; її доповнюють короткі секундові мотиви у висхідному напрямку на *staccato*, які також використані з попередньої варіації; в партії лівої руки звучить арпеджована фігурація шістнадцятими. В 1-2 тактах другого речення має місце короткочасна зміна фактурного викладу. В першому такті відбувається вертикальна перестановка елементів фактури у партії правої руки і зміна фігурацій у лівій; у другому такті з'являється ароматизований висхідний рух подвійними нотами в тому ж

секстольному ритмі. Далі, в останніх двох тактах повертається початковий фактурний виклад даної варіації.

Наступна, **варіація №9**, різко контрастує з попередніми за характером, фактурою та динамікою, проте має незмінну структуру, темп, розмір і тональність. Жорстка маршова тема з яскравою динамікою і гармоніями, автор ще й додає вказівку *sempre marcato* – постійно підкреслюючи.

Фактура варіації побудована на дублюванні партій обох рук, які співвідносяться за принципом діалогу, його утворюють два пласти фактури у різних регістрах, які рухаються у протилежних напрямках. В кінці цієї варіації вперше звучить каданс, хоча раніше він завершував лише первинне проведення теми.

У **варіації №10** структура розширюється до чотирнадцяти тактів, поділ на два речення зберігається (8+6). Розмір і тональність залишаються основними, темп ще більше пришвидшується (*Piu vivo*).

Перше речення розділено на чотири двотактові фрази, кожна з яких спочатку звучить штрихом *staccato* і в кінці фрази змінюється на *legato*; три фрази розпочинаються імітацією (2 + 2 + 2), а в четвертій надзвичайно акцентовано звучить повторюваний секундовий хід на фоні низхідних ламаних арпеджіо.

Фактура варіації побудована на основі пасажів ламаними арпеджіо, які в свою чергу утворюють прихований голос, що сприймається в якості мелодії, саме ця мелодія стає основним об'єктом імітації, тому що інші звуки фактури імітуються більш вільно.

У другому реченні партія правої руки на початку октавою вище повторює перше речення, але другий голос вже не вступає в імітацію. Шляхом низхідного секвенційного розвитку приходимо до кінцевого кадансу, який тут звучить більш підкреслено ніж у попередній варіації, розмежовуючи групи варіацій в середині циклу.

Таким чином, можна підсумувати і зробити висновки, **що в перших десяти варіаціях** (з можливим виключенням сьомої і десятої, за вказівкою

композитора) переважає принцип строгих варіацій: зберігається *c-moll* – основна тональність, відхилення від структури теми незначні, вона завжди залишається пізнаваною. Єдність цього розділу підкреслюється відсутністю стійких каденцій у більшості варіацій – вони безпосередньо переходять одна в іншу і тільки десята варіація закінчується тонічним тризвуком. Значення цього акорду як межі розділів підкреслюється ферматою (важливо, що Рахманінов вимагав додавати його до попередньої варіації, у разі упущення при виконанні цієї варіації).

В середині першого розділу теж виділяються групи варіацій, які у взаємодії надають йому рис тричастинності. Перша і третя подібні між собою за обрисами фігурацій: один і той же малюнок проходить спочатку в правій руці, потім в лівій і, нарешті, в обох руках разом. В третій варіації також привертає увагу низхідний басовий хід з другого речення шопенівської теми – тут він з'являється у вигляді хроматичного руху від першого ступеня до п'ятого. В подальшому ця похмура музично-риторична фігура з'явиться ще двічі, відмічаючи межі розділів. IV варіація завершує цю підгрупу. Більш наспівні і повільні варіації V і VI (з позначенням *Meno mosso*) можна вважати серединою тричастинної форми, а наступні чотири швидкі варіації – її репризою [60]. В той же час впродовж даного масштабного розділу варіаційного циклу, починаючи з третьої варіації (де ми вказували на появу так званого імітаційного імпульсу) спостерігається поступова прогресія у бік поліфонізації фактури та прийомів розвитку тематичного матеріалу. Цей процес веде до своєї кульмінації, яка відбудеться у дванадцятій варіації, що написана композитором у формі фуги.

**Варіація №11**, виділена як в тональному (*Es-dur*), так і в темповому відношенні (темп *Lento*, приблизно вдвічі повільніше попереднього), виконує сполучну функцію. Перехідному характеру її відповідає і нестійкий хроматизований малюнок викладу.

Період з трьох речень 5+4+6. Перший такт виконує роль своєрідного вступу, де нижній голос із запізненням на одну долю імітує верхній в

інтервал низхідної чистої кварта. У другому такті в партії правої руки подвійними нотами викладена нестійка, насичена хроматизмами ніжна мрійлива тема на основі півтонових кружлянь мелодії у рівномірному ритмі восьмими тривалостями. В лівій руці в цей час звучить супроводжуючий голос, що має подібні ритмічні та інтонаційні характеристики, його доповнюють витримані педальні звуки органного пункту «e». Мелодія першого такту ще двічі секвенційно проходить у наступних фразах, але вже з іншим супроводом (тобто секвенція стосується тільки верхнього мелодичного голосу фактури).

Друге речення (a tempo) майже повністю повторює перше, з деякими несуттєвими відмінностями: відсутній початковий вступний такт, басова лінія змінює своє регістрове положення на октаву вниз та дещо змінюється закінчення речення.

Третє речення повторює перший такт попереднього, проте далі повтор припиняється, вільний секвенційний музичний розвиток веде до спокійного завершення і кадансу в Es-dur.

**Варіація №12** написана у поліфонічній фактурі (як і багато попередніх). Автор звертається до форми чотириголосної фуґи, у якій відходить від строгих традицій цього жанру і трактує у дещо вільній формі, таким чином утворюючи романтичні фуґовані традиції.

Тема фуґи досить лаконічна – за обсягом лише один такт. Вона має в основі інтонаційний мотив шопенівської прелюдії – теми всього циклу. Перші чотири такти являють собою експозиційний розділ фуґи, скомпонований згідно основних правил написання. Початкове проведення теми звучить у басовій партії в основній тональності c-moll, вона розпочинається з п'ятого ступеня ладу – звуку «g» з другої долі такту і також містить у собі характерний пунктирний ритм. Відповідь звучить у тенорі, в тональності доміанти – g-moll. Тема зберігає загальний інтонаційний малюнок, ритм та метричне положення. Оскільки тема розпочиналася з п'ятого ступеня, то за правилами написання фуґи відповідь мусить бути

тональною, і розпочинатись, скоріш за все, зі звуку «с», але автор дає реальну відповідь, і хроматично змінює в ній останній звук, підвищуючи його на півтон («h» сі-беклар замість «b» сі-бемоля). Відповідь супроводжує перше протискладення в басу, яке надалі залишається утриманим. Третє проведення теми з'являється у альту, знову в основній тональності, разом з ним в тенорі і басу звучать варіанти першого протискладення. Останнє проведення теми в експозиції з'являється в сопрано, знову в тональності домінанти, тобто відповідь реальна, з тією ж видозміною останнього звуку теми. В альту – перше утримане протискладення в початковому вигляді, але з усіченим останнім звуком, в тенорі його варіант, а в басу низхідний хроматичний хід від тоніки до домінанти.

Експозиція завершується домінантовим тризвуком. Після неї слідує коротка однотактова інтермедія. Вона написана у вигляді канонічної секвенції у двох голосах, в основі її ланки ритмічно видозмінений варіант теми. Після двох ланок, канонічна імітація припиняється і продовжується секвенційний розвиток того ж мотиву в партії сопрано. На фоні розвитку верхніх голосів, в басу знову з'являється тема в основній тональності, що наштотує на думку про початок контрекспозиції. Тут тема знову звучить не точно, а її варіант, видозмінений ритмічно (композитор замінює короткий пунктирний ритм), та інтонаційно (заміна останнього звуку з «es» на «fis»). Одразу після неї в цьому ж голосі звучить ланцюжок з секвенційно проведених двох тем. Далі з'являється варіант теми басу в тональності e-moll, на яку стреттно накладається ще один в основній тональності в альтовому голосі і третій в e-moll в сопрано.

Подальший розвиток фуги відзначається більш активним і різноманітним тональним планом та більш вільною структурою, він характеризується великою кількістю проведень теми і її численних варіантів, а також ланцюжків з кількох проведень теми поспіль, у найрізноманітніших поєднаннях.

У 17 такті варіації тема фуги з'являється більш випукло в басовому голосі та в октавному дублі спершу у тональності e-moll, а потім і у основній.

У 20 такті раптово відбувається зміна фактури і характеру викладу музичного матеріалу. На фоні широкого акорду на арпеджіато, що з'являється на першій долі такту звучить тема фуги у зменшенні (шістнадцятими тривалостями) та дублюванні в терцію. Вона тричі імітаційно проводиться на відстані інтервалу октави. Тема тут знову видозмінена. Це стосується з одного боку ритмічної сторони, а з іншого, вона має нарощення звуків: один на початку і два в кінці теми. Цей фрагмент повторюється ще один раз з незначними змінами, і потім ще двічі секвенційно у скороченому вигляді. 27 такт розпочинається імітацією теми, подібною, як і в 24, але октавою нижче і без терцієвого дублювання. Ця імітація продовжується низхідним ланцюжком тем.

Після бурхливого віртуозного пасажу з'являється мелодія яка за принципами розвитку нагадує початкові варіації. Її супроводжують підголоски та тонічний органний пункт у басу. Таким чином, розімкнене завершення фуги, підводить до наступної варіації.

Цей зразок фуги відрізняється досить вільною трактовкою даної форми. Оскільки він не є самостійним твором, а складає фрагмент варіаційного циклу, то на ньому помітно позначився саме варіаційний принцип мислення композитора у контексті загальної форми. Тут тема підлягає постійному метричному, ритмічному та інтонаційному варіюванню, але мелодичний малюнок зберігається і залишається пізнаваним. Тобто дану форму можна визначити як фугу з рисами варіаційності.

Наступна **варіація №13** звучить досить статично і створює загадковий застиглий образ. Розмір змінюється на 3/4 а темп стає ще повільнішим (Largo). Варіація написана у формі шістнадцятитактового періоду. В даній варіації фрагменти теми чергуються з короткими мотивами у високому регістрі. Таке регістрове співвідношення надає музиці відчуття простору. Другий мотив теми протягом всієї варіації зазнає деякої трансформації: у

ньому змінюється напрям руху мелодії з низхідного на висхідний, оскільки ритм та інтерваліка незмінні, то він залишається пізнаваним і несе у собі функцію поєднання з темою. Композитор в даному фрагменті часто використовує в різних тональностях поєднання акордів тонічного тризвуку та шостого мінорного тризвуку (так званої шубертівської субдомінанти), що надає досить гнітючого звучання.

**Варіація №14** – 25 тактів. В ній повертається початковий розмір 4/4, дещо пошвидко змінюється темп (порівняно з попередньою), зберігається основна тональність (c-moll). Мелодія основної теми з'являється в середньому пласті фактури, вона звучить дуже виразно у чотирикратному ритмічному збільшенні. В партії сопрано мелодію супроводжують гамоподібні пасажі, які починаються і закінчуються звуком, що на той момент звучить в мелодії. Теноровий голос в цей час містить секвенційні послідовності у низхідному русі, в основі яких лежать мотиви з попередньої варіації, і також басову лінію, що складається з витриманих звуків. З 9 по 12 такти варіації мелодія тимчасово зникає, а у партіях супроводжуючих мелодію голосів відбувається вертикальна перестановка. Далі, у наступному чотиритакті всі елементи фактури повертаються на свої місця, знову звучить фрагмент мелодії, а саме, третя фраза теми. Після цього, у 17 такті в основу тематичного розвитку лягають гамоподібні пасажі, що раніше виконували роль супроводу до теми. На основі їх мелодичної лінії будуються акордові пасажі у партіях обох рук, які постійно рухаються у протилежних напрямках відносно один одного.

**Варіація №15** містить аж 43 такти, за обсягом, і за характером побудови вона може сприйматися як самостійна мініатюра. Варіація виділяється зміною розміру на 12/8, а також зміною тональності з c-moll на f-moll. Важливу роль у побудові цього фрагменту відіграють пунктирний ритм і прохідні та допоміжні діатонічні, а в особливій мірі хроматичні, мелодичні звороти. Сам автор вписує у нотний текст темпову ремарку (*Allego scherzando*), що у взаємодії з іншими засобами виразності підкреслюють скерцозний характер музики.

Форму цього фрагменту можна сприймати як двочастинну репризну розвиваючого типу. В ній перша частина займає 18 тактів і складається з двох періодів розімкненої будови. Вона розпочинається нормативним періодом, в основі якого яскраво помітні інтонації теми. Обидва його речення побудовані однаково: друге речення секвентно повторює перше змістившись на інтервал низхідної терції. Надалі у другому періоді частини відбувається розвиток початкових інтонацій, в кінці звучить коротка двотактова зв'язка яка приводить до другої частини.

Другу частину можна розділити на два періоди і коду (на рівні даного фрагменту, а не цілого циклу). Вона розпочинається репризою, але точно повторюється лише перший такт, оскільки вже далі, тематичний розвиток містить у собі видозміни, наступні два такти являються повтором попередніх на інтервал секунди нижче (подібно як і в першій частині). У другому реченні відбувається секвенційний розвиток елементів першого. Після короткої тритактової зв'язки розпочинається наступний період частини форми. В ній ще яскравіше виділяються інтонації теми, вони складають її мелодію, яка звучить у високому регістрі в октавному дублі. Мелодію супроводжують фігурації восьмим тривалостями у лівій руці та заповнення октав у правій у дуольному ритмі. Ця мелодична фраза дещо метрично переосмислена в порівнянні зі своїм первинним виглядом – тут його початковий звук являється затактом, тоді коли в темі він припадав на першу долю. Вона звучить тут тричі повторюючись, знову таки, секвенційно. Друге речення розвиває інтонації першого у трохи зміненому варіанті фактури: Октави у верхньому регістрі змінилися широкими акордами. Подальша зміна темпу (*Riu vivo*) та відповідний тип музичного розвитку, зокрема постійні повтори, секвенції, відсутність яскравого тематизму, перевага тоніко-домінантових гармоній при багаторазовому їх повторенні дозволяють назвати наступний фрагмент форми кодою даної варіації.

**Варіація №16** різко контрастує попередній за характером звучання. Широка, виразна, пісенно-лірична мелодія, яка є надзвичайно притаманною



для творчості автора, вільно розвивається протягом чотирнадцяти тактів варіації на фоні рівномірних гармонічних фігурацій по звуках арпеджіо. Зв'язок з темою проявляється не дуже яскраво, мелодія варіації нагадує тему лише своїми загальними конфігураціями руху, також спостерігається деяка спільність з принципами побудови теми (наприклад друга фраза повторює першу на інтервал терції нижче).

Тональний план варіації мітить зміну тональності з початкового f-moll на однойменний F-dur. Форму слід охарактеризувати як тричастинну репризу з серединою розвиваючого рипу. Розмір знову повертається до 4/4, темп повільний – Lento.

**Варіація №17** написана у розмірі 3/4, у тональності b-moll, 18 тактів. Композитор не випадково обирає найпохмурішу тональність для цієї варіації, адже саме тут сконцентована трагічна кульмінація циклу. *Саме тут мерехтить перший та останній раз мотив Dies irae (1, 3 т.)*. Пунктирний ритм, що надавав суворості та стриманості основній темі, тут перетворюється та ритм траурного маршу. Цей ритм сконцентований у середніх пластах фактури, тільки у 6-7 тактах він виходить на перший план, стаючи мелодичною вершиною фактури. Початковий секундовий висхідний мотив теми тут щоразу нав'язливо багаторазово повторюється, що створює відчуття розпачу. У варіації, хоч і не достатньо чітко, проте все таки просліджуються риси тричастинності. У початкових двох тактах проводиться тематичне зерно варіації, основними елементами якого стають коливальний секундовий рух та пунктирний ритм на одному повторюваному звуці. Далі цей фрагмент звучить терцією нижче, після чого протягом чотирьох тактів він зазнає розвитку, тема поступово змінює своє регістрове положення, підіймаючись вгору, тим самим збільшуючи емоційну напругу. Вказівка Tempo 1 відзначає короткий двотактовий фрагмент, в якому раптово змінюється фактура викладу та ритм – це рівномірні акорди, які підводять слухача до так званої репризи, яка повертає нас до початкового матеріалу вже у зміненому вигляді. Мелодія на основі секундового коливання поступово спускається у нижній

регістр шляхом секвенційного розвитку, який завершується кадансом у b-moll.

**Варіація №18** – 12 тактів, b-moll, 4/4, *ritu mosso*. Звучить схвильовано. Основна мелодія сконцентрована у середньому пласті фактури, де вона водночас доповнена фігураціями. В ній відчутно простежуються інтонаційні мотиви початкової фрази теми. В цей же час у звучанні партій верхніх голосів міститься акордовий супровід у рівномірному тріольному ритмі, крайні звуки якого окреслюють ще одну прекрасну мелодію, яка доповнює основну тему, виконуючи функцію підголоска. У цій варіації композитор дотримується структури, подібної, що й у попередніх: початкова двотактова музична фраза повторюється вдруге на терцію нижче і зазнає подальшого розвитку, далі композитор дає натяк на репризу, в якій тим не менш продовжується розвиток тематизму варіації.

У вісімнадцятій варіації, яка завершує другий розділ (що охоплює з варіації №12 по варіацію №18), знову звучить низхідний хроматичний мотив. Тональний план *другого розділу* поступово змінюється, відходячи від тонічної основи в бік субдомінанти (f-moll, b-moll). Окремі варіації цього розділу значно збільшуються в обсязі і набувають більшої самостійності. Така варіація №15, в характері похмурого тривожного скерцо; чарівна по задушевній теплоті і безпосередності вираження співучо лірична варіація №16, в якій Рахманінов створює з елементів шопенівської теми плавну, широку мелодію, обвиваючи її легкими, повітряними фігураціями; трагічна варіація №17, що нагадує скорботну ходу. Контури теми втрачаються, на основі її інтонацій виникають відносно самостійні мелодії [60].

**Варіація №19** – кульмінація циклу – вступає у різкий контраст з попередньою: раптова зміна темпу (*Allegro vivace*), поява далекої тональності (A-dur) (з приводу цього ми вже полемізували раніше), динаміки (*ff sempre marcato*), характеру та фактури. Дуже яскрава і велична за звучанням, кульмінаційна варіація, нагадує урочисті інтродукції та рахманіновські дзвонні теми.

За обсягом вона займає 35 тактів. Варіацію можна розділити на дві частини. Перша частина – 14 тактів і складається з двох побудов: нормативний період, друге речення якого повторює перше квартою нижче (в E-dur). Наступна структура характеризується зміною акордової фактури у партії супроводжуючих голосів на фігурації. В мелодії з'являється синкопована ритміка. Цей фрагмент розвиває тематизм попереднього і поступово підводить музичний розвиток до кульмінаційного розділу, який співпадає з початком другої частини що відкривається репризою. Повернення початкового матеріалу відбувається спершу в тональності fis-moll, а після двох тактів повертається у A-dur. Далі з'являються побудови, в основі яких висхідний рух акордових послідовностей у синкопованому ритмі. Їх змінюють бурхливі каскади акордів на fortissimo. В кінці варіації з'являється фрагмент з теми, наближений до свого початкового вигляду, він звучить могутньо і урочисто.

**Варіація №20** написана у двочастинній репризній формі, як і переважна більшість варіацій в циклі. Зв'язок з темою тут відчувається лише у загальних напрямках розвитку мелодичної лінії та у збереженні основних гармонічних функцій. Ця варіація значно перевищує за обсягом попередні – вона має 107 тактів, але за рахунок дуже швидкого темпу (Presto) на тривалості її звучання це не позначилося, розмір 3/4.

Інтонаційна сфера, розмір, жанрові особливості асоціюється з вальсом-бостоном. Перших вісім тактів виконують роль вступу, вони побудовані на безперервному кружляючому мелодичному розвитку, насиченому хроматизмами, саме такий тип мелодії стає основою цього фрагменту твору. Подібні інтонації вже зустрічались у варіаціях №8 та №11. У розвитку мелодії варіації №20 є певна закономірність: в кожному новому реченні спершу протягом чотирьох тактів мелодія кружляє на місці не змінюючись, а у наступному чотиритакті розпочинається поступовий мелодичний рух у висхідному чи низхідному напрямку. Таким чином мелодія викладена протягом 40 тактів, змінюється лише характер супроводу: у першому

восьмитакті він взагалі відсутній, далі з'являється супроводжуюча мелодична лінія у лівій руці, а пізніше фактура вальсового типу. Новий фрагмент виділяється зміною характеру фактури викладу мелодії, де з'являється фігурація на основі ламаних арпеджіо. В цей час у супроводі залишається фактура вальсового супроводу. Перша частина закінчується блискучим пасажем у стилі віртуозних творів Шопена.

Друга частина повторює першу майже в повному обсязі із зовсім незначними змінами (зміна октави у звучанні фрагменту, або зміна декількох звуків чи акордів). Лише в кінці протягом останніх 14 тактів варіації з'являється поступовий підйом на основі звуків ламаного арпеджіо, який можна назвати своєрідною кодою варіації.

**Варіація №21** також досить масштабна за розміром – 53 такти, виконується у помірному темпі (*Andante*). Варіація ділиться на два розділи, перший з яких за характером музики та типом фактури нагадує жанр ноктюрну. Світла ніжна пісенна тема звучить у тональності *Des-dur*. У лівій руці, поєднуючись з низхідними секстольними фігураціями по звуках арпеджіо виразно звучить мелодія основної теми у її мажорному варіанті. Впродовж семи тактів (з 2 по 8) у верхньому регістрі відбувається канонічна імітація цієї мелодії терцією вище, тут її також доповнюють фігурації, тільки вже у квінтальному ритмі, утворюючи з басовою лінією поліритмічне поєднання. Починаючи з 9 такту імітація припиняється, а фігурація верхніх голосів дублюється в октаву, поступово в ній відбувається перехід з квінтолей на тріолі, що сприяє деякому сповільненню та заспокоєнню. Завершується частина стриманим низхідним пасажем, що закінчується кадансом.

Друга частина створює різкий контраст, зокрема жанровий, до попередньої, оскільки звучить як похмуре тривожне скерцо, також переминяється розмір з 4/4 на 3/4. Тут вже не так помітно відчувається зв'язок із темою, хоча вона лягає в основу мелодії, яка знаходиться в низькому регістрі в партії лівої руки, але за рахунок зміни ритму, жанру та штриха,

слух не відчуває цієї інтонаційної спорідненості. Композитор знову застосовує вже не раз використаний принцип побудови, в якому друге речення повторює перше зі зміщенням на певний інтервал (в даному випадку це секунда вгору), а потім відбувається розвиток цього тематичного матеріалу. Три кульмінаційні хвилі поступово підводять до останньої варіації, яка своїм урочистим звучанням буквально вривається в музичну тканину.

**Варіація №22** – заключна – написана у жанрі величного полонезу. Розмір 3/4 та особливості ритму відповідають обраному жанру. Варіація розпочинається могутніми акордами на *fortissimo*, які проводять мажорний варіант теми у тональності C-dur, оскільки тема в своєму початковому вигляді була написана саме в акордовій фактурі, то тут вона звучить досить близько до оригіналу, але у протилежному ладовому нахилі. Це створює своєрідний ефект обрамлення і об'єднує форму циклу.

Варіація написана у двочастинній формі. Перша частина у свою чергу також складається з двох побудов: перша – яскрава полонезна тема, яку автор за допомогою реприз проводить двічі; друга – більш лірична, звучить в тональності e-moll, хоча в ній, в басовій лінії також присутні ритми полонезу, але вони не виходять на перший план. Мелодія у цьому фрагменті зосереджена у верхніх голосах фактури, містить в основі інтонації теми, і доповнюється швидкими фігураціями на звуках арпеджіо чи репетиційного типу у секстольному ритмі. В кінці першої частини три хвилі висхідних пасажів підводять до початку другої частини, яка розпочинається з репризи полонезної теми. Вона повторюється не повністю і має більш розгорнутий розвиток в порівнянні з першою своєю появою. Натомість друга – лірична тема дещо скорочена, точного повтору тут не відбувається, проте фактура та тематизм той самий.

Фрагмент *Meno mosso* знову повертає початкову тему варіації, але у сповільненому, спокійному варіанті, тут ще присутні елементи полонезного ритму. Мелодія теми повторюється у щораз нижчому регістрі і тихіший

динаміці і створює стан затишку та умиротворіння. У слухача виникає враження, що це завершення варіацій, але тим сильніший контраст виникає з бурхливою нестримною життєстверджуючою кодою, яка підводить підсумок усього циклу.

Таким чином, *двадцять дві варіації* розташовані за принципом все більшого віддалення від теми і посилення контрастності в образному, ладовому і темповому планах.

