

**Особенности гармонического мышления раннего периода творчества
С.В. Рахманинова в фортепианном цикле «Пьесы-фантазии» соч.3**

Номинация: Теория музыки (гармония)

Исаншина Мария Алексеевна

Государственное автономное профессиональное образовательное учреждение
«Набережночелнинский колледж искусств»

Специальность 53.02.07 Теория музыки

IV курс

Научный руководитель: Рухлова Елена Григорьевна, преподаватель
музыкально-теоретических дисциплин высшей квалификационной категории

Содержание

Введение.....	3
Основная часть.....	
1. Элегия соч.3 №1	5
2. Прелюдия cis-moll соч. 3 №2.....	11
3. Мелодия E-dur соч. 3 №3.....	15
4. Полишинель соч. 3 №4.....	19
5. Серенада соч. 3 №5.....	24
Заключение.....	29
Список литературы.....	30

Введение

Творческая деятельность Сергея Васильевича Рахманинова, одного из самых ярких представителей русского музыкального искусства, была исключительно многогранной. В историю мировой музыкальной культуры он вошел как композитор, пианист, дирижер, и эти три равновеликие сферы деятельности находились в тесной взаимосвязи. Созданные Рахманиновым сочинения охватывают практически весь круг жанров, сформировавшихся в XIX веке. В них претворяются лучшие традиции европейского и русского искусства.

Одной из ведущих областей композиторской деятельности Рахманинова является фортепианное творчество, которое представлено сочинениями как крупных, так и малых форм. Круг небольших произведений представляют: «Пьесы-фантазии» соч. 3, «Салонные пьесы» соч. 10, шесть пьес для фортепиано в 4 руки соч. 11, музыкальные моменты, прелюдии, этюды-картины, транскрипции собственных романсов («Сирень», «Маргаритки») и различных вокальных и инструментальных пьес других авторов – от И.С. Баха до Ф. Крейсера.

В студенческие годы, обучаясь в Московской консерватории, Рахманинов тесно взаимодействовал со своим преподавателем по классу композиции Антоном Степановичем Аренским. Он оставил свой след не только в жизни композитора, но и в его творчестве. Именно Аренскому Рахманинов посвятил фортепианный цикл «Пьесы-фантазии», созданием которого занимался с сентября по декабрь 1892 года. В него вошли пять самостоятельных фортепианных пьес: суровая и мужественная *Элегия*; монументальная, сдержанная *Прелюдия*; мягкая, спокойная, проникнутая лирическим наслаждением красоты природы, *Мелодия*; острохарактерный портрет шута – «*Полишинель*»; а также приглушенно-сумрачная, импрессионистическая *Серенада*.

Именно этот фортепианный цикл («Пьесы-фантазии», соч. 3) и явился предметом изучения в данной работе. Ее целью является выявление

особенностей гармонического мышления юношеского периода творчества композитора в связи с образной драматургией цикла.

При написании работы решались следующие *задачи*:

- 1) реферативный обзор информационных источников по данной теме;
- 2) анализ тонально-гармонического содержания всех пьес цикла с выявлением особенностей гармонического языка.

В ходе подготовки были изучены учебные пособия по гармонии (Е. Абызова¹, «Бригадный» учебник², Т. Мюллер³, А. Мясоедов⁴, Ю. Тюлин и Н. Привано⁵, Ю. Холопов⁶) по темам, раскрывающим особенности гармонического языка композиторов-романтиков. Это внезапные модуляции (энгармонические, через аккорды мажоро-минора), мажоро-минорные системы, органные пункты и педали, модулирующие секвенции, дважды-лады, тритоновые замены и тритоновые дубли, функциональная инверсия. К сожалению, в литературе по С.В. Рахманинову отсутствуют существенные сведения об особенностях гармонического языка именно фортепианного цикла «Пьесы-фантазии». В связи с этим в данной работе были использованы собственные навыки анализа музыкального текста.