В своїх Б. Асаф'єв міркуваннях про внутрішні особливості сучасних принципів будови великого варіаційного циклу музикознавець поєднував, порівнював варіаційні тенденції класичних, романтичних, неоромантичних та інших напрямів; строгих і вільних варіацій. Він вважав, що в складних сучасних варіаціях відбувається «набагато менш поступове відходження від першого вигляду теми, чим у варіаціях класиків, і інша, значно розвинена варіація, стає настільки віддаленою від своєї першооснови і містить в собі стільки контрастних новоутворень, що сприймається слухом як сильний поштовх до подальшого руху і **шукання синтезу** (Виділено нами – Л.Ю.)» [43, с. 23.]. Тут слід зазначити, що в іменних варіаційних циклах Сергія Рахманінова поєднуються (з'єднуються, об'єднуються) особливості (чи тенденції) усіх напрямів і часових відповідностей. Так в «Варіаціях на тему Шопена» яскраво сполучається властивості строгих і вільних варіацій.

**В перших десяти варіаціях** (з можливістю виключення сьомої і десятої, по зауваженню композитора) **переважає принцип строгих варіацій**: зберігається *c-moll* – основна тональність, відхилення від структури теми незначні, вона завжди є пізнаваною. Єдність першого розділу підкреслюється відсутністю стійких каденцій у більшості варіацій – вони безпосередньо переходять одна в іншу і лише десята варіація закінчується тонічним тризвуком. Значення цього акорду як межі розділу підкреслюється ферматою (важливо, що Рахманінов при виконанні цієї варіації вимагав додати його до попередньої у разі вилучення).

В середині першого розділу теж виділяються групи варіацій, які у взаємодії надають йому риси внутрішньої тричастинності. Варіації №1 та №3 – подібні між собою по варіантах фігурацій, один і той же малюнок проходить спочатку в правій руці, потім в лівій і, нарешті, в двох руках разом. У №3 варіації також звертає увагу низхідний басовий хід з іншої побудови теми – тут він вже з'являється у вигляді хроматичного руху від першого ступеня до п'ятого. Надалі ця похмура музично-риторична фігура з'явиться ще двічі, відмічаючи межі розділів. Варіація №4 завершує цю підгрупу. Більше співучі і повільні варіації №5 та №6 (з позначенням *Meno mosso*) можна вважати серединою тричастинної форми, а наступні чотири швидкі варіації – її репризою.

*Другий розділ* пов'язаний з романтичними тенденціями (вільними варіаціями) з відхиленням в далеку тональність *Des-dur* (варіація №11), поліфонічною насиченістю, новими відчуттями ліричності з нестійким хроматичним малюнком. Порушується масштаб варіацій, стає ненормативним, посилюється фактура, її поліфонізація. В розділі знаходиться поліфонічна кульмінація (фуга у варіації №12), яка переходить в загадкову варіацію №13 *Largo*, де змінюється розмір і відбувається реєстрова гра з тематичних і авторських мотивів. Створюється відчуття простору, характерне для творів С. Рахманінова, чому сприяє тональне насичення. Повернення початкового розміру 4/4 (варіація №14) пов'язане із інтонаційним збільшенням, а також з використанням складного контрапункту. Цікавим є періодичне зникнення тематичного матеріалу і вихід на тематичний рівень супроводжуючих елементів. Усі наступні серединні варіації носять також імпровізаційний характер, прагнуть до створення самотійних мініатюр, тональній перемінності і жанровій активності – *scerzando* (варіація №15), лірична пісенність (варіація №16), траурний марш (варіація №17), що пов'язано з першою і єдиною появою мотиву *Dies irae*. Варіація №18 намагається відновити хвилюючу атмосферу, додаючи до основної теми особливий рахманіновський контрапункт.

Чотири заключні варіації, що складають *третій розділ* варіаційного циклу утворюють подобу самостійного «малого циклу» всередині великого цілого. Це немов невелика сюїта, кожна з частин якої володіє закінченим, чітко вираженим жанровим характером. Розділ починається різким перемиканням в іншу емоційну сферу в варіації №19, якому відповідав би настільки ж рішучий і несподіваний тональний зсув з похмурого b-moll в світлий і ясний A-dur. Вся остання група варіацій контрастує своїм світлим колоритом з попереднім розвитком, в якому переважали драматичні або лірико-елегійні тони.

## **2.2. «Варіації на тему Кореллі» для фортепіано ор. 42: аналіз драматургії в контексті виявлення цитатності**

«Варіації на тему Кореллі» для фортепіано ор. 42 Сергія Рахманінова – складний, розгорнутий, віртуозний твір, далеко не ординарний, оскільки і структура, і зміст варіацій, їх жанрова і стилістична різноманітність, технічні труднощі, та і багато інших особливостей твору гідні того, щоб цілісно проаналізувати особливості його драматургії.

Цикл Рахманінова пронизаний «почуттям приреченості»: тема і двадцять варіацій витримані в основному в мінорних тонах: d-moll – одна з улюблених тональностей композитора.

Прозора, класично струнка тема представлена майже в тому ж вигляді, що і у Кореллі. Для варіацій характерна відома графічність стилю, деяка однотонність письма.

У перших п'єсах варіаційного циклу зберігаються ще контури наспіву, стриманий темп, але в подальших мелодія і фактура все далі відходять від першоджерела, згущуються фарби, хроматизується і перетворюється малюнок, набуваючи часто жанровий відтінок [142, с. 128].

Ми чуємо то ходу сумеркового менуету (варіація №3), то оповитий таємничими дзвоновими відгомонами хорал (варіація №1, №5 та ін.). У



подальшому викладі інтонації мелодії ховаються в швидких пасажах (наприклад, варіація №9), в легких акордах стакато (варіація №6), на фоні яких проступають інтонації **Dies irae** (варіації №12, 14, 15), або втілюються в пристрасну патетичну декламацію композитора (Інтермецо, варіація №16).

Отже, цей твір Сергія Рахманінова складається з теми, 20 варіацій і коди. Усі варіації можна (можливо, декілька умовно) розділити на три складові частини (або розділи), розділені Інтермецо: **експозиційну** (варіації №1-№10), **серединну** (варіації №11-№13) і **репризну** (варіації №14-№20).

У **експозиційній** частині – композитор пропонує активний первинний показ теми і її варіацій, що охоплюють як би дві контрастні сфери: головної партії та побічної. Вони відрізняються як фактурно, так і жанрово.

**Серединну частину** «Варіацій на тему Кореллі» Сергія Рахманінова складає ряд варіацій, що активно і усебічно розвивають не лише тему, але і її лейт-мотиви, пропонуючи досить далекі їх варіанти.

Середній розділ відкривається імпровізованим інтермецо, яке готує варіацію в жанрі «чарівного ноктюрна» [142, с. 128]. На акомпанементі, що колишеться, з остинатним басом звучить ніжна мелодія «Фолії», а в її згинах можна уловити щось неспокійне, тривожне. Інтермецо, введене композитором у цикл варіацій, гідно самостійного розділу за своєю значимістю в творі, хоча і не може відповідати їм за масштабом.

У наступній частині варіаційного циклу Сергія Рахманінова – **динамічній репризі** – присутні варіації, що дуже амбівалентно співвідносяться з темою: з одного боку, вони наближаються до неї, з іншого, – дуже активно віддаляються від неї. Тут знову ми стикаємося з своєрідно трактованими композитором сферами головної і побічної партій твору. Завершальний розділ відновлює первинну картину – в d-moll суворо проходить основна початкова тема, після чого несподівано м'яко і умиростворено звучить тема, яка привносить спокій і тишу.

Проведемо ретельний аналіз фортепіанних **«Варіацій на тему Кореллі»**.

**Експозиційна частина:** складається з теми та варіацій №1-№10. Уся експозиційна частина написана в одній, основній тональності – d-moll.

**Тема варіацій** звучить в тональності d-moll, у розмірі  $\frac{3}{4}$ , темп – Andante, жанр – хорал. Форма теми – великий період (16 тактів = 8+8 тактів), складається з двох речень повторної будови.

Характер теми – ліричний, але за рахунок своєрідного повтору мелодичого звуку в перших двох тактах і певній зупинці на другій долі початкового такту, створюється відчуття скутої, безвихідної ліричної скорботи (композитор визначає якість виконання теми як *p cantabile*). Відомо, що коли Сергій Рахманінов створював «Варіації на тему Кореллі», він відчував подібні настрої (печаль і скорбота) – від страждання в розлуці з Батьківщиною.

Тема варіацій дуже стисла за теситурою, викладається у верхньому голосі в скрипковому ключі з прозорим гармонійним супроводом, в який іноді впроваджуються допоміжні і проходячі хроматизми. В цілому ж музика нагадує **хорал** спокійного просвітленого характеру.

У темі **закладена найважливіша жанрова основа твору – хорал**, який виконуватиме одну з провідних функцій в процесі розгортання полотна усього циклу. Хорал і хоральність – характерний жанр і риса барочності – в темі варіацій яскраво виражені як би в чотириголосі струнних (ніби 2 скрипки і 2 альти). Потенціал до подальшого варіювання в темі прихований, хоча деякі окремі елементи і відтінки намічають поштовх до майбутнього принципового розвитку у варіаціях.

**Варіація №1** починає розкриття жанру хоралу в творі. Тональність, розмір і форма не змінюються, темпові особливості композитор визначає як *Poco piu mosso*. На відміну від теми, в якій поштовхом в другому реченні служив звук «с», у варіації він відсутній. Хоча треба відмітити, що, незважаючи на зовнішню завуальованість, мелодійна лінія теми строго витримана у верхніх регістрах. Фактура варіації розширюється і охоплює теситуру з нижнім регістром.

Фігураційний акомпанемент шістнадцятих середнього голосу фактури стає відмінною рисою цієї варіації. Гармонійна основа, яка зосереджена у басу, залишилася тією ж; лише у останніх 4-х тактах посилюється октавним дублюванням. Напористі ходи басового голосу поступово стають глухі та загрозливі. Ця лінія складає другий, дуетний голос варіації – **контрапункт** до теми. Причому композитор сам підкреслює діалогізм цієї лінії ремаркою *il basso poco marcato* – **важливе позначення для подальшого розгортання твору**. Так руйнується хоральність: триголосся і самостійна басова лінія передбачають агогіку композиційних принципів цього і майбутніх творів Рахманінова.

Важлива зміна характеру хоралу спостерігається в тому, що тема звучить на октаву нижче. Тут же вперше з'являється **лінія дзвонівості**, що виконує важливу роль в творі. Допоки це окремі звуки («а» першої і «с» другої октави), розкидані після першої і другої фраз двох речень, причому вони звучать вище, ніж тема.

**Варіація №2.** Тональність, розмір і форма варіації не змінилися. Темп композитор визначає як – *L'istesso tempo*. Ця легке, але похмуре **скерцо**, що посилює настрій першої варіації, хоча в гармонійних опорах залишається хоральна основа. Утворюються, намічаються **риски скерцозності при збереженні хоральної основи**. Динаміка зберігається на рівні *p*, *leggiero*; *pp*, *sempre leggiero*.

У цій варіації помітно слабшає співучість теми, яка знову звучить у верхньому голосі. І таким чином інші, середні голоси, претендують на увагу слухача. Усі голоси концентруються в **скрипковому** ключі. Варіація наповнена хроматичними прохідними і допоміжними, загостреними інтонаціями.

У мелодії варіації **викристалізовується лейт-мотив варіаційного циклу**, вилучений композитором з теми: висхідна секунда і низхідна терція. Він пронизуватиме усі варіації, особливо ті, де Рахманінов далеко відходить

від первинної теми. Тут відчувається ще одна важлива сфера варіацій – скорботно звучні ламентівські **мотиви зітхань**.

Незважаючи на прагненні верхнього плану фактури підійматися, він все ж гальмується із-за стабільно реєстрового руху середнього голосу.

Підкреслимо незмінність форми (16 т.), а також своєрідний перехід від першого речення до другого – відрізки хроматичної гамми, який також закінчують усю варіацію. Ними композитор починає **заповнювати кадансові зупинки** у варіаційній формі. Такий прийом буде неодноразово використовуватися у варіаціях, він поступово розвивається, ускладняється, аж до їх завершення (аналогічний прийом ми зустрічаємо у варіаціях Чайковського з п'єс op. 19).

Слід зазначити також особливості фактури варіації №2: первинно це три самостійні інтонаційно-ритмічні плани, а з другого речення – серединний супроводжуючий план дублюється в терцію.

У музичній тканині варіації №2 з'являється найважливіша риса композиційної мови Рахманінова – підголосковість (див. партитурну цифру 4). О. Смирнова вважає, що «для створення виразного підголоска виявляється достатнім асинхронного з'єднання основної і дублюючої мелодій – навіть якщо вони однорідні по своєму ритмічному малюнку. У музичній тканині Рахманінова дублюючий пласт нерідко звучить «із запізненням» до провідної мелодійної лінії, стаючи як би її відгомоном, відлунням..." [108, с. 14]. Наприклад, подібна тканина зустрічається в Прелюдії D-dur, op.23 № 4, де відбувається ритмічне "зміщення" секстового повтору (рос. секстовой вторы), в темі побічної партії першої частини Симфонії №3 – акордове «потовщення» мелодійного рельєфу. Стрічкова зв'язаність підголосковості дублювання може маскуватися ритмо-звуквисотною самостійністю. «... пряма лінія потовщення основного голосу лише має на увазі в якості логічної основи, на якій будується інтонаційно незалежний підголосок, індивідуалізація його мелодійного малюнка може відбуватися як у бік ускладнення по відношенню до мелодійного рельєфу, так і у бік спрощення.

Специфіку цієї структурної закономірності зручно простежити на прикладі... другої варіації «Рапсодії на тему Паганіні», свого роду візерунок-орнамент» [108, с. 14]. Цей прийом зустрічається у вигляді складного контрапункту – підголосок є спрощеним («конспективним») варіантом орнаментально розвиненої мелодії. Характерно, що подібній орнаментальній індивідуалізації можуть піддаватися лінії не лише інтервальних потовщень, але і більше багатозвучних – акордових.

**Варіація №3:** тональність, розмір і форма варіації не змінилися. Жанрова основа – **менуєт**, намічена самим композитором (*Tempo di menuetto*). Якщо ми беремо до уваги, що основний настрій музики, як і сама тема – лірико-психологічний (лірична сфера твору), звернення композитора до старовинного жанру підкреслює трагічний характер теми Фолії в Третій варіації, а далі потім і в Шостій.

Жанрове перетворення теми варіації, безумовно, вплинуло на її мелодійну лінію, яку важко упізнати в настільки зміненому вигляді, коли окремі звуки розкидані по регістрах. І лише короткі інтонації нагадують відгомони теми.

Варіація має глибоко контрастний динамічний план, де майже кожен такт змінює динамічні штрихи. Особливо яскравими є 9-14 такти (9 т. – *mf* - *p*, 10 т. – *pp*, 11-14 т.: *f* – *dim*; *f*; *f* – *dim*).

Від теми в цій варіації залишилася форма – все ті ж 16 тактів з двома варіантними реченнями. Відмітимо певну подібність з попередньою варіацією – **заповнення висхідними хроматичними закінченнями двох речень** (але вже тридцятьдругими).

В цієї варіації ми уперше зустрічаємося з **імітаційністю**, що ґрунтується на лейт-мотиві варіацій, запропонованому в різних перетвореннях. Фактура варіації зосереджена в нижніх регістрах, у басовому ключі, і лише імітації-переклички охоплюють діапазон скрипкового ключа.

**Варіація №4.** Тональність, розмір і форма варіації знов не змінилися. Зберігається і темп теми – *Andante*. Варіація має жанрові риси сарабанди, яка

разом з тим, завдяки своїй акордовій основі, звучить як релігійний **хорал**. Для посилення характеру і настрою варіації, Рахманінов використовує діатонічні послідовності згаданих вище хоральних акордів, які характерні для церковного багатоголосся.

На відміну від варіації №3, тут тема проявляє себе виразно: вона укрупнюється, при тому стає більш статичною. Опорні точки тематизму цієї варіації обкреслюють тему Фолії. Фактура першого речення зосереджується в скрипковому ключі, другого – гармонійно насичується, подвоюється і переміщується у басовий, обтяжуючи тему, і тільки верхній, прикрашаючий план, залишається у високому регістрі. Морденти, форшлаги і інші мелізми вносять танцювальний елемент.

Варіація №4 завершує першу частину експозиційного розділу твору: вона **хоральна**, що асоціюється з сферою головної партії. Як ми переконалися, тут панує **хорал і хоральність**.

З наступної варіації починається нова частина експозиційного розділу циклу «Варіації на тему Кореллі», що асоціюється нами зі сферою Побічної партії (з тональним порушенням). Наступні варіації характеризуються змістовним оновленням, очевидною зміною тематизму тощо.

**Варіація №5.** Зберігається тональність, розмір  $\frac{3}{4}$ , 16 тактів, але форма змінена. Темп Allegro (ma non tanto) починає як би нову образну сферу твору – **скерцозність**, яку можна віднести до області побічної партії, запропонованої в експозиційній частині варіацій в основній тональності d-moll (як дзеркальний варіант сонатності, тобто репризний варіант).

Ця варіація зовсім невелика за часом звучання, незважаючи на наявність тих же 16 тактів, як і в попередніх варіаціях. Має активно-стрімкий характер, завдяки швидкому темпу, імпровізаційності, спрямованому руху вгору. Варіація проноситься миттєво, але **уперше з іншим тактовим співвідношенням речень: 7 + 9**, причому речення відмічені композитором ремарками f marcato і f sempre marcato.

Тут уперше ми зустрічаємо нестійкий розмір. Новий ритмічний і метричний варіант варіації здійснюється активним рухом тріолей, а також завдяки постійній зміні (майже в кожному такті) розміру:  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{4}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ ; і  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ .

Упродовж усієї варіації композитор підкреслює опорні октавні (квінто-квартові) акорди «d» – «a» (залишкове явище від хоралів), напористі і рішучі з авторською ремаркою *marcato* (див. аналогічний прийом в варіації №1).

Зазначені особливості наближають варіацію №5 до віртуозних скрипкових імпровізацій (згадаємо адресат присвячення цього твору).

**Варіація №6.** Тональність, розмір і форма варіації в принципі не змінилися. Знову, як і у варіації №2, ми зустрічаємо позначення темпу як *L'istesso tempo* (так само буде у варіації №12).

Як і в варіації №5, в Шостій відчувається грізна зловісна, але легка, «стаккатна» **скерцозність**. На відміну від попередньої, де динамічна лінія була витримана на *f*, в варіації №6 динаміка вирішується абсолютно протилежно. Можна припустити, що Шоста варіація – це як би варіація на П'яту.

Що стосується схожості з темою, то, передусім, відзначимо повернення до стабільного розміру  $\frac{3}{4}$ , і, незважаючи на наявність великої кількості випадкових знаків, тональність залишається колишньою – *d-moll*. Лише у деякі моменти проявляє себе активніше однойменна, тональність *D-dur* (такти 2, 8); також іноді в цій варіації мерехтить паралельна тональність *F-dur* (у тактах 6, 11, 12).

Ця варіація, як і попередня, не має ясної лінії теми, а лише деякими звуками нагадує нам про неї, як і лейт-мотиви, але треба відмітити, що образна сфера похмурої теми повністю себе проявляє.

Знову ми зустрічаємо характерну рахманіновську **дзвоновість**. Як і в варіації №1, тут вона виявлена квінтами в перших фразах речень, проте цього разу удари квінт відбуваються в низькому регістрі, у басовому ключі («a»-«e»), «с»-«g»).

Зазначимо, що дія знаменного розспіву і дзвоновості на творчість Рахманінова не обмежується мовними аналогіями. Ляхович відмічає, що «вона проникла углиб, в саму суть музично-інтонаційного мислення Рахманінова. Відмітимо цю особливість в якості першого з принципів, що стали основними для художнього методу Рахманінова і визначають специфіку рахманіновської поетики в цілому. Цей принцип актуальний для усіх періодів творчості Рахманінова, включаючи пізній. Він лежить в основі мотивної системи Рахманінова – першого рівня символіки в його пізніх творах (два інших – стильова семантика і драматургія музичного простору-часу) [84, с. 37].

**Варіація №7.** Тональність і розмір не змінилися, дещо трансформувалася форма.

У цій варіації досягається **верхня межа темпового діапазону** в цьому циклі – *Vivace*. Музика нагадує пекельний вихор, таке відчуття створюється із-за постійного повторного руху шістнадцятих токатних елементів. На думку В. Брянцевої, в варіації №7 «помітна спільність з органними імпровізаціями [30, с. 11]. Фактура – чотириголосна, складається з двох планів: октавний виклад мелодійного характеру і також октавного подвоєння гармонійної фігурації з прихованим двоголоссям (що створює як би ще один, третій план). Ця фактура викладена оркестрово, оскільки плани розташовуються попарно, тобто «поверхами» і звучать тільки *ff*.

Важливу роль у варіації виконують введені композитором формотворні тонічні октавні дзвонові «заклики»: на сильних долях великої і контроктав – на *sf* – на початку (принцип виконання октави відразу відмічений композитором як *laissez vibrer*); малою, великою і контроктавою – перед другим реченням (до якого також відноситься первинний принцип виконання); і в трьох останніх тактах його розширення – на другій долі – на *ff*.

Що стосується форми, то на відміну від попередніх варіацій, тут розширюється друге речення, в якому замість восьми – 10 тактів.



Розширювальні 2 такти доповнюють кульмінаційну роль, що почалася вже в сьомому такті другого речення варіації, з якої власне і розпочинається будова коди, а також роль завершення, затвердження низхідної пассажеподібної вихрової скерцозної сфери, що переважається акордами на сильних долях тактів: зм. 4/3 до субдомінанти, зм. 3 з #5 до тієї ж субдомінанти і VII зм. 6/5 з тонікою в основі, і – тризвуки тоніки.

Уперше в «Варіаціях на тему Кореллі» композитор використовує у кінці **фермато**, підкреслюючи важливу роль і самостійність образу.

Варіація №7 варіює мелодію теми, в ній не залишається того мірного руху, стриманого акомпанементу. Зберігаються окремі репліки звуків, що повторюються, і іноді лейт-мотив циклу. Рахманінов надає музиці цієї варіації винятковий інструментальний початок, і робить це в межах майже незмінної, не наскрізної форми і основної тональності – d-moll.

**Варіація №8.** Тональність, розмір варіації не змінилися, форма дещо трансформувалася. Тепер перед нами не нормативний період: 7 (4 + 3) + 8 (4 + 4) тактів. Цікаве темпове рішення розгортання містичного полотна: уповільнення у кінці фраз – 2 + 2 + 3 такти в першому реченні і 2 + 2 + 4 такти в другому. Тут композитор також користується дрібним нюансуванням: в кожному такті міститься своє крещендо і димінуендо.

У варіації №8 композитор дає специфічне італійське позначення темпу і його характеру – Adagio misterioso (повільно **містично**). По темповому діапазону варіація №8 – **найповільніша** в першій половині циклу. Повільний темп потім повертається ще в Інтермецо і в коді варіаційного циклу.

Музика варіації похмура і таємнича. Тема значно змінюється. Замість величавої пісенної мелодії вона перетворюється на зламану хроматичну лінію, наповнену тріолями, синкопами, химерним ритмом. Мелодія рухається як би повільними вигинами, що контрастно відтіняє важку ходу басових октав, які, починаючи з квартового стрибка, звучать на staccato (думається, важкому) – приглушено і обережно, аж до завершального фермато (друге в цих варіаціях, як і в попередній).

Яскравою особливістю першого і начала другого речення варіації служить нижній регістр, в якому повністю викладена фактура, поміщена у **басовий ключ** (у останніх п'яти тактах тематичний план переміщається в скрипковий ключ). Фактура варіації в цілому складається з двох фактично самостійних планів: мелодія і її гармонійний супровід, які тримаються на одному висотному рівні (басовий ключ), а також невідворотні октавні кроки висхідних басів.

Чотири варіації циклу «Варіацій на тему Кореллі» – V, VI, VII і VIII – можна об'єднати між собою завдяки загальній образній **скерцозній сфері** – зловісній, загрозливій.

**Варіація №9.** Знову зберігається основна тональність d-moll, розмір  $\frac{3}{4}$ . Форма варіації змінюється, оскільки кожне речення розширюється, та ще й оновленим матеріалом.

Після бурхливого потоку образів і звуків в попередніх 4-х варіаціях, композитор тепер намагається зібрати воедино цілеспрямованість і енергію, що накопичилася (темп *Un poco più mosso*). У варіації №9 і наступній варіації №10 композитором створюються асоціації із звучанням диявольської скрипки Паганіні.

На відміну від фактури попередніх варіацій, наповнених активним рухом в двох руках, варіація №9 відрізняється дволінійною фактурою. Висхідні, спрямовані пасажі в правій звучать на тлі потужних акордів лівої руки. Слід звернути увагу, що в гармонійному акомпанементі виділяються акордові хроматичні **ламентівські** мотиви.

Лише двічі, на межах розширення внутрішньої форми, ця явна гомофонно-гармонійна фактура, багатоголосся змінюється ускладненим фігураційним рухом (такти 9-10 і 18-19), з виділенням двох провідних мелодійних ліній хроматичних хвиль діалогічного співвідношення (з імітаційною взаємодією верхніх октав сопрано і одноголосною лінією тенора). В додаток, в цих тактах композитор переходить до концентрації

музичного матеріалу в **скрипковому** ключі. Має місце як би новий принцип заповнення закінчення речення.

Форма варіації – ненормативний період з 19 тактів, в якому перше речення займає 10 тактів, а друге – повторної будови – скорочено до 9 тактів. Сім початкових тактів «відштовхуються» від басових тонічних великої і контр октав. Те ж відбувається в чотирьох початкових тактах другого речення. Так активно підтримується тональна опора варіації. Але не лише. Тут ще більш наполегливіше відчувається глибокий бас, ці самостійні октави «d», які знову звучать як своєрідні удари **низького дзвону**.

**Варіація №10.** Знову зберігається основна тональність. Аналогічно варіації №5 він стає **перемінним** розмір, трансформується і форма викладу варіації; її темп: *Allegro scherzando*. Ця варіація – найяскравіше **скерцо**, причому жанрова основа її підкреслена самим композитором, що відбувається всього другий раз в творі (див. Менует – варіація №3). Фактурний зміст варіації повністю зрушується в регістр скрипкового ключа.

Вихровий, стрімкий рух варіації №9 (3/4) триває і в варіації №10. Ніби все той же образ скрипки Паганіні продовжує звучати після невеликого гіт. Варіації №9. Після чого ніби *attacca* вступає (без зупинки, але зі зміною розміру 3/4 на 4/4) варіація №10.

Уперше в цій варіації повертається розмір на початковий – 4/4; на зміну тридольного приходять дводольний (4/4). Постійний змінний розмір (4/4, 2/4, 4/4, 2/4, 4/4; 4/4, 2/2, 4/4, 2/4, 4/4; 4/4 – 3/4 – 4/4; 4/4 – 3/4 – 2/4 – 3/4) ґрунтується на дводольному русі (6 + 6 тактів) і лише в другій половині варіації не надовго втручається тридольність – такти 6 + 5 + 2.

Це різнопланова варіація. Тут з'єднується різні типи фактури: різкі акордові, акцентовані скачки з тонічною основою у вигляді тризвуку чергуються з хроматичними пасажами, ґрунтованими на інтонаціях зітхань, після гармонійних зупинок (у тактах 3 і 6).

Значно перетворена форма варіації. У основі знаходяться два речення по 6 тактів (перше – з кадансами на домінанті і на VII ст.; друге – на d6 і D).

А нове третє – додаткове – речення (завершується досконалим тонічним кадансом), як і додаткові 5 тактів динамічної репризи (також з досконалим кадансом) вносить контраст в музику варіації №10, попри те, що загалом жартівлива скерцозна атмосфера не припиняється.

Схема будови варіації №10:

C		D (C 1)		
c	c 1	d (розробка)	c 2 (реприза)	кода
6	6	6 (у кінці – довершений каданс)	5 (у кінці – довершений каданс)	2
Проста двочастинна форма (з ненормативних періодів)				

Десята варіація завершує сферу побічної партії у варіаційному циклі, а також усю, названу нами **експозиційною частиною** фортепіанного твору – «Варіації на тему Кореллі» Сергія Рахманінова.

За нашим відчуттям драматургії фортепіанних «Варіацій на тему Кореллі» Сергія Рахманінова далі наступає *серединний розділ*, який складається з трьох варіацій – №№11, 12, 13 і введеного композитором Інтермецо. Хоча в цьому розділі також переважає основна тональність варіацій – d-moll, композитор вперше використовує іншу, далеку тональну сферу – Des-dur (однотерцового мажору), важливу для подальшого розгортання музичного полотна.

**Варіація №11 (Ця варіація може бути пропущена – примітка С. Рахманінова).**

Пояснити, у зв'язку з чим в примітках до цієї і наступної варіації композитор вказує на те, що вони можуть бути взагалі пропущені, важко. Але існує один забавний факт (легенда?), який начебто дає відповідь на питання, чому композитор вважав (і в принципі допускає це) за краще пропускати деякі варіації: Сергій Васильович дуже не любив, коли під час концерту в залі шуміли або кашляли. Одного разу, під час виконання своїх

нових «Варіацій на тему Кореллі», Рахманінов стежив за тим, скільки і коли в залі лунав кашель. Якщо кашель посилювався, – він наступну варіацію пропускав, кашлю не було – грав все по порядку. Композитора потім запитали: «Чому ви так не любите власні варіації? – Мої варіації до того не люблять, коли їх обкашлюють, що вони самі втікають від моїх пальців, вважаючи за краще не звучати» [5]. Звичайно, це пояснення на рівні жарту. Насправді, погоджуємось з В. Брянцевою: «ці варіації можна пропускати у зв'язку з тим, що вони відносяться до збуджено-стрімких варіацій, протиставлених ліричній спрямованості основної лінії драматургії твору. І дійсно, як правило, пропускалися при авторському виконанні [30, с. 22].

В варіації №11 знову зберігається уся основна єдність: тональність, розмір і форма залишилися як і в темі. Темп: *Allegro vivace* (як буде і в №16). Незважаючи на тридольний розмір, в цій варіації все ж відчувається чітка маршова хода. У другому реченні відбувається фактурний динамічний розвиток – розширення діапазонів, зміна агогіки. Кульмінаційні сфери зосереджуються в кінці кожного речення (7-8 тт. і 14-16 тт.).

Незважаючи на збереження основної тональності d-moll, в цій варіації ми уперше зустрічаємо **тональну змінність, що характеризує тут серединність циклу: B-dur / d-moll**, з елементами Des-dur. Тому і басові опори – в основному спільні для усіх тональностей з нотою «f» (де тонічна терція – однотерцовість – для d-moll і Des-dur, де квінта – для B-dur).

Перший такт кожної двотактної фрази, як в першому, так і в другому реченні повторені тричі незмінно, починаючи із статички, що надає імпульси до подальшого розвитку – завершення кожного разу на іншій опорі (тт. 2, 4, 6). Таке розчленування на двотакти ми вже зустрічали в цих варіаціях (див. варіації № 6, 8).

Характер варіації поривчастий, а чергування акцентованих фігур (фраз), що повторюються, переривається заповненням злітним пасажем. Таким чином, продовжуючи давно розпочату тенденцію (що з'явилася вже в першій варіації), у варіації №11 в усіх парних тактах композитор **вводить**

**новий змістовний і фактурний план (гармонійні, потім хроматичні фігурації), що заповнює кадансові зупинки.**

Варіація починається в B-dur, проходить через Des-dur і в результаті приходить до основної тональності d-moll.

**Варіація №12 (так само як і передуюча, може бути пропущена).** Між тим вона дуже важлива. У цій варіації ми уперше стикаємося з використанням Рахманіновим мотиву **Dies irae**, який, вторгаючись в серединну частину, надалі виконуватиме важливу роль в творі.

Мотив b-a-b-g, f-e-f-d з'являється в епіцентрі кульмінаційної зони варіаційного циклу, на гребені деяких яскравих варіацій, що відносяться до завершення серединної (розробкової) частини циклу. Далі основа гімну (f-es-f-des) промаює в першій каденції Інтермецо і в початкових репризних варіаціях (вар. №14: des-c-des-b; №15: des-c-des-b). Усюди явно проступають інтонації **Dies irae**.

Згадаємо, що *Dies irae* – один з популярних мотивів у світовій музичній практиці, певний мем, що пронизує століття. До Рахманінова до музичного символу теми *Dies irae* зверталися Г. Берліоз, Ф. Ліст, К. Сен-Санс, М. Мусоргський, П. Чайковський, О. Глазунов та інші композитори.

Інтерес Рахманінова до гімну *Dies irae* був особливий і не раз знаходив відображення в його творчості: симфонічна поема «Острів мертвих», «Варіації на тему Кореллі», Третя симфонія, «Симфонічні танці», деякі прелюдії і етюди-картини. Розпочинаючи саме з «Варіацій на тему Кореллі», Рахманінов включав мелодію *Dies irae* (іноді з деякими змінами) буквально в кожен свій новий твір, використавши її, таким чином, не менше п'яти разів.

Про ставлення Рахманінова до *Dies irae* пише в мемуарах І. Яссер: Рахманінову, як і іншим композиторам, спочатку були відомі лише дві-три початкові фрази «теми смерті», коли у нього «з'явилися якісь значні композиційні наміри у зв'язку з наспівом». У симфонічній поемі «Острів мертвих» цей наспів використовувався лише епізодично; у «кореллієвських варіаціях» Рахманінова – з'являється декілька фрагментарно і досить

завуальовано. Саме американський музикознавець І. Яссер знайомить Рахманінова з повним текстом і, найголовніше, з цілісним музичним наспівом, відмітивши, що начало одній із строф цього наспіву (*Lacrymosa etc.*) «схоже по загальному контуру зі вступною темою Сонати g-moll Метнера», що особливо розпалило інтерес композитора [178, с. 367]. Мелодія *Dies irae* «мала для Рахманінова глибоке символічне значення, що давно вже відповідало якимсь невідв'язливим його думам, особливо останніми роками; і. що він в ній внутрішньо відчував якісь позамузичні елементи» [там же, с. 368].

Коган також вказував на те, що в «тематичі рахманіновського мистецтва проступає декілька «мотивів», що наполегливо повторюються. Деякі з них «переслідували» композитора протягом всього його творчого шляху. До числа таких «остинатних», «наскрізних» тем рахманіновської музики належить, наприклад, тема смерті, що складала, за свідченням С. А. Сатіної, М. В. Добужинського, М. С. Шагінян і інших близьких Рахманінову людей, предмет невідступних дум композитора. Підвищений інтерес Рахманінова до знаменитого *Dies irae* – давнього символу смерті в музичній літературі, і відповідно його цитування в своїх творах, за спостереженнями І. Яссера, «побив усі рекорди» серед композиторів: як деяке «memento mori» проходить цей наспів і в ранній першій симфонії, і в написаному в пору зрілості «Острові мертвих», і в пізніх «Варіаціях на тему Кореллі», «Рапсодії на тему Паганіні», третій симфонії, і в лебединий пісні композитора – «Симфонічних танцях» [64, с. 263].

У варіації №12 **зберігається тональність і розмір** ( $\frac{3}{4}$ ) теми. Темп *L'istesso tempo*, як в Другій і в Шостій варіаціях.

Варіація своєрідна за змістом, її грубий і виразний характер фактури немов пританцьовує. Форма варіації, виходячи з внутрішньої трансформації музичного матеріалу, змінюється на двочастинну, що дуже важливо для її драматургії.

Тут знову композитор використовує **гомофонно-гармонічну** фактуру: яскрава октавна тема украй низького регістра (як в варіації №3 і, особливо, у варіації №8) вбирає в себе **лейт-мотив** різного варіювання: прямого, поворотного, у збільшенні та ін. Тема басів супроводжується синкопованою аккординою в правій руці, а в т.13 імітаційно міняється місцями.

У першій частині цієї варіації ясно відмежовується повторність речень (5 + 5 тактів) в початковому ненормативному періоді: 4 такти – активні, різкі синкопи в правій руці, раптом несподівано перериваються в 5-му такті, де музика як би завмирає – призупиняється за рахунок зміни мелодійної фактури (без певного уповільнення). І знову повертається цей ніби «мужикувате» пританцьовування з аналогічним гальмуванням. Зміна музичного матеріалу підкреслюється також і динамікою: *f* різко змінює однотокове *p*.

У новому фактурному заповненні закінчень октавами у басів з'являється інша інтонаційна основа – **ламентівська секунда** (з 17-го такту до кінця варіації).

У другій частині варіації №12 музика досягає кульмінації. Композитор уперше так яскраво використовує імітацію «чоловічої фрази» у верхню септиму через дві октави, підкреслюючи кожен звук акцентом (тт. 11-14). Цей імітаційний образ трансформується в тривалу лamentsьку сферу з жорсткими підкресленими октавними басовими секундами, в які нібито трансформувалася тема басів (тт. 17-23). Чи дзвони з'явилися в середньому голосі 15-16 тактів? Дуже схоже на те. А ось лamentsькі басові октави – це, поза сумнівом, лінія імітації **низьких дзвонів**.

Звернемо увагу на ремарки Рахманінова: в першому періоді проведення теми у басах було відмічене **molto marcato** (дуже підкреслено), в другій частині – розробці – **sempre marcato** (увесь час виділяючи). Вище вже йшла мова про явно виражену прихильність композитора до використання цієї ремарки (див. аналогічні ремарки в варіації №5).



Варіація закінчується другим змістовним образом – ламентівським, який, розчиняючись і дійсно уповільнюючись, зупиняється на тонічному фермато (d-moll).

*Схема будови варіації №12:*

Перша частина		Друга частина	
g	g 1	g 3 – розробка	H
5 (4 + 1)	5 (4 + 1)	6,5 (2 + 4,5)	6,5
f ————— p	f ————— p	F	f ————— p
<b>molto</b> (дуже	<b>marcato</b> підкреслено)	<b>sempre</b> (весь час	<b>marcato</b> підкреслено)

**Варіація №13.** Зберігається основна тональність. Розмір також тридольний, але міняється на 9/8. В той же час, в кінці другого речення композитор використовує змінний тридольний розмір: 9/9, 6/8, 9/8, 6/8. Форма теми практично така сама, лише розширився кінець: додався останній тонічний такт – октава контр і великої октав FF, на якому знову композитор зупиняє розвиток (**фермато**). **Варіація звучить максимально завершено.**

Темп варіації – Agitato. Це ще одна межа похмурого **скерцо**. Тут відчувається ніби пританцювання злих сил, що асоціюється із шабашом.

Варіація пронизана ритмічною фігурою скачок з множиною повторів ритмічних мотивів (цей же ритм надалі пронизує варіації №18, №20). Характерно також, що ця варіація ґрунтується на **лейт-мотиві** усього циклу. Якщо говорити про схожі риси з темою, то цю варіацію з нею об'єднує лише форма (великий період: 2 речення по 8 і 9 тактів; останній такт – розширення).

У варіації №13 продовжується розвиток теми містичного характеру – містичного образу. На відміну від попередньої варіації (№12), ця звучить більше приглушено, але також досить зловісно. Тональність зберігається основна, хоча мелодійні лінії наповнені хроматизмами, яскравими

акордовими фарбами з елементами відхилень. У басу супутній активний d-moll-ний стрижень (тонічна квінта – октава) не випускають з сфери основної тональності.

Динаміка у варіації міняється кожні два такти, тобто кожен фразу: p-mf-f-p; mf-f-mf-p. І несподівано виникає останній акорд – FF (17-й такт).

**Інтермецо.** Цілком несподівано для не програмного інструментального твору, між варіаціями №13 і №14 (після серединної, перед репрізною) композитор вводить Інтермецо. Певна річ, виникає питання про функцію цього розділу у варіаційному циклі. Навіщо він введений і як його трактувати в драматургії твору? Як самостійний проміжний розділ? Як завершення серединного розділу? Як початок репрізного розділу? У будь-якому разі, введення Інтермецо у варіаційний цикл – явище цікаве, оригінальне, унікальне і значиме...

Нагадаємо декілька тлумачень поняття «інтермецо». *Intermezzo* (італійська) – це пауза, перерва, антракт; це також – невелика інструментальна п'єса або розділ єднального значення [49, с. 23]. *Intermezzo* – від латинського *intermedius* – що знаходяться посеред, проміжний. У інструментальній музиці інтермецо може виконувати роль тріо в тричастинній формі (наприклад, Р. Шуман. Скерцо з сонати для фортепіано, ор. 11; його ж «Гумореска» для фортепіано, ор. 20), або роль середньої частини в сонатному циклі (Р. Шуман. Концерт для фортепіано з оркестром); у операх – вводиться між актами або сценами (наприклад, «Алеко» С. Рахманінова) [98, с. 547]. *Intermezzo* – це в опері і інструментальному циклічному творі (концерті, квартеті і тому подібне) розділ єднального значення, часто розімкнений в структурному відношенні (опера «Царська наречена» М. Римського-Корсакова, «Лулу» А. Берга; фортепіанний квартет Й. Брамса g-moll) [54, с. 214; 55, с. 42; 74].

В контексті даного дослідження нас цікавить наступне значення: п'єса проміжного, єднального значення. Саме таке має Інтермецо у «Варіаціях на тему Кореллі» Рахманінова. Хоча по суті свого жанру, Інтермецо виконує в

цьому варіаційному циклі декілька функцій: по-перше, – це хорал; по-друге – **імпрровізація**; по третє – **каденція**.

В той же час, Інтермецо в цьому творі – вільна варіація, в якій імпрровізаційність виходить на перший план. Особливу увагу звертають на себе активно насичені хроматичними прикрасами, мордентами інтонації з теми, що звучать в правій руці. Композитор часто повторює ці інтонації, постійно пропонує їх в нових ритмічних і інтонаційних варіантах, а також підтримує їх кожного разу іншою яскравою гармонією – барвисто насиченими арпеджованими акордами.

У Інтермецо виникає зрушення тональної сфери з d-moll в D-dur (d-Des). Вже в другому такті композитор використовує енгармонічний варіант S до **Des-dur** (fis-ais-cis-fis = ges-b-des-b). Відмітимо, що мерехтіння цієї тональності було помічене нами ще в варіації №11 (см 2-ий такт: des – в основі; f-as-des-f-as-des = мелодія).

Присутність тональності **Des-dur** в Інтермецо має важливе значення, оскільки ця частина (Інтермецо) виконує функцію переходу з сфери образів попередніх варіацій в іншу. Тональність Des-dur, в якій ще звучатимуть дві подальші варіації (№14 і №15), має значення не лише нової, **оновленої тональної основи** в циклі, але і виконує **функції «тональності любові»** і «ліричних настроїв».

Будова Інтермецо – це дві частини (речення), в завершенні яких звучать віртуозно-імпрровізаційні пасажі «скрипкової» каденції (композитор означає їх «*veloce*»). В завершенні усього Інтермецо з'являється третя віртуозна «струнна» каденція, в процесі проведення якої міняються ключові знаки. Звичайно, можна було б говорити про використання композитором скрипкових каденцій (враховуючи, що твір присвячено скрипалеві), але це неможливо, оскільки діапазон цих каденцій виходить за рамки діапазону скрипки.

У Інтермецо чергуються **хорально-епічні** розділи (1-6 тт.; 7-12 тт.) з поступово висхідними **фігураційно-каденційними** (6-й такт; 12-й такт), що

переходять в розширену за тимчасовим змістом і реєстровим діапазоном фігураційно-каденційну сферу (13-й такт). Розуміється, композитор **не витримує в імпровізаційно-каденційних розділах оголошений розмір  $\frac{3}{4}$** , пропонуючи виконавцеві повну свободу імпровізації. Хоча слід зазначити, що звуки імпровізації композитор організовує в основному групами по 8 під ребром восьмих. Лише остання група в першій Каденції містить у кінці 5 звуків. У другій Каденції – після груп 8 + 8 + 17, остання група звуків вбирає чотири восьмі і чотири тридцять другі. Таким чином, друга каденція вільніша і імпровізаційна ритмічно. Третя Каденція – найбільш протяжна: після тривалого імпровізаційного розгортання («розгойдування») груп по вісім звуків (8 + 8 + 8 + 8 + 8 + 8 + 8 + 8 + 8 + 8 + 8 + 8 + 8) слідує їх розширення до 12 + 12. Далі композитор переходить на фіксовані за часом фігурації.

Каденції відмічені композитором італійським терміном «*veloce*». Кожна має хвилеподібну форму: містить різке сходження до кульмінації (до «f» третьої октави; до «as» тієї ж октави; багатократне твердження *ses* третьої октави, що в цілому створює звуки зменшеного тризвуку), потім повільне реєстрове сповзання...

Слід також відмітити ремарку *marcato*, що відноситься до арпеджованих акордів (нагадує гуслі або арфу). А також знову максимально низькі октави **глибоких дзвонів «h»** бекар (контр і субконтр октави), «**d**» бекар (велика і контр октави), «**f**» (ті ж октави), що рухаються по малих терціях.

Імпровізоване Інтермецо підготовляє варіації в жанрі хоралу, потім чарівний ноктюрн – баркаролу. У наступній частині варіаційного циклу «Варіації на тему Кореллі» Рахманінова (після Інтермецо) варіації ліричної сфери знову висувуються на перший план, але тепер вони мають більше просвітлений характер. Важливо, що в них відновлюється пісенний вигляд теми варіаційного циклу.

Розпочинається третій, **репризний** розділ фортепіанного варіаційного циклу «Варіації на тему Кореллі» Сергія Рахманінова. Він також складається

з варіацій, що відносяться до сфери головної і побічної партій сонатності. Судячи з тонального плану варіацій, тут явно спостерігається змінність: 1) з одного боку – зміна місця експозиційного і репризного розділів, 2) з іншого – перестановка сфер головної і побічної партій: судячи з тонального змісту, початкові варіації репризного розділу логічніше віднести до сфери побічної партії.

**Варіація №14.** Зберігається форма варіації: великий період, що складається з двох речень (8 + 8 тактів). Повертається і розмір  $\frac{3}{4}$ , а також темп *Andante* (*come primo*) – спокійно, як на початку. Гармонійний (хоральний) зміст варіації також близький до теми. Співпадають і динамічні відтінки, і ремарки (наприклад, *cantabile* – співучо). Аналогічним є і жанр **хоралу**. Тобто ця варіація найбільш близька темі варіаційного циклу. І, природно, вона асоціюється з репризою, тобто репризним розділом циклу.

Варіація №14 написана в **Des-dur**, попри те, що виникає зміна ладу: мінору d на мажор Des. Просвітлення тут ще відчувається дещо ослаблено із-за використання фактури тільки низького регістру (у басовому ключі).

Характер варіації споглядальний, внутрішньо спокійний, безтурботний. В останніх тактах тимчасовий Des-dur dur (13-й такт) і мінорне забарвлення – d-moll`ний тризвук (15-й такт) вносить елемент сумних спогадів і тут же змінюється на Des-dur.

Без перерви вступає наступна варіація, яка звучить як продовження Чотирнадцятої.

**Варіація №15.** Знову використовується тональність Des-dur, кілька разів міняється розмір: основний  $\frac{9}{8}$  на  $\frac{6}{8}$  (двічі) – (8 + 4) + (8 + 4) + 2 тактів; поінакшала і форма варіації. Характер проникливий, ліричний, не даремно на початку варіації композитор пропонує ремарку *dolcissimo* – дуже ніжно.

Вільна одночастинна форма варіації складається з двох речень, розширених кожне до 12 тактів.

## Схема будови варіації №15

а	а 1
Перше речення	Друге речення
8 + 4	8 + 4 + 2 (кода)
9/8 -----6/8	9/8 -----6/8
Скрипковий ключ	Скрипковий ключ, басовий
Des-dur    b-moll	Des-dur    f-moll    Des-dur
Т            VI	Т            III        Т

На акомпанементі з остинатним басом звучить ніжна мелодія фолії, хоча в її вигинах можна відчутися щось неспокійне, тривожне. У хисткому коливанні супроводжуючої фактури з виділеними опорними трихордами нижнього голосу (де багато тонічних опор на сильній долі тактів), прослуховується несмілива мелодія з повторних мотивів.

Тут уперше в циклі так явно відчуваються витоки **народної музики**, що також проявляється в тональному плані – поєднанні-чергуванні **тональності** Des-dur і b-moll, тобто паралельних тональностей; а потім Des-dur і f-moll, тобто тоніко-третьої і знову Des-dur.

Практично уся варіація витримана в тихій динаміці (p) і лише в деяких кульмінаційних ділянках з'являється mf (10-11 такти).

Форма варіації – період, в якому в другому варіантному реченні повністю повторюються перші 6 тактів, а потім відбувається вільніший розвиток. Уся основна частина варіації зосереджується у верхніх регістрах і створена в **скрипковому ключі**. Лише у кінці (останні 8 тактів) композитор розширює діапазон супроводу.

Варіація №15 близька до жанру **ноктюрну** або **баркарولي** (пісня венеціанських гондольєрів з типовим ритмом акомпанементу, що наслідує мірне гойдання човна, з традиційним розміром 6/8). Тут композитор використовує ширший розмір 9/8, що все-таки переходить в традиційні баркарольні 6/8.

**Варіація №16.** Повертається основна тональність циклу **d-moll** (але і тільки). Розмір дводольний – 4/4 (див. з приводу цього варіацію №10). Темп – **Allegro vivace** (як і варіація №11).

Варіація бадьорого, активного, навіть концертного характеру. Її поривчасті кварто-квінтові стрибки, синкоповані низхідні тризвуки, хвилеподібні пасажі, вносять пожвавлення в дещо ліричну в цілому атмосферу цієї частини варіаційного циклу. По фактурі варіація №16 нагадує варіацію №10 (де постійно відбувалася зміна метру)

Будова цієї варіації цікава своєю роздробленістю внутрішніх побудов, що принципово діляться на двотактні фрази. Перше речення складається з чотирьох фраз, дві з яких варіантні, третя – похідна, а четверта що акордово синкопована. Уперше в циклі варіація починається із-за такту – з тонічної квінти протяжності восьмою. Початковий такт містить стрибкові «зачини» і «відгомони» октавних низхідних рухів по звуках t53 і VI6/4; другий такт – зупинка на домінанті і її заповнення активним пасажем. З деякими змінами ця фраза повторюється. Далі третя фраза будується похідно, але звучить більше ствердно на f, з різкими акцентами в двох тактах на сильних долях, а в наступному двотакті – синкоповано, з підкресленнями вже на слабкій долі.