Структура работы определяется поставленной целью и задачами, состоит из введения, основной части, заключения и списка литературы. Во *введении* даны исторические справки о создании данного цикла, сведения о его строении, общем эмоциональном содержании, а также определяются цели и задачи данной работы. *Основная часть* состоит из подробного анализа гармонического языка каждой пьесы. *Заключение* содержит выводы по данной теме.

¹ Абызова Е. Гармония. – М.: Музыка, 2008.

² Дубовский И., Евсеев С., Способин И., Соколов В. Учебник гармонии. – М.: Музыка, 1965.

³ Мюллер Т. Гармония. – М.: Музыка, 1976.

⁴ Мясоедов А. Учебник по гармонии: Учебник для музыкальных училищ. – М.: Музыка, 1980.

⁵ Тюлин Ю., Привано Н. Учебник гармонии. – М.: Музыка, 1986.

⁶ Холопов Ю. Гармония: Теоретический курс: Учебник. – СПб.: Лань, 2003.

1. Элегия соч. 3 №1

Суровой сосредоточенностью выражения впечатляет первая пьеса Рахманинова, Элегия, в которой глубокая задумчивость чередуется с бурными патетическими взрывами. Со страстной, но мужественно-сдержанной скорбью композитор повествует о безвозвратности чего-то дорогого, заветного.

Молодой Рахманинов в своем произведении объединяет черты вокальной лирической и симфонической героической элегий. По мнению В.Н. Брянцевой, своеобразие рахманиновской Элегии состоит в том, что «молодой композитор в скромных рамках однотемной фортепианной пьесы сумел оригинально воссоединить яркую, «сплошную» вокально-декламационную мелодичность с драматическим накалом развития и фактурным размахом, свойственными концертно-симфоническому письму»⁷.

Пьеса написана в сложной трехчастной форме с эпизодом:

Вступление	А	В	А	Кода
	пр. 2-хчаст. репризная	свободная форма	сокращена до периода	
es	es → Ges, es, b, as, es	Ges, es, Ges, as, A, as, es	es, as, es	es
2т.	(8+6) + 23т.	43т.	15т.	8т.

Основные разделы пьесы находятся в ярком контрастировании. Мелодия первого раздела очень выразительна и близка к речевому интонированию, напоминает монолог, что выражается в небольшом диапазоне, свободной ритмике, постепенном нисходящем движении. Сопровождение типично для элегий, выдержано в форме длинных разложенных арпеджио (пример 1).

⁷ Брянцева В.Н. Фортепианные пьесы Рахманинова. М.: Музыка, 1966. – с. 54.

Пример 1. С.В. Рахманинов. Элегия соч.3 №1. Основная тема.

The musical score is presented in three systems. The first system is marked *Moderato* and *pp*. The second system includes dynamics *mf*, *cresc.*, and *dim.*. The third system includes dynamics *p* and *pp*. Chord symbols *t*, *D7*, *s*, *VII2r*, and *VI* are placed below the bass line. The tempo marking *Moderato* is at the top left.

Классическими гармоническими приемами композитор развивает первый раздел: использует секвенцирование, отклонения в родственные тональности (в тональности Ges-dur, b-moll, as-moll) с преобладанием автентических полных оборотов. Также Рахманинов использует тонический органнй пункт. Неустойчивая функция представлена диссонирующими аккордами (обращения II₇, D₇, VII₇). Постепенно развитие приводит к своей драматической кульминации, которая подчеркнута гармониями уменьшенного вводного септаккорда в b-moll и es-moll.

Эпизод по характеру тематизма – это песня, выдержанная в гомофонно-гармонической фактуре. Мелодия помещена в виолончельный регистр, диатоничная и более ровная по ритму, нежели мелодия первой части, и начинается с песенной секстовой интонации. Сопровождение же перемещается в верхний регистр, в котором аккорды изложены в ровных ритмических

фигурациях, что придает теме более светлый характер, вызывая ассоциации с тембром челюсти. Тональность эпизода (Ges-dur), которая вводится сопоставлением, тихая динамика, оживленный темп – все это, по мнению В.Н. Брянцевой, создает «воспоминания, которые окутываются дымкой светлой мечтательности»⁸ (пример 2).