Друге речення частою зміною і зіставленням реєстрів вносить додатковий контраст, що підкреслює концертність варіації. Посилюється чергування двох пластів, в даному випадку тризвукових октавних реплік, стрибків низьких акордів і легкого одноголосного пасажу у верхньому реєстрі, яскравих відхилень.

*Схема будови Варіації №16:*

Перше речення	Друге речення
a + a 1 + в	a 2 + a 3 + в 1
2 + 2 + 4	2 + 2 + 3
8	7

Усю музику варіації об'єднують інтонації квартово-квінтові, низхідний рух по звуках тризвуків і акордів, постійні відхилення в тональність першого ступеня спорідненості, а також хвилеподібні пасажі тріолей і тридцять других. У других фразах двох речень найважливішу роль виконують акордові репліки – **інтонації ламенто** (5-6 і 13-14 тактів). Дуже важливу роль для створення внутрішньо контрастної за змістом варіації виконує постійна гра регістрами, переклички і включення реплік у басовому ключі в основну фактуру скрипкового регістра.

В варіації №16 також використовується характерний для варіаційного циклу прийом **заповнення кадансових зупинок** у кінці фраз, які спочатку звучать двоголосно (2-ою і 4-й такти), а потім – тільки у верхньому голосі, наближаючись до каденційнообразних побудов (у тактах №8, №10, №12). Завершальним гармонійним рухом ця **варіація органічно пов'язана з наступною**, саме в ній призводяться до тоніки d-moll.

**Варіація №17** починається останнім акордом варіації №16. Уперше ми зустрічаємо такий тип зв'язку між варіаціями (подібний attacca).

Ліризм цієї **варіації №17** яскравіший і проникливіший. В. Брянцева знаходить зв'язок цієї варіації з одним з ранніх творів С. Рахманінова – романсом «Не пой, красавица, при мне» [30, с. 19]. Тут дійсно відчуваються зв'язок з основною темою знаменитого романсу, як і сама романсова фактура варіації з одним тактом фактурного вступу.

Мелодія варіації побудована на хвилястій, тривало-низхідній лінії, пронизаній тематичними елементами, тобто знову виявляється зв'язок з темою варіацій. Акомпанемент гомофонно-гармонійної фактури (тема і супровід) нагадує перебори струн гітари, що робить цю варіацію подібною до жанру **серенади**.

Супровід нагадує ритмічно химерний остинатний фон з постійним внутрішнім використанням тріолей і повторенням синкопованої ритмічної фігури, що послідовно затверджує чергову опору, іноді з відходом в далекі



тонально-гармонійні сфери (d-moll, **c-moll**, g-moll, B-dur; d-moll, **As-dur**, C-dur, g-moll, d-moll). Темп варіації – *Meno mosso* (менш жваво).

Форма варіації розширена (23 такти). Перше речення (10 тактів) знову зосереджено тільки в регістрах **скрипкового ключа**. У другому реченні (8 тактів) тема опускається на октаву. Безперервне звучання партії лівої руки робить музику варіації єдиної будови, без яких-небудь цезур. Лише останні 4 такти – кода – звучать завершальне, з октавним подвоєнням кожного фактурного плану, нагадуючи як би дует-діалог арфи і гітари.

**Варіація №18.** Знову використана основна тональність, розмір 9/8, темп **Allegro con brio** (швидко, живо, збуджено), на усю варіацію діє одна динаміка – все на *f*, масштаб – 16 тактів. Форма варіації – період, що складається з двох варіантних речень (8 т. + 8 т.).

Варіація №18 **розпочинає останню групу** стрімких **токатно-скерцозних** п'єс. Вони наче втілюють прискорення музичного часу, сміливіші і ширше за розмахом. З'являється відчуття нестримної скачки.

Фактура акордова, з постійним використанням **лейт-ритму**. Активний рух мчить, направлений вгору; інтонації цілеспрямовані, ствердні. Знову відбувається парне формування фраз. Кожні два такти сприймаються наче напливає наступна «мала» хвиля. Постійно відбувається повернення до вихідної точки – основи, щоб набратися сил і піднятися ще вище. У другому реченні композитор тимчасово (на декілька тактів в тт. 10-12) опускається в низький регістр, щоб надалі ще активніше спрямувати вгору.

Продовжуючи варіацію №18, єдиним потоком звучать дві подальші – швидкі, стрімкі і навіть жорсткі, таємничі варіації №19 і №20. Дев'ятнадцяту варіацію (як №11 і №12) композитор дозволяє пропускати («може бути пропущена»), про що ми вище вже запропонували свої міркування.

**Варіація №19.** Тональність знову основна – d-moll. Розмір, як і в попередній варіації, також 9/8. Тематичні елементи у верхньому регістрі виділені композитором акцентуванням. Форма варіації – період з 17 тактів, але з іншим внутрішнім наповненням і з контрастними реченнями (хоча

кожне речення завершується досконалим кадансом, що робить форму схожою на просту двочастинну, проте сприйняття тут суперечливе, оскільки іноді відчувається, що речення розпочинаються з яскравої тоніки).

**Темп** цієї варіації – **Piu mosso. Agitato** (жвавіше, швидко). Зберігається і жанр попередньої варіації – **токатно-скерцозний**, хоча тут якась ніби її «відбита» динаміка, все на півтонах: p-mf-p; mf-f-ff.

Початкова будова варіації №19 запропонована композитором в 2-х варіантах: перший – складний, який потребує від виконавця якісної технічної підготовки; інший – більше полегшений, в якому опускається одна тридцять друга (в основі проступає лейт-ритмічна фігура циклу, що у результаті спрощує, але не міняє загального звучання, тобто – напористого, схвильованого характеру).

У першому реченні ми чуємо відхилення в C-dur (тональність VII натурального ступеня) і F-dur (паралельна тональність). Друге речення варіації – широкого, розмашистого плану. У мелодії розгортаються гармонійні фігурації типово скрипкових пасажів, що поєднується з самостійним планом активної синкопованої акордової низхідної лінії, розшарованої на два плани. Музичний матеріал усієї варіації насичений відхиленнями, дисонансами, активно розвивається фактура. Від низького регістра (у басових ключах – початкові 4 такти варіації) походить поступове регістрове розростання фактури.

*Схема будови варіації №19:*

A	B
8	8 + 1
p — mf — p	mf — f — ff
Перше речення (період)	Друге речення (період)

Три останні такти утворюють завершення. Тут три хвили акордового хроматичного низхідного руху, відміченого композитором *ff marcato* (знову ми зустрічаємо характерне для Рахманінова позначення, як і в варіаціях №5, №12, інтермецо, №19).

**Варіація №20.** Тональність основна – d-moll, розмір 9/8, як і в двох попередніх варіаціях. Темп – *Riu mosso* (жвавіше). Витримується динаміка *ff* (як і в варіації №18). Ця варіація також проноситься нестримно і швидкоплинно, знову починається останнім акордом попередньої (як і №18-19).

Характер залишився схвильованим, напористим, **токатно-скерцозним**, не позбавленим елементів імпровізаційності, рішучим, за рахунок пунктирних інтонацій (**на лейт-ритмі**). Тут переважає вільна ритміка (ритмічна фігура «скачки»).

За розміром варіація займає 27 тактів, змінюється внутрішня структура речень. Перше речення складається з трьох побудов (4 + 4 + 4), що звучать єдиним потоком. Друге речення цієї одночастинної варіації – ще більше стверджувальне, наскрізне, кульмінаційне, поступово захоплює верхній регістр. Звук, що двічі повторюється на слабкій долі (тт. 17-20, потім 21-22 тт.) сприяє розширенню і посиленню загального масштабного звучання.

У варіації композитор часто виділяє чотири-октавний «удар» на тоніці, що нагадує **удари дзвонів** (про дзвоновість вже йшлося попередніх варіаціях). Три останні такти – кода-перехід, ґрунтований на дзвоновому звучанні лейт-ритму тонічної октави *ff* (великої і контр октав), виконує функцію кінцевого явища – з одного боку, похмурого ритмічного монологу – з іншого, і переходу до коди циклу – з третьої. Звучать вони як єдиний план – тонічні октави в глибоких басах, які і починають коду усього циклу.

*Схема будови варіації №20*

Перше речення	Друге речення	Кода-перехід
a + a 1 + a 2	b + c + d	
4 + 4 + 4	4 + 4 + 4	3

Завершує увесь варіаційний цикл самостійна кода, органічно підготовлена двадцятю варіацією (вірніше, її переходом) і цим нерозривно з нею пов'язана.

**Кода** – d-moll, Andante (як власне і тема), проте композитор завершує твір дводольним розміром 4/4, що змінюється на тридольний –  $\frac{3}{4}$  (з 9-го такту).

Це ліричне, зворушливе, ласкаве закінчення варіаційного циклу. Спокійний поліритмічний рух двоголосної гомофонно-гармонійної фактури (хімерної теми і тріольного – при розмірі 4/4 – супроводі) звучить як епілог. Тріольні арпеджіата в лівій руці, із затриманням сильною і відносно сильною долею доповнюють її розповідний, поемний настрій і створюють подвійне жанрове відчуття: ліричного прелюда і романсу – **баркароли** (як би поєднання 6/8 + 6/8).

Кода становить 17 тактів. Перша частина – 8 тактів – постійно виходить з тонічної опори, часто з її затриманням і змінним розміром: 4/4 – 2/4 – 4/4, з динамічним розвитком від *mf* до *p*. Тут, яскравіше висхідної мелодійної лінії, в основному розвивається **лейт-мотив** циклу.

У другому реченні – 9 тактів – повертається первинний основний розмір циклу –  $\frac{3}{4}$ . Відбувається двопланове розділення провідного голосу, ускладнюється фактура в цілому, перетворюючись на **діалогічно-гармонійну**. Як і раніше, бас постійно «відштовхується» від тоніки, яка часто зрушується на слабку долю.

У завершальному розділі відновлюється первинна картина – суворо проходить в d-moll основна тема. У останніх 4-х тактах, як відгомін минулого, спогад, звучать сумні варіанти мотивів теми. В цілому виникає відчуття, що в композитор вибудовує коду її як би з двох самостійних розділів, де синтезує багато характерних особливостей варіаційного циклу,.

Закінчуються фортепіанні «Варіації на тему Кореллі» Сергія Рахманінова тихо і задушевно, вносячи тишу і спокій в життєве сприйняття

дійсності, певну покірливість, ніби людина-герой твору змирився з ситуацією (але може бути і тимчасово). Ліричні образи кількісно не переважають в циклі, але вони складають основу і ключові повороти в загальній драматургії твору. Згадаємо, що саме деякі збуджено-стрімкі варіації композитор дозволяє пропускати. Проте ліричні варіації – ніколи, оскільки саме вони мають найважливіше значення для світовідчуття композитора.

В результаті виконаного аналізу варіаційного циклу Сергія Рахманінова, ми дійшли до наступних **висновків**. Ідея життя і смерті, що особливо хвилювала Рахманінова в останній період творчості, вже знаходить втілення у «Варіаціях на тему Кореллі». В них протиставляються «образи глибоко людяні, що приманюють своєю душевністю і чистотою (тема варіації №15) і образи похмурі, іноді зловісні, часом з елементами гротеску» [2, с. 214]. О. Соколова вважає, що цей цикл Рахманінова «пронизаний почуттям приреченості: тема і двадцять варіацій витримані в мінорних тонах (ре мінор – одна з улюбленої тональності композитора)» [142, с. 128]. Проте, ми не можемо погодитися з думкою про зміст варіацій як «пронизаних почуттям приреченості». Це скоріше трагізм і лірика, але не приреченість.

У варіаційному полотні і формі циклу «Варіації на тему Кореллі» Рахманінова простежується тенденція до наскрізного розвитку і подолання самодостатнього змістовного і структурного значення окремих варіацій. В той же час, в «Варіаціях на тему Кореллі» кожна з варіацій є окремим художнім цілим.

Незвичайний цей цикл є за формою завдяки несподіваному вторгненню Інтермецо між варіаціями №13 і №14. Можливо, що в потоці його каденцій перед внутрішнім поглядом композитора вставав образ Кореллі, скрипаля-віртуоза, в грі якого слухачі убачали щось фантастично-дивовижне (хоча теситурно каденції виходять за рамки скрипкового діапазону).

В той же час, саме звернення Рахманінова до скрипалів-віртуозів дає можливість нам зіставити у творчості композитора найбільших віртуозів свого часу, імена А. Кореллі, Н. Паганіні, в мистецтві яких він відчував

споріднену стихію. І такими творами як «Рапсодія на тему «Паганіні» і «Варіації на тему Кореллі» композитор спорудив художній пам'ятник мистецтву геніальних італійських музикантів.

Головна ідея, яку розробляє Рахманінов у своєму творі «Варіації на тему Кореллі», – складна лінія розвитку **ліричних образів**. Ліричні варіації не переважають в кількісному співвідношенні, але в якісному вони складають основні поворотні пункти в загальній драматургії циклу. Це виникає завдяки красі і значущості ліричних спогадів про минуле, про рідну країну, які дозволяють протистояти похмурим, трагічним настроям печалі, дають силу. На відміну від Л. Бетховена, Ф. Шопена, П. Чайковського, О. Скребіна, в творах, де лірична експресія (героїко-лірична – Л. Бетховен, лірико-драматична – П. Чайковський) завжди спричиняє за собою посилення розробкового начала, в музиці Рахманінова така тенденція емоційно-психологічного розвитку призводить до **вільно-варіантних перетворень теми**: вичлененню і активному перетворенню **лейт-мотиву, ламентівської лейт-інтонації, лейт-ритму** та ін.

Варіантно-варіаційний метод – один з найважливіших **композиційних принципів** в творчості Рахманінова в цілому і в цьому творі – зокрема. Так, пісенність, мелодизм стилю Рахманінова, в основі якого лежать своєрідно використані ліричні і епічні жанри народної музики, міський (циганський) романс, а також пісенні жанри професійної музики, послужили одному з витоків такої поширеності варіантного методу.

У епіцентрі кульмінаційної зони циклу, на вершині деяких яскравих варіацій, проступає мотив **Dies irae**, який досить часто використовує Рахманінов у своїй творчості. Вперше **Dies irae** ми зустрічаємо у варіації №12 (b-a-b-g, f-e-f-d). Вторгаючись в серединну частину варіаційного циклу, тепер мотив виконуватиме важливу роль в творі. Він майорить в першій каденції Інтермецо (f-es-f-des) і в початкових репризних варіаціях (вар. №14: des-c-des-b; №15: des-c-des-b). Звернемо увагу, що мотиви **Dies irae** з'являються у варіаціях, що відносяться не лише до кульмінації твору, але оточуючих

Інтермецо, та і в нім самому (яке знаходиться в точці золотого перетину твору): Тема і 13 варіацій – Інтермецо – варіації 14-20 і кода.

У «Варіаціях на тему Кореллі» часто виникає відчуття **звучання дзвоновості**. Це досягається за рахунок:

- використання високих реєстрів (наприклад, у варіації №17 – тема звучить як маленький яскравий дзвоник), так і низьких реєстрів як інтерпретація низьких дзвонів (варіація №11);
- широкого діапазону між голосами (варіації №7, №9, №20);
- насичення гармонією (№2, №5, №19, де в другій частині відчувається потужний передзвін);
- окремих ударів квінт, що відрізняються по використаному діапазону від фактури варіації (зустрічаємо в першій же варіації твору);
- октавних реплік, також відокремлені діапазоном від загальної фактури;
- наповнення «дзвовими ударами» Інтермецо з його каденційними вставками.

**Семантика дзвоновості** є важливою в музичній творчості Рахманінова, її релігійно-моральний аспект дозволяє висвітити глибинний духовний сенс твору. У деяких варіаціях (№7, №19) виникають **асоціації** з конкретними творами С. В. Рахманінова, наприклад, Прелюдією для фортепіано *cis-moll*.

**Від хоралу і хоральності:** у варіаціях часто використовуються базові акорди на сильних, опорних долях тактів. І якщо варіації №№ 1-4, 14 по жанру справді хоральні, то цілий ряд інших – зберігає лише окремими риси хоральності. Це стосується варіацій №5, 7, 10.

**Від скерцо до скерцозності:** жанрову основу скерцо представляють варіації №№5, 6, 14, 18-20. Рисами скерцозності пройняті варіації №№10-13, а також «найзловісніша» варіація №8.

Особливо слід зазначити широке використання композитором **ремарки marcato**, яка зустрічається у багатьох варіаціях: вже у варіації №1 (як позначення, що підкреслює самостійність нижнього діалогічного до мелодії голосу); №5; №12 (уся басова лінія); в Інтермецо, в її Каденції; у кінці варіації №19 і №20, в Коді.

Вже в першій варіації з'явилася тенденція вуалювати мелодійні і гармонійні зупинки в усіх парних тактах, а також у кінці речень, періодів. Ця тенденція згодом постійно використовується Рахманіновим. Композитор зазвичай вводить новий змістовний і фактурний план (гармонійні, діатонічні або хроматичні фігурації), що заповнює авторські кадансові зупинки (див. усі варіації, особливо №11 і ін.).

Форму фортепіанного циклу «Варіації на тему Кореллі» Рахманінова можна розглянути як сонатну. Тут яскраво виражені три розділи: експозиційний, серединний, репризний. Перший і третій – драматичного плану, серединний – просвітлений, ліричний («не те марення про щастя, не то спогади про щасливе минуле серед бурхливого виру життєвої стихії» [2, с. 137]).

В **експозиційній частині** варіаційного циклу «Варіації на тему Кореллі», є присутньою сфера головної партії (ГП), пов'язана з ліричними образами, і сфера побічної партії (ПП) – викладена через трагічні образи. Звернемо увагу, що відбувається ніби перестановка функцій головної і побічної партій.

Варіації, які об'єднані в експозиційну сферу ГП (Тема і Варіації №№1, 2, 3, 4) мають загальну форму великого 8-ми тактового періоду, єдиний тридольний розмір (3/4), повільний темп і спокійну динаміку. Отже, головна партія характеризується ліричною лінією в драматургії варіацій.

Варіації, які об'єднані в експозиційну сферу побічної партії (№№5, 6, 7, 8, 9, 10) також мають ряд загальних ознак: це, передусім, скерцозний характер, розмір 3/4, (окрім варіації №5 з постійним змінним метром). Крім того, відмітимо, що в самій сфері побічної партії знаходиться кульмінація – у



варіації №7, де досягається темповий верхній діапазон (*vivace*) і динамічний, оскільки уперше з'являється *ff* (1-15 тт.). Таким чином, побічна сфера образів характеризується стрімкими, насиченими драматизмом образами.

В **серединному (розробковому) розділі** композитор розвиває образні сфери побічної партії: маршеві ритми, поривчасті, грубі інтонації призводять до основної кульмінації циклу (варіація №12) і вершиною цього розвитку стає імпровізаційний розділ циклу «Варіації на тему Кореллі» – **Інтермеццо** (з елементами *Dies irae*). Вже тут відбувається поворот у бік ліричного просвітлення, що проявляється в тональному плані (відхилення і модуляція в *Des-dur*), повернення розміру  $\frac{3}{4}$ . Цю переломну частину можна назвати «точкою золотого перетину» твору.

**Реприза** «Варіацій на тему Кореллі» повертає сфери двох партій, як головної, так і побічної. Ми припускаємо, що тут відбувається дзеркальна перестановка партій, які міняються також своєю жанровою і змістовною сферами. Спочатку слідує сфера побічної партії у *Des-dur*, потім *d-moll* (варіації №№14, 15, 16, 17), але з хоральними рухом, фактурою, динамікою. Свідомством того, що починається репризний розділ, може виступати і форма варіацій як в темі (великий період = 8+8 тактів). Сфера головної партії – явно скорочена. Тут є присутньою лише 3 варіації, які характеризуються трагічними образами. Їх злитість і єдність підкреслює розмір ( $\frac{9}{8}$ ), тональний план (*d-moll*), темп (жвавий).

**Кода** (оголошена композитором) – повертає ліричні настрої: знову з'являється темп *Andante*; розмір  $\frac{4}{4}$ , що був передбачений в варіації №16, потім переходить в основний –  $\frac{3}{4}$ .

Таким чином – форма циклу варіацій – сонатна з **переставленням функцій експозиції і репризи**.

Б. Асаф'єв багато міркував про теми варіацій, принципи їх розвитку, особливості будови форми циклів, а також сприймав усі варіаційні цикли як разомкнуті структури. Він називав тему для варіацій «першо-стимул руху» і із цього приводу писав: «Але якраз та обставина, що у варіаційних формах

завжди передбачається рівнозначним першо-стимул руху (тема) – надає право продовжувати всякий варіантно-варіаційний рух безмежно, тобто рахувати цю форму **розімкненою**. Адже як би не був блискучий і динамічно яскравий фінал будь-яких варіацій – в принципі можна мислити за ним ще сильнішу варіацію... (Виділено в тексті – Л.Ю)» [43, с. 23]. Це зробити досить важко і, думається, не завжди можливо, та і не треба. Наприклад, у «Варіаціях на тему Шопена» Рахманінова, композитор у кінці досяг апогею – розкішний полонез, що знаменує перемогу духу, і ми не бачимо сенсу ще що-небудь додавати; проте в «Варіаціях на тему Кореллі», які завершуються досить спокійно, буквально барочно, на наш погляд, цілком можна було б контрастно продовжити, саме прагнучи до пошуків синтезу. Це ні в якому разі не означає, що ми бажаємо що-небудь міняти у великому творі Рахманінова, йдеться тільки про теоретичні міркування і припущення.

В цілому в творі протистоять дві образні сфери: **лірична і трагічна**. Кожна з них має конкретне жанрове втілення. Лірична образна сфера відтворюється через – хорали, які іноді по жанру трактуються як менует (варіація №3), іноді як сарабанда (варіації №4, №14), баркарола (варіація №15, перша частина Коди), концертна інструментальна п'єса (варіація №16, Інтермеццо). Трагічна образна сфера передається в основному через різного роду скерцо, яке в деяких варіаціях поєднується з маршем або замінюється на марш (Варіації №11, №12). Широко використовується в скерцозних варіаціях також стрибковий ритм – один з лейт-ритмів «Варіацій на тему Кореллі» Рахманінова.

Основна риса «Варіацій на тему Кореллі» полягає в з'єднанні закономірностей **статички і розвитку**. Як перші, так і другі тут виражені тут досить яскраво. У Рахманінова напрочуд поєднуються риси класичних і романтичних варіацій.

До **стабільних, статичних** рис варіаційності віднесемо:

- тривалу прихильність композитора до основної тональності d-moll (№№1-10, потім №12, №13 варіації; і повернення в d-moll в варіації №16 і аж до кінця твору);
- тривале збереження у багатьох варіаціях основного розміру  $\frac{3}{4}$  (№№1-4, №№6-9, №№11-12, Інтермецо, №14). У кульмінаційній скерцозній зоні розмір трансформується на  $\frac{9}{8}$  (№№18-20);
- як правило, незмінність первинної форми, заданої в темі, що організовує і стабілізує формоутворюючі масштабні рамки музичного тексту (варіації №№1-4, №6, №11, №14);
- чітка взаємодія співвідношення темпів Andante і Allegro (з їх похідними варіантами) з динамікою (у першому випадку від піано - до..., у другому - від форте....);
- органічна пов'язаність з жанровою основою варіацій – хоральністю або скерцозністю.

Риси **розвитку**, контрастності, змінності в «Варіаціях на тему Кореллі»:

- вихід за сферу основної тональності : 1) змінна, модулююча – у варіаціях №11 і Інтермецо; 2) постійна – в кульмінаційних варіаціях точки золотого перетину на Des-dur в варіаціях №14-№15;
- зміна розміру: 1) змінний – у варіаціях №5, №10, №13, №15, №17, причому в №13, №15 – це варіанти тридольні; 2) постійний – 1) зміна на дводольні –  $\frac{4}{4}$  – в варіації №16 і кодї; 2) на тридольний  $\frac{9}{8}$  – від варіації №17 -№20;
- прагнення до розширення періодичної форми, до порушення квадратності структури, до наскрізного варіанту розвитку (№5, від №7 до №10, від №12 до Інтермецо включно, №№15-20);
- постійне зіставлення темпів, динаміки і жанрової змістовності варіацій;

- чергування буквально сюїтних розділів «Варіацій на тему Кореллі», що складаються з хоральних і скерцозних.

Таким чином, в «Варіаціях на тему Кореллі» напрочуд цікаво і органічно поєднуються риси стабільності, стійкості і змінності розвитку; сюїтності і сонатності.

Підводячи підсумки цього підрозділу нашої праці, скажімо, що «Варіації на тему Кореллі» С. Рахманінова – чудовий твір, вивчення якого ніколи не буде завершено, оскільки при найближчому знайомстві з ним виникають усе нові й нові можливі шляхи і сфери розгляду. Ми намітили певні шляхи подальшого дослідження цього унікального циклу.

### **2.3. «Рапсодія на тему Паганіні» для фортепіано з оркестром ор. 43: композиційні принципи багатотемного запозичення**

У творчості Рахманінова ми зустрічаємося з двома рапсодіями: перша – «Російська рапсодія» для двох фортепіано, 1891, знаходиться майже на початку його життєвого шляху (б/о, чи ор. 1), друга – «Рапсодії на тему Паганіні» для фортепіано з оркестром в його кінці (ор. 42).

Нагадаємо, що «рапсодія» (грец.) – спів або декламація співучо епічних поем, буквально гімн; вокальний або інструментальний твір вільної форми, що складається з різнохарактерних, порою гостроконтрастних епізодів [121, с. 540].

Серед ранніх, юнацьких творів Рахманінова з'явився жанр рапсодії: **«Російська рапсодія» для двох фортепіано в 4 руки, (б/о, чи ор. 1)** на автографі написано 18(12-14/1)91 рік (протягом трьох днів композитор створив досить складний твір!!!); уперше видано в 1951 році російським Музичним державним видавництвом. Про цей твір відомо дуже мало. 10 січня 1891 року Рахманінов пише Наталії Скалон: «.. після своєї оркестрової сюїти я почав зараз же писати річ для двох фортепіано», яку хочу зіграти в понеділок або вівторок з Сашею (А. Зілоті – Л.Ю.)» [127, с. 54].

Вважаємо за потрібне в контексті нашого дослідження приділити цьому твору увагу. «Російська рапсодія» відкриває, може навіть дещо несподівано, в ранніх задумах і творах Рахманінова нові сторінки, пов'язані з різноманітнішими витоками і впливами в його творчості.

На учнівських музичних консерваторських вечорах Сергій Рахманінов виступав не часто. О. Оссовський згадував: «... виразно запам'яталися його виступи зі своїми власними творами. Серед них першим яскравим, пам'ятним враженням було виконання Рахманіновим його юнацької «Російської рапсодії» для двох роялів на одному з учнівських концертів восени 1891 року спільно з блискучим піаністом, учнем консерваторії Йосипом Левінім. «Рапсодія», що залишалася в рукопису, нещодавно видана Музгізом... Успіх був надзвичайний і тільки місцями виникали побоювання, чи витримають струни роялів натиск темпераменту виконавців» [110, с. 353]. Цікаво, що в цьому концерті в програмці учнівського концерту твір називався «Рапсодія для двох фортепіано на російські теми».

Про це ж виконання згадував О. Б. Гольденвейзер: «... Рахманінов після одного року навчання в класі вільного твору і після закінчення по класу фортепіано тільки восьми курсів консерваторії був визнаний таким, що закінчив повний курс по окремих спеціальностях, і йому присуджена була велика золота медаль». На студентських концертах «Зі своїх рукописних творів він грав 17 жовтня 1891 року разом з І. Левініним «Російську рапсодію»» [45, с. 419]

Дещо дивує відгук О. Оссовського про «Російську рапсодію» для двох фортепіано: «... незрілість цієї музики, нестійкість стилю, розмитість форми тепер очевидні, але тоді заразлива талановитість композитора, молоде завзяття і запал обох виконавців покрили усі недоліки» [110, с. 353]. Ми ж тепер скажемо, виходячи з рівня розвитку сучасної наукової думки і особливостями сприйняття, що цей твір досить цікавий, насичений тематизмом з національними мелодійними ознаками, оптимістичними тенденціями, містить багато рис, характерних для подальшої творчості

Рахманінова, оригінальний за формою. Воно **гідне входити в репертуар сучасного виконавця.**

«Російська рапсодія» – твір, «споріднений раннім увертюрам російських композиторів періоду балакіревської "могутньої купки"» [170, с. 82].

«Російська рапсодія» досить проста за своєю будовою. Це велика за масштабом тричастинна форма з пісенним тематизмом, відповідно темпів Moderato-Andante-Moderato, і, що важливо, з внутрішнім варіаційним розвитком, в якому перша тема завершує твір. Фортепіанна фактура рапсодії, що відрізняється гармонійною і фактурною ясністю, була насичена акордиком і пасажами.

У цій рапсодії – дві теми: перша, Moderato з урочистою, потужною російською мелодією-піснею, в якій «звучать відгомони глінкинського Баяна, гусярських наспівів корсаковського «Садко», «Думки» Чайковського, виникають риси «Русі» Балакірева і багатирських образів Бородіна» [170, с. 82]. Навіть фактура, трьох октавний спокійний епічний рух простої, регістрової вузької чотиритактової теми, завершеної фермато, нагадує образи п'єси «Багатирські ворота» з «Картинок з виставки» Бородіна. Друга тема – Andante, з ліричною, задушевною мелодією, що «нагадує Е. Гріга, але також і П. Чайковського» [там же]. Тут зовсім інший образ і фактура – східного типу мелодія із спокійним гомофонно-гармонійним супроводом, в e-moll – G-dur.

У пісенній середині-розробці – Andante – з'являються лірико-пісенні звороти, близькі до опери «Князя Ігоря» Бородіна, тобто явно відчувається інтонаційна спільність, похідна від російських класичних образів. Мелодія з повторними зворотами (у діапазоні терції, рідко кварта) має хоральний супровід тоніко-субдомінантового напрямку (e-moll – a-moll). Розділ відрізняють розгорнуті віртуозні каденції із контрастною повільною варіацією в середині циклу. Цікаво, що в подальших варіаційних творах Рахманінов також буде використовувати віртуозні каденції (згадаємо твір

Ф. Ліста Парафраз на тему *Dies irae* – «Danse macabre» – для фортепіано – варіації з розгорнутими віртуозними каденціями).

З приводу «Російської рапсодії» О. Гольденвейзер, в своїх спогадах про Рахманінова, розповідав: «Пам'ятаю, одного разу, Рахманінов написав у варіаційній формі рапсодію для двох фортепіано на якусь на зразок російської тему. Хтось сказав йому, що на цю тему не можна нічого вигадати, він написав твір в *e-moll* (у формі варіацій). Досить хороша музика. Пам'ятається був якийсь концерт на користь когось з товаришів, – у нас постійно влаштовувалися такі концерти, – і Рахманінов і Левін грали цю річ на двох фортепіано; у кінці там була октавна варіація то у одного, то у іншого, і кожен піддавав темпу, і усі чекали – хто кого переграє – у обох кисть була феноменальна, але я пам'ятаю, що переграв все-таки Рахманінов» (цит. по [170, с. 83]).

«Російська рапсодія» Рахманінова має певну цінність, оскільки позначає пошуки композитора в юнацькі роки в широкому колі традицій саме російської музичної класики. Мелодика рапсодії виявляє той струмінь російської народної пісенності, яка є ґрунтом для подальшої творчості Рахманінова. Важливе тут і використання варіаційної форми, що веде далеко в майбутню творчість композитора. Показові також інтонаційні зв'язки з творами інших композиторів, що в подальшому перетворюються в один з основних композиційних принципів Рахманінова – цитування.

Життєрадісний, енергійний твір «Російська рапсодія», з яскравим динамічним розвитком, висвітлив на ранньому етапі творчої діяльності Рахманінова тенденції і схильності, які в зрілий період стали типовим явищем його музичного стилю: лірико-пісенний струм з мелодійним роздоллям його тематизму, елегійний початок, романтична трагедійність, спрямована до життєствердження.

Є дещо символічно, що Рахманінов починає і завершує свій творчий шлях **жанром** рапсодії, творами, що написані у варіаційній **формі**. Цікава форма, вибрана Рахманіновим для втілення складної драматургії. «Російська

рапсодія», як і «Рапсодія, на тему Паганіні» створені в досить рідко використовуваній формі подвійних варіацій, які є «родом варіацій на дві теми», що укладається в тричастинність, з органічним зв'язком з інтонаційною і тематичною цитатністю. Між цими двома творами виявляється багато спільного у трактуванні варіаційної форми.

«**Рапсодія на тему Паганіні**» для фортепіано з оркестром ор. 43 була написана Рахманіновим за півтора місяці в Сенарі в 1934 році, тобто в роки розквіту неокласицизму. Але, на усталену думку, неокласицизм тут проявився хіба що в самому факті запозичення тем минулого.

В порівнянні з Третім і Четвертим концертами, в «Рапсодії на тему Паганіні» «значно рельєфніше виявлений трагедійний конфлікт. Він розкривається в зіткненні двох образних сфер – життя і смерті» [1, с. 90].

Розглянемо *тематичну цитатність* «Рапсодії на тему Паганіні» С. Рахманінова. Тут використана тема з відомого a-moll'ного **Двадцять четвертого капрису для скрипки соло Нікколо Паганіні** (тема і одинадцять варіацій), одного з основоположників романтичного виконавського мистецтва. У темі «Капрису» Паганіні закладені можливості виявилися воістину необмежені, до неї зверталися композитори як епохи Романтизму, так і ХХ століття. Існує думка, що Паганіні процитував в своєму каприсі №24 тему з Розарій Сонати № 15 знаменитого скрипаля епохи Бароко Ігнаца Бібера, яка майже точно співпадає з нею [182].

Транскрипція 24-го капрису відіграла дуже значну роль для розвитку фортепіанного стилю як такого. Найчастіше Каприс виконується у блискучій фортепіанній транскрипції Ф. Ліста «Бравурні етюд по каприсам Паганіні» – 1838; згодом перероблені на «Великі етюд по Паганіні» – 1851. Художник абсолютно іншого типу Й. Брамс на цю ж тему створив капітальний цикл оригінальних фортепіанних варіацій в двох зошитах «Варіації на тему Паганіні» для фортепіано (1862-1863). Пізніше, вже після Рахманінова, композитор ХХ століття В. Лютославський написав на цю тему варіації для двох фортепіано.



Причина такої невичерпності теми полягає в тому, що на зорі романтичної епохи двадцятирічний Паганіні сконцентрував в межах короткої думки формули, типові для двох попередніх великих музичних стилів.

**Чим же цікава тема Паганіні і його образ в інтерпретації Рахманінова?** Тема і перші п'ять варіацій «Рапсодії на тему Паганіні» наче спеціально присвячені портретній характеристиці Паганіні-віртуоза, що гіпнотизує неухильно наростаючою динамікою свого «диявольського» мистецтва. У віртуозних варіаціях майстерно використаний прийом субваріювання: нові якості з'являються не лише з кожною подальшою варіацією, але і усередині кожної з них. Для цього повторюється (у зміненому вигляді) друга половина теми, а поступово і ще її дрібніші ланки стають мікросхідцями, що невинно нарощують зміни – переважно орнаментальні, частково вже і розробкові, а також темброво-оркестрові.

Починається увесь цей ланцюг оригінально. Перша варіація («Precedento») передує темі в якості її контурного «остову», який тільки починає «обростати плоттю», немов перед виходом Паганіні на естраду (краще сказати – сцену) показується спочатку тільки дивна незграбна його тінь. У варіації №5 вже і гра, і сама фігура віртуоза здаються демонічними, настільки динамічно тут розкриваються закладені в темі сміливий блиск, рішучий натиск і зухвале нервово завзяття.

Два перехідно-інтермедійні номери (варіація №6 і варіація №11) обрамляють наступну групу варіацій (№7–№10), в яких виступає новий тематичний матеріал. Це зачин наспіву *Dies irae* – символу не лише смерті, але і «страшного суду», а, отже, і пекла, і «нечистої сили», що примушує згадати широко відомі факти біографії Паганіні, який піддавався постійним переслідуванням церкви за «прихильність дияволу». Скрипалю ні жити, ні померти, ні бути нормально і спокійно похороненим не давали влада і церква. Іскристий блиск першої групи варіацій переходить тепер в похмуру суворість, зухвала завзятість – в запеклу пригніченість, скерцозна «колючість» – в зловісну стихійну грізність.

У соліста поступово превалює акордово-октавна техніка, партія оркестру стає більше насиченою, рішуче переважає вже не орнаментальний, а розробковий розвиток, з'являється контрастно-поліфонічна багат шарова фактура.

У образному сенсі дія, включаючи певні бурхливі натиски (варіація №8, №9) і злісний механічний марш (перша фаза варіації №10), приходить від діалогу, що складається з боязких реплік лейтмотиву «головного героя» і грізних велінь *Dies irae*, до їх жорстокої сутички (друга фаза варіації №10, ц. 28). Але варіація №10 несподівано відстороняється переходом у фантастичну сферу (третя фаза варіації №10, ц. 29), і все швидко розсіюється, як страшне привиддя.

Обидві групи варіацій, пов'язані поступальним образним розвитком, тональною єдністю і відсутністю яскравих жанрово-характерних трансформацій, складають перший великий розділ в загальній тричастинній композиції Рапсодії і є двостороннім образом Паганіні.

По відношенню до образу Паганіні, варіації №19 і №24 виступають, як могутня динамізована реприза загальної тричастинної форми, де драматична дія стає наскрізною. У цьому потоці виділяються епізоди, що утілюють особливу витонченість «диявольського» віртуоза (варіація №19, початок №24). Ще страшніший механічний марш на початку варіації №22. У другій фазі варіації №22 (ц. 63) здається, ніби «головний герой» став настільки жорстокий, що примушує відчайдушно молитися саму «нечисту силу» (його лейтмотив перетворюється на серію жорстких поштовхів, тоді як зачин *Dies irae* намагається перейти до висхідного руху, «прогрузаючи» в хроматичній густині зменшеного ладу).

Починається деяке смутно обнадійливе спрямування вперед, яке, проте, різко припиняється на початку варіації №23. Тоді замість очікуваного тріумфу, приглушено звучить основна тема в *as-moll*, а потім відбувається як би насильницьке зрушення її в початкову тональність (*a-moll*), немов знищує усі ілюзії (по рахманіновському нарису балетної програми тут востаннє

з'являється вже «переможений» Паганіні і починається «урочистість переможців»).

Проте музика варіації №23 і завершальної варіації №24 далека від зображення повної перемоги злих сил. Це відчувається навіть в останній сутичці, коли хор мідних духових і фаготів гучно інтонує *Dies irae* (ц. 78), в кліщах якого «відчайдушно б'ється» лейтмотив, намагаючись прорватися через фінальний стихійний шквал, що застилає результат дії.

І вже зовсім «під завісу» стисло повторюється варіант початкової заставки (Інтродукція). Він ще раз гостро нагнітає напругу і миттєво завершує його класичним кадансом з такою нарочитою простотою, яка лише підкреслює нерозв'язність конфлікту, про що розповіли «епізоди з життя великого артиста».

Серед цих епізодів є ще й центральний – любовна сфера – з серії переважно жанрово-характерних варіацій (№№12-18). Відкриває «появу жінки» d-moll'не «Tempo di menuetto» (варіація №12), яке, проте, як завжди у Рахманінова, виявляється квазі менуетом [95; 96], остаточно переконуючи у властивій композиторові алегоричності розуміння цього жанру.

На фоні обережних лейтмотивних реплік поступово все ясніше проступають риси повільного вальсу, що нагадує особливо поширений в 1920-і роки американський бостон. Але він ушляхетнений і, можна сказати, примикає до поетичного танцювального (переважно – вальсового) жіночого портрета в російській музичній класиці. У варіації №13 відбувається перше спілкування Паганіні з жінкою, чується пристрасна одержимість, у варіації №14-ій – вольове спрямування, а в варіації №15 потік стрімких пасажів стає вишукано «красномовним».

Далі настає солодке млосне очікування. Спочатку звучить як би нічна серенада – з відгомонами кроків, що підкрадаються, дивними шерехами і тихими закличками (варіація №16 b-moll воскрешає деякі риси юнацької фортепіанної «Серенади» Рахманінова). Потім на якийсь час все потопає під покривом густої темряви (фігураційна варіація №17 в тональності

попередньої). І, нарешті, з'являється Des-dur'ний ноктюрн (у варіації №18) – глибоко захована лірична серцевина Рапсодії.

Зробимо деякий відступ для визначення особливості терцового тонального співвідношення (за участю енгармонізмів) у багатьох творах Рахманінова, у тому числі і створених у варіаційних формах (див. аналіз попередніх варіацій). Важко перебільшити значення терцових зв'язків акордів в центральній частині творів при становленні гармонійного стилю Рахманінова. Вони набули значення своєрідного апофеозу медіантовості. Терцові *єднання* акордів (підкреслимо цим визначенням в протилежність «зіставленням» ладо-мелодичку їх природи) пронизують творчість Рахманінова-композитора на усьому шляху його еволюції. Особливо цікаво в його музиці терцове поєднання різноладових акордів у сфері віддалених хроматичних зв'язків (a-moll-Des-dur, C-dur-es-moll і тому подібне). Відмітимо божественне звучання Des-dur'ної варіації (№18) в «Рапсодії на тему Паганіні» в оточенні варіацій в a-moll.

Тут декілька «магічних штрихів» воістину чарівно перетворюють основну тему. При повільному темпі уся її мелодійна лінія надається в майже точному **зверненні**, з метром 3/4 і вільнішою ритмікою. Тим самим збуджена фанфарна перекличка, що чується в мелодії Паганіні, перетворюється як би на розспіваний діалог двох голосів, що ласкаво звертаються один до одного, зливаються в єдину проникливу ліричну пісню. Спочатку пісня звучить, як би явившись зі світу саяливих мрій про минуле, які поступово немов оживають і стають реальністю, спрямовуючи до пристрасного ліричного апофеозу. А коли тема-пісня доспівається в протяжному тихому прощанні з солодкою мрією, в оркестрі (1 такт до ц. 152) проступають контури «лейтсеквенції любові». Тепер більше не доводиться сумніватися в тому, що «великий артист», який виступає в центральному епізоді Рапсодії, – сам Рахманінов. Саме він прогягом твору як би одягнений в майстерно вироблену антиліричну «маску Паганіні», що повністю скидається лише в сокровений момент душевних відвертих спогадів.

Наскрізним, гнучким, таким що змінюється і різноманітно перевтілюється **лейтмотивом** став основний остинатний осередок теми. **Лейтмотив головного героя** (як Паганіні, так і Рахманінова) схожий на сміливий клич, який захоплює нас від однієї сутички до іншої, але раптом закликає стриматися перед певною непереборною перешкодою. Ні такого лейтмотиву, ні такої підкреслено інструментальної сухувато-графічної теми в якості первинного образу великого музичного полотна у Рахманінова **ще не зустрічалося**.

**Тема** пронизана ритмічно динамізованим класичним «афоризмом дієвості» і за будовою є каденційною формулою T-D-T, яка секвентно рухається вниз по ступенях I-VII-VI-V-I. В основі лежить рух, характерний для докласичного basso ostinato. Аскетично проста тема багата на зв'язки з формулами basso ostinato, що склалися в XVII-XVIII сторіччях. Відбувається зіткнення з традиціями раннього класицизму, стилю Й. С. Баха і інших поліфоністів (наприклад, повільна частина органного концерту a-moll Вівальді-Баха). У темі Паганіні втілилася його артистична натура, буквально демонізм, що поєднує «схвильованість і зібраність». Рахманінов «сміливо продовжив концентрацію виразних засобів, з'єднавши варіаційність з розробковістю і з варіантно-трансформованим лейтмотивізмом [31, с. 551].

Такого лейтмотиву, такої підкреслено інструментальної сухувато-графічної теми в якості основного образу розгорнутого музичного твору **ніколи не було** у Рахманінова (тема в Інтродукції). Від першого до останнього такту Рапсодії тема з'являється в різному вигляді, адаптується до різних образних сфер і жанрів. Певна річ, оскільки перед нами все-таки твір (варіації) епохи романтизму, абсолютно типово, що тема іноді змінюється настільки, що практично стає невпізнанною. Такий ефект досягається завдяки фактурі, яка її вуалює, ритму, тембру (потрібно пам'ятати, що це симфонічний оркестровий твір) і іншим музичним можливостям засобів виразності.

Вже в першій частині можна помітити ці зміни. У варіації №10 бачимо, як нестримно і швидко поінакшала тема. Зникли грайливість, скерцозність, легка трансформація, тощо. Інтонації теми Паганіні становляться грізними і створюють страшні образи, які буквально наближаються, завдяки динамічному наростанню. Повзучі пасажі, маршевість і чіткий ритм, використання інструментів усього оркестру, та ще і включення теми *Dies irae*, створюють образи і картини жаху.

У другій частині образи злих сил відходять на задній план. У варіації №12 є присутнім плавний, спокійний менуетний рух, який визначає загальний тон варіації. Але наступні дві знову іскряться чіткою ритмікою і швидким рухом. У варіації №13 і №14 тема втілює мужність, енергію, упевненість у своїй силі. Цікава варіація №15 – яскравий зразок фортепіанної етюдності. І знову повертаються скерцозні образи. Останні три варіації другого розділу – повністю занурюються в лірику, хоча і розрізняються між собою: варіація №16 – ніжно-мрійлива, інтонації теми Паганіні звучать як награв пастуха, а варіація №17 – романтично таємнича. Варіації №18 – найяскравіша в другій частині «Рапсодії на тему Паганіні», це лірична кульмінація твору (спершу спокійна мрійно-лірична мелодія, згодом інтенсивно розвивається, перетворюючись на пристрасну пісню).

Заключний розділ «Рапсодії на тему Паганіні», природно, має риси репризності: повертається основна тональність, гострі динамічні ритми, стрімкий рух, знову чергуються образи грайливі і енергійні. Різниця тільки в тому, що в репризі композитор більше простору надає піаністичній віртуозності. У варіації №19 перед слухачами виникає образ автора «капрису», а фортепіано імітує блискучу скрипкову гру. Ця енергія зберігається і посилюється в наступних варіаціях і призводить до грізного маршу варіації №22. Образний зміст варіацій №23 яснішає. Рахманінов відходить від суворості фортепіанного письма в оркестрових творах, даючи можливість солістові проявити віртуозне фортепіанне мистецтво в пасажах і

каскадах акордів і октав. Остання варіація вливається в коду, де повертається істинна тема Паганіні.

Відчуттю картинності, конкретній образності сприяє введення різко контрастної до основної паганінієвської іншої теми - мелодії похоронного символу **Dies irae** («День гніву») з католицького заупокійного реквієму. Мотив *Dies irae* виникає як варіант головної теми, який завойовує все більший простір. Із варіанту мотив виростає в найважливішу тему для драматургії «Рапсодії на тему Паганіні».

Нагадаємо, що інтерес Рахманінова до *Dies irae* був особливий і не раз позначався в його творчості. Досить згадати симфонічну поему «Острів мертвих», «Варіації на тему Шопена», «Варіації на тему Кореллі», Третю симфонію, «Симфонічні танці», деякі прелюдії і етюд-картини. Починаючи з «Варіацій на тему Шопена» і далі «Варіацій на тему Кореллі», Рахманінов вводив мелодію *Dies irae* (іноді з деякими змінами) буквально в кожен свій новий твір, використавши її, таким чином, не менше шести разів. У «Рапсодії на тему Паганіні» Рахманінов використав проте тільки всім відому початкову фразу *Dies irae*.

Паростки цієї теми з'являються ще в оркестровій партії варіації №3. У повному обсязі вона уперше з'являється у варіації №8 (момент драматургічного перелому), урочисто, і в той же час, досить величаво, у фортепіано, на фоні теми Паганіні у оркестру. Тема *Dies irae* продовжує існувати у варіації №9 і варіації №10. Різко синкопована токатність, наступальні механізовані ритми – нове, урбаністичне обличчя символу зла. У варіації №10 ця всепоглинаюча могутня сила досить виросла. Замість фортепіано звучить оркестр; замість унісону – широкі повномасштабні акорди; замість помірному ритму – жорстокі синкопи. Це апогей почуттів жаху.

Пізніше цей середньовічний мотив з'являється у варіації №22. Він втратив свою велич, а в гострих дисонуючих звучаннях відчувається скарга і відчай. Потім тема знову зникає. Таким чином, востаннє тема року

з'являється у фортепіано у варіації №22 і у мідних духових інструментів у варіації №24. Звучить вона в оркестрі величавим хоралом. У тривожних відгомонах «Капрису» несподівано вимальовуються контури того ж суворого наспіву.

Варіюючи тему Паганіні, Рахманінов знаходить в ній риси схожості з темою *Dies irae*, що призводить до синтезу (злиття) двох тем. Такий прийом свідчить про тематичну взаємодію, цілісність і симфонізм цього твору. А сама тема в «Рапсодії на тему Паганіні» і інших творах пізнього періоду композитора свідчить про передчуття катастрофи, кінця світу, неминучості долі.

«Рапсодія на тему Паганіні» побудована на контрастних образних планах. Найважливішу думку висловлює О. Кандинський: «Блискуче втілювання засобами фортепіано і оркестру скрипкового віртуозного стилю як би малює **«звуковий портрет» великого скрипаля»** [58, с. 85].