Пример 2. С.В. Рахманинов. Элегия соч.3 №1. Эпизод (фрагмент).

В эпизоде Рахманинов находит более яркие приемы гармонического развития музыкального материала. Так, выразительно звучит оборот DD₉-D₇-D₆₅-T в Ges-dur (пример 3).

Пример 3. С.В. Рахманинов. Элегия соч.3 №1. Эпизод (фрагмент).

Патетическая кульминация всей пьесы подчеркнута не только динамикой, высоким регистром, уплотнением фактуры, но и применением новых

⁸ Брянцева В.Н. Фортепианные пьесы Рахманинова. М.: Музыка, 1966. – с. 56.

гармонических находок поздних композиторов-романтиков. Речь идет о функциональной инверсии и тритоновых заменах.

В приведенном ниже примере мы наблюдаем отклонение в *as-moll* через побочную доминанту и неаполитанскую гармонию без показа тоники ожидаемой тональности. Неаполитанская гармония звучит неожиданно и красочно, что представляет собой проявление функциональной инверсии (пример 4).

Под *функциональной инверсией* Ю. Холопов подразумевает «автономность периферийных гармоний..., то есть «обращение» тонального тяготения, поворот его в обратную сторону».⁹

Пример 4. С.В. Рахманинов. Элегия соч.3 №1. Эпизод (фрагмент).

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system begins with a 3-measure triplet in the right hand and a 5-measure triplet in the left hand. The key signature changes to *as-moll* (A-flat major/B-flat minor) at the start of the second system. The second system features a 3-measure triplet in the left hand. Harmonic labels include D43, IIb, D7, and IIb. Performance markings include 'ff' and 'appassionato'.

Далее (в тактах 38-42 2 раздела) звучит еще более интересное сочетание красочных доминантовых аккордов в тритоновом соотношении: D₉ из *as-moll*, D₇ с секстой из D-dur (пример 5), что является проявлением тритоновой замены.

По определению Ю. Холопова, *тритоновая замена* представляет собой «замещение данной гармонии (обычно в виде мажорного септаккорда) другой –

⁹ Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс: Учебник. СПб.: Лань, 2003. – с. 402.

включающей те же звуки тритона (терция и септима), имеющей ту же самую функцию и ту же (либо весьма сходную) аккордовую структуру».¹⁰

Пример 5. С.В. Рахманинов. Элегия соч.3 №1. Эпизод (фрагмент).

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of music. The first system is in the key of A-flat major (three flats) and 4/4 time. The right hand has a melodic line with a tritone substitution from D9 to D7^6. The left hand has a bass line with a tritone substitution from D9 to D7^6. The score includes dynamic markings like *ff* and *poco a poco cresc.*, and articulation like accents and slurs. The chords are labeled as D9 and D7^6.

Примечательно, что аналогичные приемы годом ранее (в 1891 году) использовал в своей пьесе «Ноктюрн» Э. Григ. В примере 6 указан средний раздел произведения, где композитор применяет тритоновые замены. То есть два аккорда включают в себя одни и те же звуки терции и септимы (ноты c-ges/fis).

Пример 6. Э. Григ. Ноктюрн C-dur. Средний раздел (фрагмент).

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of music. The first system is in the key of C major (no sharps or flats) and 3/4 time. The right hand has a melodic line with a tritone substitution from D9 to D7. The left hand has a bass line with a tritone substitution from D9 to D7. The score includes dynamic markings like *ppp* and *poco a poco cresc.*, and articulation like slurs. The chords are labeled as D9 and D7.

В примере 7 (фрагмент репризы «Ноктюрна» Э. Грига) используется прием функциональной инверсии: D₇ в C-dur разрешается не в тонику «до», а в тонику Des-dur, т.е. ожидаемая тональность не показывается.

¹⁰ Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс: Учебник. СПб.: Лань, 2003. – с. 388.

Пример 7. Э. Григ. Ноктюрн C-dur. Реприза (фрагмент).