Дійсно, в самій музиці «Рапсодії на тему Паганіні» багаторазово зроблено спроби відобразити портретно-характеристичні риси Нікколо Паганіні як легендарного скрипкового віртуоза. Це проявляється у викладі теми скрипками, часте використання скрипкових соло при проведенні лейтмотиву. Так само і фактура сольної фортепіанної партії часто характеризується «однолінійністю», тобто наближається до «скрипкового одноголосся». Іноді фортепіано імітує характерні для Паганіні віртуозні прийоми скрипкової техніки («диявольське піцикато» варіації №19, величезні стрімкі скачки в варіації №24); а також яскравий віртуозний блиск імпровізаційних епізодів інтермедійного і неінтермедійного характеру (варіації №6 і №9; кінець варіацій №№15, 22, 23).

Розробка «католицького наспіву *Dies irae* служить в «Рапсодії на тему Паганіні» втіленню **трагічного начала**, образу Року, Смерті. Важливе значення набуває **ліричний драматургічний план** – «носій образів Краси і Любові, цвітіння Життя» (виділено нами – Л.Ю.)» [5, с. 134].



Трагедійний конфлікт виявлений, таким чином, через зіткнення двох образних сфер: життя і смерті. **Перша образна сфера** зафіксована в темі-образі чудового скрипаля, що інтенсивно розробляється упродовж усього твору і що становить основу його варіаційного циклу. **Друга образна сфера** втілена через тему *Dies irae*, неодноразово використану в пізніх творах композитора. Введення цієї теми вносить в твір риси **вільно трактованої сонатності** [1, с. 90].

Разом з тим, «Рапсодія на тему Паганіні» може розглядатися і як твір **поемного жанру** [57, с. 269], хоча виникає сумнів, чи не краще тут говорити про **жанр рапсодійний!**

Необхідно згадати, що, стосовно назви твору Рахманінов писав: «Але це не концерт! Вона називається «Симфонічні варіації на тему Паганіні» (цит. по [31, с. 547]). У листі від 8 вересня до В. Вільшау твір був названий композитором «Фантазією для рояля і оркестру у формі варіації на тему Паганіні (ту, на яку Ліст і Брамс написали варіації). Річ ця досить довга, хвилин 20-25, тобто розмір фортепіанного концерту» [128, с. 531]. Але вже до часу першого виконання твору (7 листопада) остаточно затвердилася його назва – «Рапсодія на тему Паганіні». Таким чином, сам композитор бачив в творі **синтез певних рис симфонізму, фантазії і навіть концерту**, та і, природно, **варіаційності** (у запереченні чогось завжди відчувається позитивне начало хоч би в тому, що відбувається відторгнення через порівняння).

Як відомо, форма твору – 24 варіації вільного, жанрово-характерного типу на тему а-молл'ного «Капрису» Н. Паганіні. Щодо трактування варіаційної форми «Рапсодія на тему Паганіні» – унікальний твір не лише для Рахманінова, але і для усїєї європейської музики. Ще ніколи варіації не мали такої симфонічної цілісності і єдності. Тенденція до наскрізного розвитку і подолання самодостатнього структурного значення кожної варіації, намічена композитором вже в «Варіаціях на тему Кореллі» (1931), досягає в «Рапсодії на тему Паганіні» апогею.

Як і у багатьох великих варіаційних циклах, в «Рапсодії на тему Паганіні» є присутньою **форма другого плану** – тричастинна. В даному випадку 1 частина – варіації №№1–10, 2 частина – №№11–18, 3 частина №№19–24.

Усередині кожної з частин виникають субцикли дрібніше. Подібне ділення і інтенсивність внутрішнього тематичного розвитку дозволяє дослідникам говорити про наявність в «Рапсодії на тему Паганіні» **рис тричастинного сонатно-симфонічного циклу**, називати її П'ятим концертом для фортепіано з оркестром С. Рахманінова. Риси концертності, безперечно, є присутніми в цьому творі, як, напевно, і у будь-якому великому творі для фортепіано з оркестром, але автор назвав його «Рапсодією».

Жанрове визначення, можливо, вказує на вищу межу у вільному трактуванні форми, де виявляється деяка **сюжетність** з трагічним акцентом (в якості варіанту головної теми виникає мотив *Dies irae*, поступово завойовуючи собі простір). Зіграла роль і віртуозна сторона тексту творів з розгорнутими каденціями, трактованими в якості окремих варіацій.

З іншого боку, відомо, що в 1924-му році С. Рахманінов був присутнім на прем'єрі «Рапсодії в стилі блюз» Дж. Гершвіна – першого випадку трактування жанру як розгорнутого фортепіанно-оркестрового циклу, що синтезує як джазові, так і академічні інтонаційні сфери. Відоме схвалення Рахманіновим «Рапсодії» і зацікавленість пошуками Гершвіна в області синтезу джазу з академічною музичною культурою. Цілком імовірно, що жанровий задум «Рапсодії на тему Паганіні» виник у Рахманінова не без впливу «Рапсодії в стилі блюз». Проте не варто забувати, що серед ранніх творів самого Рахманінова є «Російська рапсодія» для двох фортепіано ор.1, написана у формі варіацій з розгорнутими віртуозними каденціями і з контрастною повільною варіацією в середині циклу.

Таким чином, вже сама жанрова назва «**Рапсодія**» в силу відносної рідкості його застосування (порівняно, наприклад, з сонатами або симфоніями) утворює перший рівень інтертекстуальних зв'язків, мимоволі

примушуючи слухача асоціювати твір з найбільш відомими рапсодіями Ф. Ліста, Й. Брамса або Дж. Гершвіна. Окрім того, асоціації з творчою особою Ф. Ліста виникають і завдяки особливій якості віртуозності «Рапсодії» (Ф. Ліст – великий віртуоз, як і Н. Паганіні), а також у зв'язку з тим, що він так різноманітно розкрив тему «демонічного», «мефістофельського» в музиці. Ф. Лісту належить «Парафраз на тему *Dies irae*», відомий також як «*Danse macabre*» для фортепіано у формі варіацій з розгорнутими віртуозними каденціями.

Вибір Рахманіновим теми Паганіні цілком відповідав духу часу (неокласицизму): тема «Капрису» майже математично класична. В той же час ім'я Паганіні оточене ореолом романтичної легенди, стало носієм міфологічного, що породило численні програмні інтерпретації «Рапсодії».

Звертає на себе увагу деяка абстрактність, узагальненість цієї теми (див. вище), що дає можливість для різноманітного тлумачення при варіюванні (не випадково вона не раз використовувалися і іншими композиторами при створенні варіаційних форм). По суті, це тема-символ (мем), який може бути наповнений різним образним змістом, що і складає у такому разі головний сенс варіювання.

Тема Капрису №24, тобто тема Паганіні – «чужа» для Рахманінова не лише в лексичному і стилістичному сенсі (інша епоха, інший автор), вона інша і за інструментальним звучанням. Цікаво, що інтертекстуальні зв'язки має не лише тема, але і сам прийом її введення. На початку з теми Рахманінов витягає функціональний бас-устой, який і є першою варіацією.

Схожий варіант ми зустрічаємо і у Л. ван Бетховена у Варіаціях ор. 35 для фортепіано: композитор витягає з теми Контрдансу бас і будує на нім в Інтродукції малий варіаційний цикл, який упереджає основний (ця ж тема прозвучить і у фіналі його «Героїчної» симфонії).

Схожість двох наведених прикладів очевидна. Різниця полягає в тому, що у Бетховена цей восьмитакт отримує статус теми зі своїм мікроциклом варіацій, а у Рахманінова – це все-таки «передтема», тобто початковий етап

становлення теми. Сама тема Паганіні звучить безпосередньо після цієї варіації, являючись, таким чином, не початковим матеріалом для варіювання, а продуктом певного інтонаційного розвитку: вона з'являється в циклі вже як одна з варіацій – мелодично ускладнений варіант «перед теми» ритмо-гармонічної основи.

При варіюванні виникають варіанти теми, які самі у свою чергу стають темами для майбутнього варіювання. Наприклад варіації № 14, №15, далі – лірична кульмінація усього циклу – являє собою варіації на №14 і водночас вона є похідна від головної теми (її обернення).

**Тема Нікколо Паганіні дуже швидко стає ніби темою самого Сергія Рахманінова**, тобто, вона поглинається, асимілюється авторським стилем. Навіть «скрипкові» прийоми гри на фортепіано не обманюють слухача, оскільки гармонія і фактура в цілому залишаються рахманіновською.

Стається так, що портрет Паганіні перетворюється на портрет самого композитора – сучасного представника початку ХХ століття. З цього приводу О. Рощенко зазначає: «Відтворення образів-портретів ряду творців в межах одного художнього часу-простору в "іменних" варіаційних циклах Рахманінова ґрунтується на методі заломлення певної безлічі музичних ідей, що належать творчості різних композиторів, що вводяться на основі принципу завуальованого цитування, расковыченных (рос.) цитат або квазі-цитат, що відтворюють риси того або іншого авторський стилю, жанру» [131, с. 148].

Оскільки кожна варіація – це своєрідний портрет цитованого композитора, у якого запозичена тема, то і кожен раз виявляється, що образ-портрет набуває усі нові відтінки. Рощенко вважає, що «проведена на початку твору цитована Тема, яка відноситься до типу декларованої або заковыченной (рос.) цитати, відкриває ланцюги цитат-імпровізацій, що сліднують за неї, на той або інший композиторський стиль і жанр. У результаті введення цитат різних типів виникає галерея портретів-біографій, що дозволяє співвідносити твори Рахманінова з романтичним *docta stilo*,

убачати в нім дію методу романтичної інтертекстуальності» [131, с. 149]. Проте Рахманінов не такий простий. Він багатозначно, філософськи підходить до структурованого образу, що вбирає в себе двоїстість, та можливо і множинність варіантів відтінків портрету (портретів), у зв'язку з чим і створює такі значимі, вражаючі, і, в той же час, впізнанні образи портрети. Із цього приводу Рощенко міркує: «Властиві рахманіновським "іменним" варіаціям філософський сенс і енциклопедизм (створення філософії історії, невід'ємної від філософії мистецтва) сприяють створенню не одного міфу, сформованого навколо особи і творчості художника, чиє ім'я вказане в назві-присвяченні, але ланцюги супутніх провідному оповіданню міфологічних фабул, галереї портретів-біографій художників. Так виникає черга героїв-двійників у варіаціях Рахманінова. Своєрідність трактування двоїстості в циклах Рахманінова полягає в тому, що образи-двійники не лише відображають різні іпостасі провідного портретуемого художника, але і відтворюють риси стилю споріднених йому композиторських індивідуальностей» [там же, с. 150].

І тут найбільш значний в драматургічному відношенні серед усіх варіантів головної теми мотив *Dies irae*, що виникає уперше в варіації №7. Він вдало вписується в програмне трактування (герой ніби вступає в змову з нечистою силою), але, на наш погляд, таке трактування не обов'язкове, оскільки цей сюжет Рахманінов запропонував для балету "Паганіні" лише в 1937 році, тобто через три роки після створення «Рапсодії на тему Паганіні».

Із спогадів сучасників відомо, що композитор цікавився темою *Dies irae*, її походженням, формою. Проте в «Рапсодії на тему Паганіні» він обмежився першою фразою (сім нот), що досить для пізнавання теми, інші розділи допридумані автором. Причому друге речення Рахманінов варіює цілком в «російському» дусі – з оспівуваннями опорних звуків. Таким чином, не йдеться про автентичне відтворення середньовічного звучання. Тема гармонізована модальними засобами, що створюють старовинний колорит, але форми їй надана двочастинна, така, що відповідає темі Паганіні. Тому в

даному випадку можна говорити не про стильову цитату, а, швидше, про стилізацію, або адаптацію «чужого» матеріалу (а в даному випадку – «загального») до вимог конкретної композиції.

Таким чином, найважливішим складовим елементом твору є тема *Dies irae*. Теми Паганіні (Рахманінова) і *Dies irae* в «Рапсодії на тему Паганіні» – "лексеми" із заданим значенням, що можуть бути легко впізнані.

Окрім них в тексті «Рапсодії на тему Паганіні» є елементи, що не досягають рівня тем, але також мають яскраву семантику, «апробовану» ще до Рахманінова і їх з упевненістю можна назвати «інтонаційною формулою». Це ті самі «анонімні формули» (про яких згадував Р. Барт), що увійшли до інтонаційного словника епохи, і вживані композиторами іноді несвідомо (з чим нам важко погодитися).

Наприклад, в варіації №17 хроматичні оспівування нагадують барочну **«тему Хреста»**.

Другою **«інтонаційною формулою»** в творі можна назвати рух по низхідній фрігійській гамі. Так варіація №22 побудована на низхідних фрігійських гамах в маршовому ритмі з моторошнуватим демонічним забарвленням.

Третьою **«інтонаційною формулою»** твору можна назвати низхідну гаму тон-півтон. Незважаючи на різницю в темпі, виникає асоціація з початком h-moll'ної Сонати Ф. Ліста. Там же, в варіації №22, звучить низхідна гамма тон-півтон, що явно нагадує по драматургічній ролі і семантиці («крах надій») аналогічну гаму в репризі головної партії Шостої симфонії П. Чайковського. Причому ця гама звучить в тій же транспозиції.

Разом з тематичними і квазі-тематичними утвореннями, об'єктами «діалогу» стають в «Рапсодії на тему Паганіні» і різні **стильові знаки**.

Наступний найважливіший стильовий елемент Рапсодії – різні форми **естрадної стилістики**, які можна умовно розділити на джазову (за інтонаційно-ритмічними ознаками) і побутову (за жанрово-танцювальними ознаками) сфери.

Побутовий танець з'являється в повільних, ліричних епізодах і є однією з форм опосередкованої лірики (варіація №12. Tempo di menuetto, вальс-бостон - в №12, фокстрот в №16).

Джазова стилістика проявляється переважно у сфері наступально-моторної. Її ознаки – і в характерній ритміці (начало варіації №9 – типова «свінгові» синкопа; аналогічні приклади в тт. 9-15 варіацій №10; начало варіації №20), в гармонії варіації №11 і в оркестровці («брас-група» в тт. 9-15 варіації №10, а також роль ударної групи в усьому циклі), в характерних фортепіанних «ударних» фактурних прийомах (варіації №№8-10, №12, №14, №№19-24).

Джазова стилістика в опосередкованому виді є формою втілення демонічного начала – і в «Рапсодії на тему Паганіні», і в інших пізніх творах Рахманінова. Жорстко синкопована токатність, наступальні механізовані ритми виявляються новим, «урбаністичним», «американським» виглядом теми *Dies irae* – найважливішого символу зла і розплати в рахманіновській творчості. Сильовими методами викладу цієї теми Рахманінов немов зводить міст історико-сміслової спадкоємності від древнього, «монастирського» виду *Dies irae* (варіація №7) – до сучасних «урбаністичних» інтонацій (варіація №10, де тема *Dies irae* викладена в ритмоформулі свінгу).

**Естрадна стилістика. Джазові елементи** (за інтонаційно-ритмічними ознаками) представлені в творі в гротескному, пародійному заломленні: максимально спрощені ритміка і мелодійний малюнок, а інтонаційні характеристики гіперболізовані («вдовблювання» квінтового тону в варіації №9; нарочита настирливість квадратних побудов, споріднених «блюзовому квадрату», в варіації №10; синкоповані квартові послідовності в варіації №11).

І віртуозна, і джазово-демонічна, і побутова сфери визначають основний стильовий вигляд «Рапсодії на тему Паганіні»; об'єднує їх те, що вони відносяться, на думку А. Ляховича, до «низького» або, як би сказали

зараз, масовому мистецтву. Він приходить до висновку, що «використання таких стильових джерел може носити тільки іронічний характер; тому і концепція Рапсодії, на його думку, в цілому також має іронічний характер» [82, с. 37].

Окрім «масової» (т.з. «низької») стилістики, в драматургії «Рапсодії на тему Паганіні» існує і її антипод – як би «противага». Це приклади «традиційного», «російського» стилю Сергія Рахманінова варіації №№7-18. У стильовому відношенні вони існують окремо, створюючи своєрідний «острів минулого»: варіація №17 інтонаційно і образно пов'язана з симфонічною поемою композитора «Острів Мертвих» і Етюдом-картиною ор. 39 №2; варіація №19 – єдиний тут приклад традиційного для Рахманінова «співу на фортепіано».

Цікаво, що в образному відношенні вони також є протилежними полюсами: варіація №17 побудована на барочному символі смерті («тема Хреста») – це «полюс темряви», варіація №18 – «полюс світла», натхненний гімн, що став надалі як би прообразом усіх фіналів голлівудської кіномузики.

Проте вже в подальшій варіації №19 «ідеальна» образна сфера D-dur'ної варіації №18, змінюється «анти ідеальною», «віртуозно-демонічною» сферою основного кола образів «Рапсодії на тему Паганіні». Семантична роль подібного переходу в пізньому періоді творчості Рахманінова надзвичайно велика; склалася навіть певна **структурно-гармонійна схема**, вживана їм в п'яти з шести великих творах пізнього періоду: завершення «ідеальної» сфери в **D-dur**, «прощання» з нею, і різкий, контрастний перехід на фінальний розділ в основній тональності, що в образному відношенні представляє остаточне повернення до «анти ідеальної» сфери. Тональність **D-dur** грає в цій схемі найважливішу семантичну роль лейттональності «ідеальної», «світлої» сфери, а також своєрідного символу остаточної втрати цієї сфери і трагічного результату концепції. Чинником, що руйнує крихку гармонію ремінісценції-спогаду, виступає іронія «віртуозної» і «джазово-



демонічної» стильових сфер; остаточне руйнування «тіней минулого» знаменується своєрідним символом-насмішкою.

У «Рапсодії на тему Паганіні» з'являється, на думку О. Алексєєва, новий музичний «автопортрет», який малює самого старіючого художника, що сприймає життя вже дещо аскетично [1, с. 90].

І ще одна думка: при найяскравішій самотності, «Рапсодія на тему Паганіні» пройнята духом **бетховенського симфонізму**, – «так міцно спаяна уся композиція, такий інтенсивний струм симфонічного розвитку, така вибухова і в той же час так підкорююча логіка музичної думки» [5, с. 134].

Відносно **музичної мови** Рапсодії зазначимо, що Рахманінов віддає перевагу одно- або двоголоссю, елементарним формам руху, надаючи при цьому ним виняткове інтонаційно-характеристичне багатство. Ладогармонічна мова Рапсодії невід'ємна від її стильового вигляду.

**Трактування варіаційної форми «Рапсодії на тему Паганіні»** демонструє, що ніколи ще варіаційна форма не знала такої симфонічної цілісності і єдності. Тенденція до наскрізного розвитку і подолання самодостатнього структурного значення кожної варіації досягає в Рапсодії апогею: тут, також як і у Варіаціях, варіаційний цикл по суті стає тричастинним сонатно-симфонічним циклом. Цілісність усередині кожної з частин в Рапсодії набагато вище, ніж у Варіаціях, в яких кожна варіація була окремим художнім цілим.

**Один з композиційних принципів викладення «Рапсодії на тему Паганіні»** – тотальна симфонізація варіаційного циклу. Найбільш близькими передумовами подібного трактування варіаційного циклу треба назвати – при усій відмінності композиційних засобів – пошуки в цьому відношенні пізнього Л. Бетховена («Тридцять дві варіації», «Варіації на вальс Діабеллі», фінал Сонати №32), П. Чайковського (фінал Третьої сюїти) і Й. Брамса (фінал-пасакалія Четвертої симфонії). Проте в Рапсодії специфіка трактування варіаційного циклу визначена і іншими – семантико-стильовими закономірностями, які не відігравали ролі у вказаних прикладах і відносно

яких Рапсодія – приклад абсолютного новаторства Рахманінова-художника і мислителя. Принцип симфонічної спрямованості розвитку в Рапсодії зумовив унікальну в ній роль теми варіацій, яка сама по собі є не початковим матеріалом для інтонаційного варіювання, а продуктом деякого інтонаційного розвитку. В якості первинного інтонації-осередку для варіювання Рахманінов обрав ритмо-гармонічний «скелет» теми, і власне тема Паганіні з'являється в циклі вже як одна з варіацій – мелодично ускладнений варіант «теми» – ритмо-гармонічного «скелету».

Відносно **музично-драматургічних принципів** задум Рапсодії також істотно еволюціонував порівняно з Четвертим концертом і «Варіаціями на тему Кореллі», в цілому представляючи з себе гру, стилізацію, театр. Рапсодія – апогей театральності в творчості Рахманінова.

**Символічна театральність** є найважливішим засобом образної драматургії. У Рапсодію вона «проникла» на найглибинніший, базовий рівень твору, акумулюючи суть його задуму. У зв'язку з такою специфікою твору для розкриття його образної драматургії необхідно досліджувати, які є об'єкти його стилізацій, а також – як виражається ця властивість в музично-інтонаційному матеріалі. В першу чергу, елементи «віртуозно-транскрипційного» стилю, що нагадує М. Мошковського, І. Падеревського, Л. Годовського, трансформовані риси якого, доповнені фактурними запозиченнями з арсеналу скрипкової техніки, складають основу інтонаційного змісту Рапсодії.

## **Висновки до розділу 2**

Використовуючи запозичену трагедійну тему в *«Варіаціях на тему Шопена» для фортепіано, ор. 22*, Рахманінов провів слухачів через всі відтінки почуття горя, страждання, любові і доводить до відчуття перемоги людського духу – урочистого, переможного полонезу.

В тричастинному творі, як традиційно для Рахманінова, більш 20 варіацій (22), розташованих за принципом все більшого віддалення від теми і посилення контрастності в образному, ладовому і темповому планах.

В першій частині твору (10 варіацій), як правило, композитор пропонує можливість виключення кількох варіацій (№7, №10), переважає принцип строгих варіацій: зберігається основна тональність *c-moll*, незначні відхилення від структури теми, відсутні стійких каденцій у варіаціях, окрім десятої.

Варіації другого розділу (№11 + №12-18) – це представники романтичного типу варіацій. Другий розділ відрізняється відхиленням в далеку тональність *Des-dur* (варіація №11), поліфонічною насиченістю, новими відчуттями ліричності. Вихід в далеку тональність – характерна риса всіх варіацій Рахманінова. Порушується масштаб варіацій, стає ненормативним, посилюється фактура, розмір, відбувається тональне насичення, імпровізаційний характер, самостійні жанрові мініатюри, перша і єдина поява мотиву *Dies irae*.

Введення Інтермецо у варіаційний цикл на тему Шопена – явище оригінальне і незвичне (саме таке значення має Інтермецо і у «Варіаціях на тему Кореллі» Рахманінова). Присутність тональності *Des-dur* в Інтермецо (повертається в №14 і №15) має важливе значення, оскільки ця частина виконує функцію переходу до репризи.

Чотири заключні варіації (№19-22), утворюють подобу самостійного «малого циклу» всередині великого циклу, що створює ряд сюїт з чітко вираженим жанровим характером, різким перемиканням в іншу емоційну сферу, несподіваний тональний зсув з похмурого *b-moll* в світлий і ясний *A-dur*. Вся остання група варіацій – це світлий колорит, національна основа, жанр полонезу. Саме цей твір на запозичену тему – «Варіації на тему Шопена» для фортепіано, ор. 22 (1902-1903) – заклав основу варіацій як жанро-форми в творчості Рахманінова.

Відмічається, що суттєвий розвиток жанр варіацій на запозичену тему отримує у Рахманінова у «*Варіаціях на тему Кореллі*» ор. 42. У варіаційному полотні і формі циклу «Варіації на тему Кореллі» Рахманінова простежується тенденція до наскрізного розвитку і подолання самодостатнього змістовного і структурного значення окремих варіацій. В той же час, в «Варіаціях на тему Кореллі» кожна з варіацій є окремим художнім цілим.

Форма циклу варіацій – сонатна з переставленням функцій експозиції і репризи. Тут яскраво виражені три розділи: експозиційний, серединний, репризний. Перший і третій – драматичного плану, серединний – просвітлений, ліричний. Незвичайний цей цикл є за формою завдяки несподіваному вторгненню Інтермецо між варіаціями №13 і №14. Можливо, що в потоці його каденцій перед внутрішнім поглядом композитора вставав образ Кореллі, скрипаля-віртуоза, в грі якого слухачі убачали щось фантастично-дивовижне (хоча теситурно каденції виходять за рамки скрипкового діапазону).

В цілому в творі протистоять дві образні сфери: лірична і трагічна. Кожна з них має конкретне жанрове втілення. Лірична образна сфера відтворюється через – хорали, які іноді по жанру трактуються як менует (варіація №3), іноді як сарабанда (варіації №4, №14), баркарола (варіація №15, перша частина Коди), концертна інструментальна п'єса (варіація №16, Інтермецо). Трагічна образна сфера передається в основному через різного роду скерцо, яке в деяких варіаціях поєднується з маршем або замінюється на марш (Варіації №11, №12). Широко використовується в скерцозних варіаціях також стрибковий ритм – один з лейт-ритмів «Варіацій на тему Кореллі» Рахманінова.

Основна риса «Варіацій на тему Кореллі» полягає в з'єднанні закономірностей статичності і розвитку. Як перші, так і другі тут виражені тут досить яскраво. Відмічається, що у Рахманінова дивовижно поєднуються риси як класичних, так і романтичних варіацій.

Вказується, що «Російська рапсодія» ор. 1 С. Рахманінова має певну цінність, оскільки позначає пошуки композитора в юнацькі роки в широкому колі традицій саме російської музичної класики. Мелодика рапсодії виявляє той струмінь російської народної пісенності, яка є ґрунтом для подальшої творчості Рахманінова. Важливе тут і використання варіаційної форми, що веде далеко в майбутню творчість композитора. Показові також інтонаційні зв'язки з творами інших композиторів, що в подальшому перетворяться в один з основних композиційних принципів Рахманінова – цитування.

Стверджується, що «*Рапсодія на тему Паганіні*» ор. 43 – унікальний твір в історії музики як по неповторному стилю і трактуванню варіаційного циклу, так і за задумом і змістом. Стиль Рапсодії – пізній стиль Рахманінова, «концентрований» до максимального лаконізму і інтонаційно-сислової ємності кожної формули. Він не лише новий для Рахманінова за зовнішньо-стильовими ознаками – музичною мовою, методами викладу, – він є прикладом нового відношення до музично-драматургічних принципів.

Трактування варіаційної форми «Рапсодії на тему Паганіні» демонструє, що ніколи ще варіаційна форма не знала такої симфонічної цілісності і єдності. Тенденція до наскрізного розвитку і подолання самодостатнього структурного значення кожної варіації досягає в Рапсодії апогею: тут, також як і у Варіаціях, варіаційний цикл по суті стає тричастинним сонатно-симфонічним циклом. Цілісність усередині кожної з частин в Рапсодії набагато вище, ніж у Варіаціях, в яких кожна варіація була окремим художнім цілим.

Один з композиційних принципів викладення «Рапсодії на тему Паганіні» – тотальна симфонізація варіаційного циклу. Найбільш близькими передумовами подібного трактування варіаційного циклу треба назвати – при усій відмінності композиційних засобів – пошуки в цьому відношенні пізнього Л. Бетховена («Тридцять дві варіації», «Варіації на вальс Діабеллі», фінал Сонати №32), П. Чайковського (фінал Третьої сюїти) і Й. Брамса (фінал-пасакалія Четвертої симфонії). Проте в Рапсодії специфіка

трактування варіаційного циклу визначена і іншими – семантико-стильовими закономірностями, які не відігравали ролі у вказаних прикладах і відносно яких Рапсодія – приклад абсолютного новаторства Рахманінова-художника і мислителя. Принцип симфонічної спрямованості розвитку в Рапсодії зумовив унікальну в ній роль теми варіацій, яка сама по собі є не початковим матеріалом для інтонаційного варіювання, а продуктом деякого інтонаційного розвитку. В якості первинного інтонації-осередку для варіювання Рахманінов обрав ритмо-гармонічний «скелет» теми, і власне тема Паганіні з'являється в циклі вже як одна з варіацій – мелодично ускладнений варіант «теми» – ритмо-гармонічного «скелету».

## ВИСНОВКИ

Отже... Жанр варіацій вбирає в себе внутрішню поліжанрову систему різного рівня (наприклад, пісня, марш, колискова, і так далі), а також різні формотворні системи (двочастинність, тричастинність, куплетність, сонатність, циклічність). Розрізняється варіаційна форма як один із основних принципів музичної композиції і варіаційність як принцип розвитку (зустрічається у будь-яких жанрах і формах).

Розглянуто можливість втілення будь-якого жанру через варіаційну форму і запропоновано застосування поняття «жанро-форма» – це твори, написані в жанрі варіацій і втілені в такій же варіаційній формі.

Зазначено, що одним із найбільш розповсюджених варіантів використання жанру є варіації на запозичені (процитовані) теми. Цитування – важливе явище в музикознавстві та в композиторській діяльності, воно пронизує усю історію музики. До цитат, цитатності, цитування зверталися в тій чи іншій мірі усі композитори. При цьому відмічається значний вплив фольклору на композиторську діяльність і в контексті дослідження як приклад наводяться «Три російські пісні» Сергія Рахманінова, в яких цитуються російські народні теми, які не стають чужим матеріалом.

Цитування припускає саме індивідуальну репрезентативність матеріалу, що представляє інший текст, тобто сферу вже створеного смислового цілого. Водночас цитата завжди є результатом усвідомлених дій автора.

В контексті дослідження введено поняття «цитатність», яке зводить в одну площину принципово різні явища. Під поняттям «цитатності» в музиці розуміється постійне використання запозиченого матеріалу (чужого або свого) в процесі загального розгортання драматургії музичного твору. Явище цитатності значно ширше поняття цитата і включає в себе багато варіантів, в тому числі транскрипції на чужі і свої теми, перекладення чужих

і власних творів, обробки власних творів і творів інших композиторів, цитування фольклорних джерел та ін.

Указано, що використання форми варіацій, в які втілені саме жанри варіацій – це звернення Рахманінова до цитат з метою створення певної жанро-форми. Так у «Варіаціях на тему Шопена» та «Варіаціях на тему Кореллі» створюється єдина жанро-форма, а в «Російській рапсодії» та «Рапсодії на тему Паганіні» жанр рапсодії втілено в формі подвійних варіацій. Це – особливі твори, що стоять окремо від іншої творчості композитора. Можливо, це пов'язано з формою варіацій і глобальністю задуму; можливо, також з тим, що два з них – твори початкового періоду і два – останні твори Рахманінова. Усі названі твори складені у формі варіацій і характеризуються наявністю вибраної композитором запозиченої теми і наступних її різних перетворень: фактурних, мелодичних, гармонічних, ритмічних, тональних, динамічних, регістрових, масштабних, жанрових та ін.

Визначено, що цитування є одним із основних композиційних принципів у фортепіанній творчості Сергія Рахманінова. Підкреслено особливе ставлення Сергія Рахманінова до вибору цитат для своїх творів, написаних у варіаційних формах. Як правило, це теми трагічного змісту, що асоціюються з похоронними жанрами, з глибокими переживаннями (тема прелюдії c-moll Шопена, тема Фолії, тема Паганіні), які в процесі розвитку драматургії втілюються в образ самого автора). Теми викладені майже точно відносно першоджерела (тема прелюдії Шопена), варіантно (теми Фолії, Паганіні), і перетворюються, демонструючи усебічні можливості розгортання тематизму, іноді зберігаючи риси першоджерела, іноді стаючи нескінченно віддаленими завдяки використанню різних «внутрішніх» жанрів (пісня, ноктюрн, вальс-бостон, скерцо, марш, полонез, тощо).

З'ясовано особливості зарубіжного періоду творчості С. Рахманінова в контексті еволюції композиторської творчості. Складні життєві обставини змусили Рахманінова за кордоном обрати професію піаніста-концертанта-диригента, відмовившись від композиторської діяльності. Обґрунтовано



думку, що поштовхом до повернення до композиторської творчості і створення фактично останніх трьох різножанрових великих композицій зарубіжного періоду творчості Рахманінова, послужили музичні образи, які він сприйняв ззовні: три російські народні пісні («Три російські пісні» для оркестру і хору ор. 41); тема Фолії («Варіації на тему Кореллі» ор. 42 для фортепіано соло); тема з відомого Двадцять четвертого капрису Паганіні для скрипки соло («Рапсодія на тему Паганіні», ор. 43).

Відновлено цінність «Варіацій на тему Шопена» ор. 22 С. Рахманінова, в яких, використовуючи запозичену трагедійну тему, композитор провів слухачів через всі відтінки почуття горя, страждання, любові і доводить до відчуття перемоги людського духу – урочистого, переможного полонезу.

Цикл має тричастинну форму, в якому варіації розташовані за принципом все більшого віддалення від теми і посилення контрастності в образному, ладовому і темповому планах.

У перших десяти варіаціях (з можливістю виключення сьомої і десятої, по зауваженню композитора) переважає принцип строгих варіацій: зберігається *c-moll* – основна тональність, відхилення від структури теми незначні, вона завжди є пізнаваною. Єдність першого розділу підкреслюється відсутністю стійких каденцій у більшості варіацій – вони безпосередньо переходять одна в іншу і лише десята варіація закінчується тонічним тризвуком. Значення цього акорду як межі розділу підкреслюється ферматою (важливо, що Рахманінов при виконанні цієї варіації вимагав додати його до попередньої у разі вилучення).

У середині першого розділу теж виділяються групи варіацій, які у взаємодії надають йому риси внутрішньої тричастинності. Варіації №1 та №3 – подібні між собою по варіантах фігурацій, один і той же малюнок проходить спочатку в правій руці, потім в лівій і, нарешті, в двох руках разом. У №3 варіації також звертає увагу низхідний басовий хід з іншої побудови теми – тут він вже з'являється у вигляді хроматичного руху від першого ступеня до п'ятого. Надалі ця похмура музично-риторична фігура

з'явиться ще двічі, відмічаючи межі розділів. Варіація №4 завершує цю підгрупу. Більше співучі і повільні варіації №5 та №6 (з позначенням *Meno mosso*) можна вважати серединою тричастинної форми, а наступні чотири швидкі варіації – її репризою.

Другий розділ близький до романтичних тенденцій (вільних варіацій) з відхиленням у далеку тональність *Des-dur* (варіація №11), поліфонічною насиченістю, новими відчуттями ліричності з нестійким хроматичним малюнком. Порушується масштаб варіацій, стає ненормативним, ускладнюється і поліфонізується фактура. У другому розділі знаходиться поліфонічна кульмінація (фуга у варіації №12), яка переходить у загадкову варіацію №13 *Largo*, де змінюється розмір і відбувається регістрова гра з запозичених і авторських мотивів. Створюється відчуття простору, характерне для творів С. Рахманінова, чому сприяє тональне насичення. Повернення початкового розміру 4/4 (варіація №14) пов'язане із інтонаційним збільшенням, а також з використанням складного контрапункту. Цікавим є періодичне розчинення тематичного матеріалу і вихід на тематичний рівень супроводжуваних елементів. Усі наступні серединні варіації носять також імпровізаційний характер, прагнуть до створення самостійних мініатюр, тональної перемінності і жанрової активності – *scerzando* (варіація №15), лірична пісенність (варіація №16), траурний марш (варіація №17), що сполучається з першим цитуванням мотиву *Dies irae* у варіаційних циклах на запозичені теми. Варіація №18 намагається відновити схвильовану атмосферу, додаючи до основної теми особливий рахманіновський контрапункт.

Чотири заключні варіації (№19-22), що складають третій розділ варіаційного циклу утворюють подобу самостійного «малого циклу» всередині великого цілого. Це немов невелика сюїта, кожна з частин якої володіє закінченим, чітко вираженим жанровим характером. Розділ починається різким перемиканням в іншу емоційну сферу у варіації №19, якому відповідав би настільки ж рішучий і несподіваний тональний зсув із

похмурого b-moll у світлий і ясний A-dur. Вся остання група варіацій контрастує своїм світлим колоритом з попереднім розвитком, в якому переважали драматичні або лірико-елегійні тони. У першій частині твору (10 варіацій), де композитор пропонує можливість виключення кількох варіацій (№7, №10), переважає принцип строгих варіацій: зберігається основна тональність c-moll, незначні відхилення від структури теми, відсутні стійких каденцій у варіаціях, окрім десятої.

Виявлено тематичну цитатність «Варіацій на тему Кореллі» для фортепіано ор. 42 С. Рахманінова. У варіаційному полотні і формі циклу простежується тенденція до наскрізного розвитку і подолання самодостатнього змістовного і структурного значення окремих варіацій. У той же час, в «Варіаціях на тему Кореллі» кожна з варіацій є окремим художнім цілим.

Форма циклу варіацій – сонатна з переставленням функцій експозиції і репризи. Тут яскраво виражені три розділи: експозиційний, серединний, репризний. Перший і третій – драматичного плану, серединний – просвітлений, ліричний. Нестандартність цикл за формою підкреслена несподіваним вторгненням Інтермецо між варіаціями №13 і №14. Можливо, що в потоці його каденцій перед внутрішнім поглядом композитора вставав образ Кореллі, скрипаля-віртуоза, в грі якого слухачі вбачали дещо фантастично-дивовижне (хоча тесситурно каденції виходять за рамки скрипкового діапазону).

У цілому в творі протистоять дві образні сфери: лірична і трагічна. Кожна з них має конкретне жанрове втілення. Лірична образна сфера відтворюється через – хорали, які іноді по жанру трактуються як менует (варіація №3), іноді як сарабанда (варіації №4, №14), баркарола (варіація №15, перша частина Коди), концертна інструментальна п'єса (варіація №16, Інтермецо). Трагічна образна сфера передається в основному через різного роду скерцо, яке в деяких варіаціях поєднується з маршем або замінюється на марш (Варіації №11, №12). Широко використовується в скерцозних варіаціях

також стрибковий ритм – один з лейт-ритмів «Варіацій на тему Кореллі» Рахманінова.

Основна риса «Варіацій на тему Кореллі» полягає в з'єднанні закономірностей статичності і розвитку. Як перші, так і другі тут виражені тут досить яскраво. Відмічається, що у Рахманінова дивовижно поєднуються риси як класичних, так і романтичних варіацій.

Означено важливість «Російської рапсодії» у творчості С. Рахманінова, яка позначає пошуки композитора в юнацькі роки в широкому колі традицій саме російської музичної класики. Мелодика рапсодії виявляє той струмінь російської народної пісенності, яка є ґрунтом для подальшої творчості Рахманінова. Важливе тут і використання варіаційної форми, що веде його творчість далеко в майбутнє. Показові також інтонаційні зв'язки з творами інших композиторів, які в подальшому перетворюються в один з основних композиційних принципів Рахманінова – цитування.

Висвітлено особливості багатотемної драматургії «Рапсодії на тему Паганіні» для фортепіано з оркестром ор. 43 С. Рахманінова. Стиль Рапсодії – пізній стиль Рахманінова, «концентрований» до максимального лаконізму та інтонаційно-сислової ємності кожної формули. Він не лише новий для Рахманінова за зовнішньо-стильовими ознаками – музичною мовою, методами викладу, – він є прикладом нового ставлення до музично-драматургічних принципів.

Трактування варіаційної форми «Рапсодії на тему Паганіні» демонструє, що ніколи ще варіаційна форма не знала такої симфонічної цілісності і єдності. Тенденція до наскрізного розвитку і подолання самодостатнього структурного значення кожної варіації досягає в Рапсодії апогею: тут, також як і у «Варіаціях на тему Кореллі», варіаційний цикл по суті стає тричастинним сонатно-симфонічним циклом. Цілісність усередині кожної з частин в Рапсодії набагато вище, ніж у Варіаціях, в яких кожна варіація була окремим художнім цілим.

Один із композиційних принципів викладення «Рапсодії на тему Паганіні» – тотальна симфонізація варіаційного циклу. Найбільш близькими передумовами подібного трактування варіаційного циклу треба назвати – при усій відмінності композиційних засобів – пошуки в цьому відношенні пізнього Л. Бетховена («Тридцять дві варіації», «Варіації на вальс Діабеллі», фінал Сонати №32), П. Чайковського (фінал Третьої сюїти) і Й. Брамса (фінал-пасакалія Четвертої симфонії). Проте в Рапсодії специфіка трактування варіаційного циклу визначена й іншими – семантико-стильовими закономірностями, які не відігравали ролі у названих прикладах і відносно яких Рапсодія – приклад абсолютного новаторства Рахманінова-художника і мислителя. В якості первинної інтонації-осередку для варіювання Рахманінов обрав ритмо-гармонічний «скелет» теми, і власне тема Паганіні з'являється в циклі вже як одна з варіацій – мелодично ускладнений варіант теми. Принцип симфонічної спрямованості розвитку в Рапсодії зумовив унікальну в ній роль теми варіацій, яка сама по собі є не початковим матеріалом для інтонаційного варіювання, а продуктом певного інтонаційного розвитку.

Дещо символічно, що Рахманінов починає і завершує свій творчий шлях творами для фортепіано, що написані в жанрі рапсодії у варіаційній формі: перша – «Російська рапсодія» для двох фортепіано, 1891, що знаходиться майже на початку його життєвого шляху (б/о, чи ор. 1) і друга – «Рапсодія на тему Паганіні» для фортепіано з оркестром – в його кінці (ор. 42). Між цими двома творами виявляється багато спільного у трактуванні варіаційної форми. Для втілення драматургії композитор використовує складну форму подвійних варіацій, які є «родом варіацій на дві теми», що укладається в тричастинність, з органічним зв'язком з інтонаційною і тематичною цитатністю. Виникає відчуття, що композитор-рапсод ділиться з нами своїми думками, надіями і переживаннями: юнацькими мріями, наповненими думками про майбутнє, і зрілими, де навчений життям

«старець» підводить підсумок свого життєвого шляху, характеризуючи усю складність і суперечність людського життя.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства: Учебное пособие. В 3-х томах. Москва: Музыка, 1988. Т.1, 2. 413 с.
2. Алексеев А. Д. Рахманинов. Жизнь и творческая деятельность. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1954. 240 с.
3. Алексеев А. Д. Русская фортепианная музыка. Конец XIX – начало XX века. Москва: Наука, 1969. 391 с.
4. Алексеев А. Д. Русские пианисты. Очерки и материалы по истории пианизма / ред. А. Николаев. Москва-Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1948. 314 с.
5. Альбом. Сергей Васильевич Рахманинов / Изд. Второе. Сост. Е. Рудакова; общ. ред, вступ. статья А. И. Кандинского. Москва: Музыка, 1988. 192 с.
6. Алябьев А. Волшебный барабан. Комический балет в 2-х действиях. Ленинград: Музыка. Ленинградское отделение, 1973. 208 с. [ноты].
7. Антипов В. И. Творческий архив С. В. Рахманинова: указатель произведений. *Сборник статей*. Тамбов: Издательство Першина Р. В., 2013. 135 с.
8. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. Москва: Композитор, 1998. 343 с.
9. Арановский М. Пятнадцатая симфония Д. Шостаковича и некоторые проблемы музыкальной семантики. *Вопросы теории и эстетики музыки*. Ленинград: Издательство «Музыка», Ленинградское отд. 1977. Вып. 15. С. 55–94.
10. Арановский М. Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов. *Исследовательские очерки*. Ленинград: Советский композитор, 1979. 287 с.

11. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. *Музыкальный современник: сб. науч. ст.* Москва: Сов. композитор. 1987. Вып. 6. С. 5–44.
12. Аркадьев М. А. Отзыв на диссертацию Артема Владимировича Ляховича «Символика в произведениях позднего периода творчества С. В. Рахманинова». Сентябрь 2012. URL: <http://www.forumklassika.ru/entry.php?b=8491> (дата звернения 29.01.2020).
13. Архимович Л. С. В. Рахманінов. Київ: Мистецтво, 1952. 33 с.
14. Асафьев Б. (Игорь Глебов). Музыкальная форма как процесс: книга первая и вторая. Изд. 2. Ленинград: Издательство «Музыка», 1971. 374 с.
15. Асафьев Б. (Игорь Глебов). С. В. Рахманинов. Москва: б/и, 1945. С. 14–16.
16. Асафьев Б. Рахманинов. *Б. Асафьев. Избранные труды*; Москва: АН СССР, 1954. Т. 2. 560 с.
17. Асафьев Б. В. *Воспоминания о Рахманинове: в двух томах* / Состав., ред., коммент. и предисл. З. Апетян. Т.1. Москва: Музыка, 1962. 357 с.
18. Асафьев Б. В. С. В. Рахманинов. *Воспоминания о Рахманинове: в двух томах* / Состав., ред., коммент. и предисл. З. Апетян. Изд. 4-е, доп. Т. 2. С. 384–412.
19. Асафьев Б. С. В. Рахманинов. *Б. Асафьев. О музыке XX века*. Ленинград: Музыка, 1982. С. 31–56.
20. Асафьев. Б. В. Русская музыка XIX и начала XX века. Ленинград: Музыка, 1968. 324 с.
21. Бабичев Н., Боровский Я. Словарь латинских крылатых слов / 4-е изд., испр. и доп. Москва: Русский язык, 1999. 784 с.
22. Барт Р. От произведения к тексту. *Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика* / Пер. с фр.; Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва: Прогресс, 1989. 616 с.



23. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва: Художественная литература, 1972. 464 с.
24. Бекетов Н. Мифология «Колоколов» С. В. Рахманинов. *Сборник материалов международного симпозиума «С. Рахманинов на переломе столетий»*. Изд. 2, дополненное. Ред. Л.Н. Трубниковой. Харьков: Майдан, 2004. С. 65–98.
25. Бердяев Н. А. Духовные задачи русской эмиграции. Редакционная статья. *Путь. Орган русской религиозной мысли*. Париж.1925-1927. №1, М. 1988. С. 9
26. Блаженный Иоанн Богомил. Крещендо добра. Книга музыкальных откровений, или концепции, сообщенные во время исполнения. Ужгород: Світ Софії, 2016. 498 с.
27. Бобровский В. О музыкальном мышлении Рахманинова. Советская музыка. Москва, 1985. №7. С. 88–92.
28. Богданов-Березовский В. Творческий облик С. В. Рахманинова. *Молодые годы Рахманинова. Письма. Воспоминания* / Общ. ред. В. М. Богданова-Березовского. Ленинград-Москва: Музыкальное государственное издательство, 1949. С. 111-158.
29. Бортникова Е. С. В. Рахманинов. Жизнь и творчество в документах и материалах. 1873-1917. *С. В. Рахманинов. Сборник статей и материалов: В 2-х томах* / Ред. Т. Э. Цытовича. Труды государственного центрального музея музыкальной культуры. Москва-Ленинград: Музгиз, 1947. Т. 1. С. 41–75.
30. Брянцева В. Н. Вариации Рахманинова на тему Корелли. Москва: Музгиз, 1961. 22 с.
31. Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов (1873-1943). Москва: Советский композитор, 1976. 645 с.
32. Брянцева В.Н. Фортепианные пьесы Рахманинова. Москва: Музыка, 1966. 205 с.

33. Букиник М. Е. (Воспоминания). Воспоминания о Рахманинове / Состав., ред., коммент. и предисл. З. Апетян. В 2-х томах. Изд. 4-е, доп. Москва: Музыка, 1974. Т. 1. С. 217–230.
34. Бэлза И. С. В. Рахманинов и русская музыкальная культура. *С. В. Рахманинов. Сборник статей и материалов* / Ред. Т. Э. Цытовича. Труды государственного центрального музея музыкальной культуры. Т.1. Москва-Ленинград: Музгиз, 1947. С. 7–40.
35. Валькова В. Музыкально-поэтические диалоги в поэме С. В. Рахманинова «Колокола». Музыкальная академия. 2013, № 2. С. 11–20.
36. Вариации. Юцевич Ю. Словарь музыкальных терминов. Київ: Музична Україна, 1988. С. 26–27.
37. Василенко О. «Рапсодія на тему Паганіні» Сергія Рахманінова як феномен романтичного концертного жанру. URL: <http://www.glierinstitute.org/ukr/digests/042/20.pdf> 10.02.2020 (дата звернення 10.02.2020).
38. Васильев Ю. Рахманинов и джаз. *С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873-1993)*. Москва: 1995. 184 с.
39. Воспоминания о Рахманинове / состав., ред., коммент. и предисл. З. Апетян. В 2-х томах. Изд. 4-е, доп. Москва: Музыка, 1974. Т. 1. 480 с.
40. Воспоминания о Рахманинове / состав., ред., коммент. и предисл. З. Апетян. В 2-х томах. Изд. 4-е, доп. Москва: Музыка, 1974. Т. 2. 576 с.
41. Гаккель Л. Е. Рахманинов С. В. (1873-1943). *Фортепианная музыка XX века. Очерки* / Изд. 2, доп. Ленинград: Советский композитор, 1990. С. 76–105.
42. Гальперин И. Текст как объект лингвистического исследования. Москва: Наука, 1981. 140 с.
43. Глебов И. Музыкальная форма как процесс. Книга первая. Москва: Музыкальный сектор, 1931. 191 с.

44. Го Суншан Типологічні риси вокальної музики С. Рахманінова: жанрово-стильовий підхід : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2012. 17 с.
45. Гольденвейзер А. Б. Из личных воспоминаний С. В. Рахманинова. *Воспоминания о Рахманинове* / состав., ред., коммент. и предисл. З. Апетян. В 2-х томах. Изд. 4-е, доп. Москва: Музыка, 1974. Т. 1. С. 414–435.
46. Денисов А. Музыкальные цитаты. Справочник. Санкт-Петербург: издательство «Композитор», 2013. 224 с.
47. Дубровська Г. М. Літургична символіка у російській музиці кінця ХІХ-початку ХХ століття: феномен С. В. Рахманінова : автореф. дис. ... канд. мистецтвознава : 17.00.03 / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2009. 18 с.
48. Душенко К. Цитаты из русской литературы от «Слова о полку Игореве» до наших дней: Справочник. Москва, 2005. URL: <https://iknigi.net/avtor-konstantin-dushenko/24476-citaty-iz-russkoj-literatury-spravochnik-konstantin-dushenko/read/page-1.html> (дата звернення 02.02.2020).
49. Егоров В. И., Прокопец Е. Н., Яцков А. В. Ваш Ассистент. Справочное пособие. Музыкальный лексикон. Крым. Симферополь, 2005. 528 с.
50. Житомирский Д. Фортепианное творчество С. Рахманинова. *Советская музыка: Сборник статей*. Москва-Ленинград, 1945. Вып. 4. С. 80–103.
51. Забірченко В. А. Категорія часу у фортепіанній поезиї С. В. Рахманінова : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2007. 18 с.
52. Задерацкий В. Музыкальная форма. Вып.1. Учебник. Москва: Музыка, 1995. 544 с.
53. Ильин И. Путь к очевидности. Москва: Республика, 1993. 431 с.