The musical score is for a fragment of the recapitulation of the Prelude in C major by Edvard Grieg. It is written for piano in 9/8 time. The score consists of three measures. The first measure is marked *p* and *cresc.*, the second *molto*, and the third *f*. The key signature is C major. The score includes fingering (2, 2, 2) and dynamic markings. Below the staves are the chord symbols DD7, D7, and IIb6.

Репризный раздел Прелюдии *cis-moll* сокращен, в нем чувствуется «сворачивание» материала. Оно подчеркнуто функцией завершения и утверждения и выражено тоническим органическим пунктом, сокращением размеров. Тема звучит тихо и приглушенно, словно угасает, опускаясь в низкий регистр. Это постепенное затухание нарушается неожиданным мощным взрывом в конце произведения. Пьеса заканчивается бурным нисходящим гаммообразным пассажем, изложенным параллельными терциями. В последнем такте на *fff* призывно звучит мелодический ход по звукам тонического трезвучия, заканчивающийся на V ступени, образуя несовершенную каденцию. По мнению Ю. Келдыш, «слышится не элегическое раздумье, а гнев и возмущение, рождающие волю к действию и борьбе»¹¹.

Таким образом, используя классическую музыкальную структуру, Рахманинов передает яркие краски романтического настроения, применяет гармонические находки своего времени – функциональную инверсию, тритоновые замены. Композитор выходит за рамки традиционной трактовки жанра элегии, внедряя в благозвучную, ностальгическую музыкальную ткань интонации протеста и борьбы.

¹¹ Келдыш Ю. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. – с. 108.

2. Прелюдия *cis-moll* соч. 3 №2

Особенно широкую популярность среди ранних фортепианных сочинений Рахманинова завоевала знаменитая Прелюдия *cis-moll*. Как вспоминала Е.Ф. Гнесина: «Прелюдия нас поразила, в отличие от обычных юношеских опытов, она была совершенно самобытна, обещая в будущем раскрытие огромного композиторского таланта ее автора»¹².

Впервые это непрограммное сочинение прозвучало на Электрической выставке 26 сентября 1892 года и сразу же получило широкую популярность. Вопреки тенденциям современной зарубежной музыки, использовавшей сложные гармонические приемы и ритмы, прелюдия Рахманинова отличалась достаточной простотой музыкальных средств. Яркость и оригинальность этому произведению приносит колокольность – чрезвычайно важная в формировании рахманиновского стиля жанрово-фактурная особенность, имеющая свои глубокие национальные корни. Возможно, эти обстоятельства и явились одними из главных причин особого признания этого сочинения зарубежной публикой. Прелюдия «преследовала» Рахманинова всю жизнь. Как говорил композитор: «Я не жалею, что написал ее. Она мне помогла. Но публика всегда заставляет меня играть ее. И теперь я играю ее безо всякого чувства – как машина»¹³.

Прелюдия *cis-moll* написана в простой трехчастной двухтемной форме с динамизированной репризой, разделы которой развиваются по сквозному принципу, не образуя четких структур:

¹² Цит. по: Соколова О. Сергей Васильевич Рахманинов. М.: Музыка, 1984. – с. 30.

¹³ Цит. по: Брянцева В.Н. Фортепианные пьесы Рахманинова. М.: Музыка, 1966. – с. 30.

А	В	А	Кода
Период единого строения	Свободная форма	Период единого строения	
cis, E, gis, cis	cis, E, A, fis, cis	cis, E, gis, cis	cis
13т.	29т.	12т.	7т.

В основе первой части лежит короткий волевой мотив, состоящий из трех звуков в объеме сексты (секунда + квинта), который повторяется на протяжении всего раздела. Этому мотиву отвечает параллелизм сектаккордов и экспрессивный гармонический оборот VII₂^{b3}-D₇-Т. Применение оstinатного принципа в крайних разделах, опирающегося на интонационность русской народной песни в совокупности с ответными колокольными звучаниями, создает яркий национальный образ. Гармоническое развитие (отклонения в E-dur, gis-moll) приводит к кульминации раздела – продолжительной нисходящей диатонической секвенции параллельными сектаккордами в верхнем пласту фактуры (пример 8).