54. Интермеццо. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. Москва: Советская энциклопедия, 1990. С. 214.
55. Интермеццо. Энциклопедический музыкальный словарь / автор-составитель К. А. Жабинский. Изд. 2., доп. и перераб. Ростов-на Дону: Феникс, 2009. С. 42.
56. История русской музыки в 10-ти томах / А. А. Баева, С. Г. Зверева, Ю. В. Келдыш, Т. Н. Левая, Н. П. Рахманова, А. М. Соколова, М.Е. Тараканов. Москва: Музыка, 1997. Т. 10 А. 1890-1917. 542 с.
57. История русской музыки: В 3-х томах / Общая ред. Н. В. Туманиной. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1960. Т. 3. 333 с.
58. Кандинский А. О симфонизме Рахманинова. Советская музыка. 1973. №4. С. 85.
59. Каратыгин В. Жизнь, деятельность. Статьи и материалы. Ленинград: Academia, 1927. 264 с.
60. Келдыш Ю. Variations on a Theme of Chopin, Op. 22. URL: [http://www.belcanto.ru/rachmaninov\\_op22.html](http://www.belcanto.ru/rachmaninov_op22.html) (дата звернения 29.01.2020).
61. Келдыш Ю. Последнее произведение Рахманинова. *С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873-1993). Очерки.* Москва, 1995. С. 8–15.
62. Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время. Москва: Музыка, 1973. 470 с.
63. Келдыш Ю. В. Рахманинов. Советская энциклопедия. Т.4. Москва: Музыка, 1978. С. 91–103.
64. Коган Г. Творческий облик Рахманинова. *Г. Коган. Вопросы пианизма. Избранные статьи.* Москва: Всесоюзное издательство Советский композитор, 1968. С. 260–288.
65. Коган Г. Школа фортепианной транскрипции. Москва: Музыка, 1970. Вып. 1. С. II-VII.
66. Кравцов Т. Реликтовое звучание возвышенных чувств (О гармонии С. В. Рахманинова). *Сборник материалов международного симпозиума*

- «С. Рахманинов на переломе столетий» / Изд. 2, дополненное. Ред. Л. Н. Трубниковой. Харьков: Майдан, 2004. С. 97–118.
67. Крылова Л. Функции цитаты в музыкальном тексте. Советская музыка. 1975. №8. С. 92–97.
68. Кузнецов К. Творческая жизнь С. В. Рахманинова. Советская музыка. 1945. №4. С. 42–45.
69. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII–XX веков. Москва: ТЦ «Сфера», 1998. 344 с., нот.
70. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом. Москва: Музыка, 1988. 236 с.
71. Лі Фанюань. Образи «Божественної комедії» Данте в композиторській поезії доби романтизму : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, Одеса, 2019. 16 с.
72. Лотман Ю. Анализ поэтического текста. *Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии*. Санкт-Петербург: Искусство, 1996. 846 с.
73. Лу Гелін. Фортепіанний стиль С. В. Рахманінова як предмет виконавського розуміння: до проблеми музичного мислення : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, Одеса, 2015. 20 с.
74. Лу До. Полісемія понять: інтермецо, інтермедія, інтерлюдія. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство: зб. наук. праць*. Київ, 2017. Вип. 1. С. 206–211.
75. Лу Юйцзюнь. Особенности зарубежного периода творчества С. Рахманинова. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*, 2013. Вып. 18. С. 148–157.
76. Лу Юйцзюнь. Особливості драматургії і формоутворення «Варіацій на тему Шопена» для фортепіано, ор. 22. С. Рахманінова. *Музичне*

- мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*, 2018. Вип. 26. С. 186–200.
77. Лу Юйцзюнь. Произведения Рахманинова переходного периода: Четвертый концерт и «Три русские песни». *Jilin Federation of Literary and Art Circles*. China, Changchun, 2017. № 8. P. 54–56.
78. Лу Юйцзюнь. Тематическая цитатность как основа вариаций Сергея Рахманинова. *Таврійські студії. Мистецтвознавство*. РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму». Сімферополь, 2013. Вип. 3. С. 89–94.
79. Лю Сімей. Культура символізму та її виявлення в музиці П. Чайковського, С. Рахманінова, Дж. Пучіні : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, Одеса, 2006. 15 с.
80. Лю Юйтен. Жанрово-стилевые истоки вокального мелоса С. Рахманинова. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*, 2014. Вип. 16. С. 320–330.
81. Лю Юйтен. Неориторические критерии анализа музыкально-поэтического текста камерно-вокальных произведений С. Рахманинова. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*, 2016. Вип. 23. С. 155–169.
82. Ляхович А. «Рапсодию на тему Паганини Рахманинова» как модель постисторического мироощущения. – URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/lyakhovich-paganini-rhapsody/> (дата звернення 29.01.2020).
83. Ляхович А. В. Варіантність в музиці Рахманінова (на прикладі Першої сонати). Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. 2015. Вип. 2. С. 28–36.
84. Ляхович А. В. Символика в поздних произведениях Рахманинова: монография. Тамбов: Издательство Першина Р. В., 2013. 184 с.

85. Ляхович А. В. Рахманінов та американська розважальна музика. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2015. Вип. 4. С. 60–68.
86. Ляхович А. Рапсодия на тему Паганини Рахманинова: концепция отрицания. URL: [www.forumklassika.ru](http://www.forumklassika.ru) › attachment (дата звернення 23.11.2019).
87. Мазель Л. А. О лирической мелодике Рахманинова. *С. В. Рахманинов. Сборник статей и материалов* / ред. Т. Э. Цытовича. Труды государственного центрального музея музыкальной культуры. Москва-Ленинград: Музгиз, 1947. Т. 1. С. 155–175.
88. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. Учебное пособие / Изд. 2, доп. и перер. Москва: Музыка, 1979. 536 с.
89. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. элементы музыки и методика анализа малых форм. Москва: Музыка, 1967. 527 с.
90. Максимов Е. И. История фортепианных вариаций классико-романтической эпохи : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / «Московская государственная консерватория (университет) имени П. И. Чайковского». URL: <http://cheloveknauka.com/istoriya-fortepiannyh-variatsiy-klassiko-romanticheskoy-epohi> дата звернення 05.01.2020
91. Медушевский В. В. Духовные тайны фактуры в музыке Рахманинова. *Рахманинов: на переломе столетий: сб. ст. по материалам Третьего Междунар. научно-теорет. симпозиума* / ред. Л. Н. Трубникова. Харьков, 2006. Вып. 3. С. 5–12.
92. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва: Музыка, 1976. 254 с.
93. Медушевский В. В. Творчество Рахманинова: подвиг несения традиции. *Рахманинов: на переломе столетий: сб. ст.* / отв. ред.-сост. Трубникова Л. Н. Харьков, 2005. Вып. 2. С. 15–21.
94. Метнер. Н. К. Письма. Москва: Советский композитор, 1973. 648 с.

95. Мирошниченко С. В. Полисемия понятия Quasi. Вторая статья. Музичне мистецтво і культура. *Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової*, 2011. Вип. 13. С. 9–19.
96. Мирошниченко С. В. Полисемия понятия Quasi. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової*, 2010. Вип. 12. С. 49–58.
97. Михайлов М. К. Фрид Э. Л. Русская музыкальная литература. Вып.4. Ленинград: Музыка, 1977. 213 с.
98. Мнацаканова Е. А. Интермеццо. *Музыкальная энциклопедия в шести томах* / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва: Издательство «Советская энциклопедия», 1974. Т. 2. Гондольера-Корсов. С. 547.
99. Мурга О. Принцип віртуозності в російській художній культурі другої половини 19-початку 20-го століття та еволюція жанру російського романтичного фортепіанного концерту : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, 2003. 18 с.
100. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва: Музыка, 1982. 319 с.
101. Назайкинский Е. Понятия и термины в теории музыки. *Методологические проблемы музыкознания*. Москва: Музыка, 1987. С. 151–171.
102. Назайкинский Е. В. Рахманинов. Вариации на тему Корелли. *Из личных архивов профессоров Московской консерватории. Сборник научных работ*. Москва: Московская консерватория, 2008. Вып. 3. С. 8–13.
103. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. Москва: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.
104. Нежданова А. В. О Рахманинове. *Воспоминания о Рахманинове* / ред. З. А. Апетян. Москва: Искусство, 1967. 544 с.



105. Нестьев И.В. Музыка быта в русской культуре 20-х годов. *Из личных архивов профессоров Московской консерватории*. Москва: Моск. консерватория, 2002. С. 6–36.
106. Образцова Е. Грань веков. *Рахманинов и его современники*. Сб. ст. / С.-Петерб. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова; [Ред.-сост.: Т. А. Хопрова, Л. А. Скафтымова]. Спб, 2003. С. 3.
107. Орлов В. «Чужие темы» в творчестве Рахманинова. *Свое и чужое европейской культурной традиции: Сборник докладов участников научной конференции 27.09.1999 г.*, Нижний Новгород: Деком, 2000. – С. 319–322.
108. Особенности организации фактуры фортепианных сочинений Рахманинова. Методическая разработка лекции по гармонии для слушателей факультета повышения квалификации – преподавателей гармонии консерваторий и музыковедческих отделений училищ / Составитель Е. М. Смирнова. Ленинград: Издательство ЛОЛГК, 1988. 79 с.
109. Оссовский А. В. Воспоминания. Исследования / под общей ред. Ю. Кремлева. Ленинград: Музыка, 1968. 438 с.
110. Оссовский А. В. С. В. Рахманинов. *Воспоминания о Рахманинове* / состав., ред., коммент. и предисл. З. Апетян. В 2-х томах. Изд. 4-е, доп. Москва: Музыка, 1974. Т. 1. С. 350–394.
111. Очеретовская Н. Мелодический фактор в свете психологии музыкального восприятия. *С. Рахманинов: на зламї столїть / Серія «Культура України в контексті європейської культури»*. Харків, 2006. Вип. 3. С. 236–247.
112. Памяти Рахманинова. Сборник воспоминаний / Редакция и художественное оформление М. В. Добужинского. Нью-Йорк: издание С. А. Сатиной, 1946. 201 с.
113. Паисов Ю. Жизнестойкость романтического мирозерцания // *Русская музыка и XX век*. М : ГИИ МКРФ, 1997. С. 91–122.

114. Попов Ю. К. Артистична спадщина С. Рахманінова та її вплив на фортепіанне мистецтво ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 19 с.
115. Прибыткова З. Рахманинов в Петербурге-Петрограде Воспоминания о Рахманинове: В 2-х томах / Состав., ред., коммент. и предисл. З. Апетянц. Изд. 4-е, доп. Москва: Музыка, 1974. Т 2. С.55–93.
116. Протопопов В. Вариационные процессы в музыкальной форме. Москва: Музыка, 1967. 151 с.
117. Протопопов Вл. Позднее симфоническое творчество С. В. Рахманинова. С. В. Рахманинов. Сборник статей и материалов под ред. Т. Э. Цытович. Труды государственного центрального музея музыкальной культуры. Москва-Ленинград: Музгиз, 1947. Т. 1. С. 130–154.
118. Птица К. «Три русские песни» С. Рахманинова: очерк: Из опыта хормейстерской работы. *Искусство хорового пения*. Москва: Музыкальное государственное издательство, 1963. С. 117–144.
119. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. Москва: Издательство ЛКИ, 2008. 240 с.
120. Райский И. Г. Из воспоминаний о встречах с С. В. Рахманиновым. *Воспоминания о Рахманинове* / Изд. 4, доп.; ред., вст. статья, комм. З. Апетян. Москва: Музыка, 1974. Т. 2. С. 165–167.
121. Рапсодия. Музыкальная энциклопедия в шести томах / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва: Издательство «Советская энциклопедия», 1978. Т. 4. С. 540–541.
122. Рахманинов С. В. Сборник статей и материалов / ред. Т. Э. Цытович. Труды государственного центрального музея музыкальной культуры. Москва-Ленинград: Музгиз, 1947. 270 с.
123. Рахманинов С. В. Композитор как интерпретатор. Интервью ноября 1934 года. *С. В. Рахманинов. Письма* / Ред., вст. статья, комм. З. А. Апетян. Москва: Музгиз, 1955. С. 560–562.

124. Рахманинов С. В. Литературное наследие в трех томах / сост.-ред., автор вст. статьи, комм., указат. З. А. Апетян. Москва: Советский композитор, 1980. Т. 2. Письма. 583 с.
125. Рахманинов С. В. Литературное наследие: в трех томах / сост.-ред., автор вст. статьи, комм., указат. З. А. Апетянц. Москва: Советский композитор, 1978. Т. 1. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. 648 с.
126. Рахманинов С. В. Литературное наследие: в трех томах / сост.-ред., автор вст. статьи, комм., указат. З. А. Апетян. Москва: Советский композитор, 1980. Т. 3. 576 с.
127. Рахманинов С. В. Письма к сестрам Скалон. Молодые годы Рахманинова. *Письма. Воспоминания* / Общ. ред. В.М. Богданова-Березовского. Москва-Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1949. С. 43–108.
128. Рахманинов С. В. Письма / Ред., вст. статья, комм. З. А. Апетянц. Москва: Музгиз, 1955. 603 с.
129. Римап Г. Музыкальный словарь / [Пер. с 5-го нем. изд. Б. Юргенсона, доп. русс. отд. / ред. Ю. Эпгеля]. Москва-Лейпциг : Юргенсон, 1896. – 1536 с.
130. Розенталь Д., Теленкова М. Словарь-справочник лингвистических терминов / 3-е изд., испр. и доп. Москва: Просвещение, 1985. С. 385
131. Рощенко (Аверьянова) Е. Миф о художнике в “именных” циклах С. Рахманинова. *С. Рахманинов: на переломе столетий*. Харьков: Майдан, 2004. С. 144–157.
132. Рощенко Е.Г. Романтический миф о Паганини и его воплощение в Рапсодии С. Рахманинова. *Славянская музыка в просветительской деятельности педагога*. Материалы II Междунар. конф. ХНПУ, МСПДИ и IX (Укр. “ЕРТА”). Харьков: МСПДМ, 2004. С. 23–30.

133. Руднева А. В. Курские танки и карагоды. Таночные и карагодные песни и инструментальные танцевальные пьесы. Москва: Советский композитор, 1975. 310 с.
134. Самойленко А. И. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. *Монография* / Ред. Н. Г. Александрова. Одесса: Астропринт, 2002. 243 с.
135. Самойленко О. І. Категорія музичного мислення у понятійному контексті психології мистецтва: про єдність філософсько-естетичного та мистецтвознавчого методів пізнання *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*. 2018. Вып. 26. С. 7–17.
136. Сатина С. А. Записка о С. В. Рахманинове. *Воспоминания о Рахманинове: В 2-х томах* / Состав., ред., коммент. и предисл. З. Апетян. Изд. 4-е, доп. Москва: Музыка, 1974. Т. 1. С. 11–116; комментарии С. 442–464.
137. Сенков С. «Вариации на тему Корелли» ор. 42 С. В. Рахманинова. Как исполнять Рахманинова. Москва: Издательский дом «Классика XXI», 2007. С. 118–140.
138. Скафтымова Л. А. Вокально-симфоническое творчество С. В. Рахманинова. Учебное пособие по курсу истории и теории музыки. Ленинград: Издательство ЛОЛГК, 1990. 88 с.
139. Скребков С. Анализ музыкальных произведений. Учебник. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1958. 332 с.
140. Скурко Е. Р. О роли вариантно-вариационного метода развития в творчестве Рахманинова : автореферат дис. на соиск. учен. степени канд. искусств. : 17.00.02. Москва, 1978. 24 с.
141. Смирнов И. Порождение интертекста: Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака / 2-е изд., испр. и доп. автором. Санкт-Петербург: СПбГУ, 1995. 193 с.

142. Соколова О. И. Сергей Васильевич Рахманинов. Москва: Музыка, 1983. 160 с.
143. Соколова О. И. Симфонические произведения Рахманинова. Москва: Музгиз, 1957. 135 с.
144. Соколова О. И. Хоровые и вокально-симфонические произведения Рахманинова. Москва: Музгиз, 1963. 150 с.
145. Соловцов А. А. С. В. Рахманинов. Жизнь и творчество / изд. 2, доп. Москва-Ленинград: Музгиз, 1969. 175 с.
146. Соловцов А. А. С. В. Рахманинов. Жизнь и творчество. Москва-Ленинград: Музгиз, 1947. 113 с.
147. Соловцов А. Фортепианные концерты Рахманинова. Москва-Ленинград: Музгиз, 1951. 59 с.
148. Соломонова О. «И когда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум». Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики. Киев: Задруга, 2006. 380 с.
149. Соломонова О. Сміховий світ російської музичної класики: автореф. дисерт. .... доктора мист-ства. Київ: НМАУ, 2008. 32 с.
150. Соломонова О. Стиль як стильовий дисбаланс (до проблеми жанрової класифікації музичної пародії). *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Вип. 2. К., 2002. С. 75–82.
151. Сообщение. Музыка. 1914, №177. 12 апреля. С. 318.
152. Сосновцев Б. Вариантная форма. *Научно-методические записки*. Саратовская госуд. консерв. им. Л. Собинова. Санкт-Петербург. 1957. С. 111–116.
153. Способин И. Музыкальная форма. Пятое издание. Москва: Музыка, 1972. 400 с.
154. Ступель А. М. Русская мысль о музыке 1895–1917 г. Очерк истории русской музыкальной критики. Ленинград: Музыка, 1980. 256 с.
155. Трубецкой Е. Н. Три очерка о русской иконе. Москва: Директ-Медиа, 1991. 150 с.

156. Тюлин Ю. Бершадская Т. Музыкальная форма. Издание второе, испр. и доп. Москва: Музыка, 1974. 359 с.
157. Ф. Шопен. Прелюдия до минор op. 28 № 20. Музыкальная литература. разбор. URL : [http:// www.lafamire.ru/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1316:-op-28-20-&catid=52:2010-10-17-14-53-23&Itemid=386](http://www.lafamire.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=1316:-op-28-20-&catid=52:2010-10-17-14-53-23&Itemid=386) (дата звернення 29.01.2020).
158. Хананаєв С. В., Хананаєва Г. В. Камерно-вокальний вислів як процес художньої самоідентифікації (на прикладі творчості С. Рахманінова). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 4. С. 336–339.
159. Ханнанов И. Д. Музыка Сергея Рахманинова: семь музыкально-теоретических этюдов. Москва: Композитор, 2011. 288 с.
160. Хмель Н. В. Специфіка бандурних перекладень музики Бароко: виконавсько-текстологічний аспект : автореф. дис. ... канд. Мистецтвознава : 17.00.03 / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2018. 19 с.
161. Хмель Н. В. В поисках терминологии... К определению преобразования тембрового инварианта произведения. *Искусствознание: теория, история, практика: научно-практический журнал*. Челябинск: Южно-Уральский государственный институт искусств имени П. И. Чайковского, 2015. Вып. 2 (12). С. 30–36.
162. Холопова В. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. Санкт-Петербург: «Лань», 2001. 496 с.
163. Хубов Г. Третья симфония Рахманинова. *Хубов Г. О музыке и музыкантах*. Москва, 1959. С. 170–172.
164. Цветкова Е. Балет на тему Паганини: две версии. *Из истории русской музыкальной культуры: Памяти Алексея Ивановича Кандинского*. Москва, 2002. С. 136–145.

165. Цзян Маньни. Сюитные традиции Фробергера. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*. 2016. Вып. 23. С. 363–374.
166. Цукер А. Рахманинов в мире массовой музыкальной культуры. *Музыкальная академия*. 2013, № 2. С. 20–26.
167. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений: Вариационная форма: Учебник / изд. 2. Москва: Музыка, 1987. 242 с.
168. Цуккерман В. А. Жемчужина русской лирики. *Музыкально-теоретические очерки и этюды*. Москва: Советский композитор, 1970. С. 520–544.
169. Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. Вып. 1. Москва: Музыка, 1970. 560 с.
170. Цытович Т. Неопубликованные фортепианные сочинения Рахманинова. С. В. Рахманинов. *Сборник статей и материалов под редакцией Цытович*. Москва-Ленинград: Музгиз, 1947. Т. 1. С. 75–88.
171. Чжан Тяньтянь. Каприччио в творчестве Джироламо Фрескобальди. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*, 2019. Вып. 28, книга 1. С. 102–117.
172. Челищева М. Л. С. В. Рахманинов в Мариинском училище. *Воспоминания о Рахманинове: В 2-х томах / состав., ред., коммент. и предисл. З. Апетян*. Изд. 4-е, доп. Москва: Музыка, 1974. Т. 1. С. 395–398.
173. Шварцкопф Б. О некоторых лингвистических проблемах, связанных с цитацией (на материале русского языка). *Sign. Language. Culture*. Paris. Mouton. 1970. С. 659.
174. Швец Н. А. Творчество С. Рахманинова в контексте музыкальной критики начала XX века. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр.* Київ: Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистецтв, 2018. Вип. 33 С. 421–427.

175. Шнитке А. Полистилистические тенденции современной музыки. Беседы с Альфредом Шнитке. Москва: РИК «Культура», 1994. С. 143.
176. Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество. Москва: Музыка, 1977. URL: <https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/einstein.htm> (дата звернения 07.02.2020).
177. Яковлев В. Рахманинов – дирижер. *С. В. Рахманинов. Сборник статей и материалов* / Ред. Т. Э. Цытович. Труды государственного центрального музея музыкальной культуры. Москва-Ленинград: Музгиз, 1947. Т. 1. С. 176–193.
178. Яссер И. С. Мое общение с Рахманиновым. *Воспоминания о Рахманинове* / состав., ред., коммент. и предисл. З. Апетянц. Изд. 4-е, доп. Москва: Музыка, 1974. Т. 2. С. 362–383.
179. Bertensson S. and Leyda J., Sergei Rachmaninoff. A lifetime in music, N. Y., 1956. 484 p.
180. D'Antoni C. A. *Dinamica rappresentativa del 'suono-parola' - La 'drammaturgia compressa' delle Romanze di Rachmaninov*. Roma, 2009. 480 p.
181. D'Antoni C. A. *Rachmaninov – Personalità e poetica*. Roma: Bardi Editore, 2003, 400 p., ISBN 88-88620-06-0; ISBN 978-88-88620-06-0.
182. Heinrich Ignaz Franz Biber. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Heinrich\\_Ignaz\\_Franz\\_Biber](https://en.wikipedia.org/wiki/Heinrich_Ignaz_Franz_Biber) (дата звернения 10.07.2020).
183. *Rachmaninoff's Recollection toll to Oskar von Riesemann*. London, 1934. 455 p.



## ДОДАТКИ

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

*у спеціалізованих фахових виданнях України:*

1. Лу Юйцзюнь. Особенности зарубежного периода творчества С. Рахманинова. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, 2013. Вып. 18. С. 148–157.
2. Лу Юйцзюнь. Тематическая цитатность как основа вариаций Сергея Рахманинова. *Таврійські студії. Мистецтвознавство*. РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму». Сімферополь, 2013. Вып. 3. С. 89–94.
3. Лу Юйцзюнь. Особливості драматургії і формоутворення «Варіацій на тему Шопена» для фортепіано, ор. 22. С. Рахманинова. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, 2018. Вып. 26. С. 186–200.

*в іноземному науковому періодичному виданні:*

1. Лу Юйцзюнь. Произведения Рахманинова переходного периода: Четвертый концерт и «Три русские песни». *Jilin Federation of Literary and Art Circles*. China, Changchun, 2017. № 8. P. 54–56.
2. Лу Юйцзюнь. «Вариации на тему Корелли» для фортепиано ор. 42 Сергея Рахманинова как вершина проявления цитатности в творчестве композитора. *European Journal of Arts. Scientific journal*. Vienna, 2020. №3. P. 103–106.

## ДОПОВІДІ НА НАУКОВИХ КОНФЕРЕНЦІЯХ

Матеріали дослідження, її основні положення та висновки апробовані автором на наступних конференціях (усього 13):

Міжнародна наукова конференція «Музичне мистецтво та культура: Схід-Захід» (Одеса, 2013, 2015, 2016; 2017);

Міжнародна науково-практична конференція «Інструментальне мистецтво у вищій школі; проблеми і перспективи професійної підготовки» (Кам'янець-Подільський, 2012);

II Міжнародна науково-творча конференція «Искусство и наука третьего тысячелетия» (Сімферополь, 2013);

Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність» (Одеса, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019);

Міжнародна науково-творча конференція «Захід-Схід: культура і мистецтво» (Одеса, 2019).

IV Всеукраїнська науково-практична конференція «Сучасне музичне мистецтво як соціокультурне явище» (Дніпро, 2020).