Пример 8. С.В. Рахманинов. Прелюдия соч.3 №2. Основная тема.

The musical score for the main theme of Rachmaninoff's Prelude No. 2, Op. 3 No. 2, is presented in two systems. The first system begins with a piano (ppp) dynamic and a forte (ff) dynamic. The second system continues the theme with a mezzo-forte (mf) dynamic. The score includes harmonic analysis labels: t, DD6, VII₂^{b3}, D₇, t, t, t₂, s, II_{b43}, D₇, III, II₄₃, D₇, d.

Более лирический средний раздел воспринимается как страстная, взволнованная песнь. В основе лежит хроматический ход от III к I ст., который гармонизован альтерированными аккордами субдоминантовой и доминантовой групп (DD_{64} , VII_2^{b3}) на тоническом органном пункте и дублируется в интервал ундецимы в нижнем голосе. Мелодические фигуры второго раздела в триольном ритме придают лирическую взволнованность и движение (пример 9).

Пример 9. С.В. Рахманинов. Прелюдия соч.3 №2. Средний раздел (фрагмент).

Harmonic analysis: DD_{64} VII_2^{b3}
t

Этот хроматический ход, видоизменяясь, повторяется, приводя к секвенции в E-dur и A-dur, а затем к нисходящей мелодической секвенции в cis-moll и fis-moll (VII_7-t , VII_{65-t_6}) – пример 10.

Пример 10. С.В. Рахманинов. Прелюдия соч.3 №2. Средний раздел (фрагмент).

Harmonic analysis: E-dur A-dur cis fis VII7 t VII65 t6 VII65 t6 VII7 t VII65 t VII7 t

3. Мелодия E-dur соч. 3 №3

Образцом светлой, спокойной рахманиновской лирики является Мелодия E-dur. Уже в конце своей жизни Рахманинов издал вторую редакцию Мелодии (1940), придав ее фактуре черты большей лиричности, заменив аккордовый склад на гармонические фигурации. Пьеса стала более тонкой и экспрессивной по колориту. Именно вторая редакция на сегодняшний день пользуется большей популярностью среди исполнителей.

Мелодия написана в простой двухчастной репризной форме с кодой, трактованной вполне классически. Она представляет собой следующую структуру:

Вступление	A	B	Кода
	E, As	As, H, Es, Fis, B, D, Des, C, E	E
1т.	8+8т.	24+8т.	11т.

В этом произведении раскрывается важная черта рахманиновского стиля – особый мелодизм. Пьеса построена на одной теме, песенной в своей основе. Вокальная природа мелодии подчеркивается продолжительным поступенным восходящим и нисходящим движением, что представляет собой «большую волну». Сопровождение (спокойные аккорды в размеренном триольном движении) образует ровный и мягкий фон. Тип фактурного изложения, характерный для жанра романса, еще больше подчеркивает песенную природу музыки. В этом разделе Мелодии используются необычные гармонические обороты. Особую красочность теме придает сопоставление аккордов мажоро-минора – в 4 такте сочетаются III мажорное трезвучие и тоника в E-dur (параллельный мажоро-минор), а в 6 такте VI₅₃ с минорным t₆₄ (одноименный мажоро-минор). Очень ярко звучит альтерированная субдоминанта (повышается прима) с последующей дезальтерацией в 5 такте (пример 12).

Пример 12. С.В. Рахманинов. Мелодия соч.3 №3. Основная тема.

Adagio sostenuto

Chord symbols: T, D43, D2, T6, VII43, D7, II64, Шмаж, T, S64^{#1}, S64, VI53, t64, DD65, Sm, T6, T6*

Достаточно ярко звучит внезапная модуляция в кульминационном разделе первой части через аккорды мажоро-минора из E-dur в As-dur (T₆=VI₆^b) – пример 13.

Пример 13. С.В. Рахманинов. Мелодия соч.3 №3. Первый раздел формы (фрагмент).

As-dur

Chord symbols: T₆=VI₆^b

Во второй части пьесы развивающая функция выражается в использовании модулирующих секвенций и эффектных переходов в далекие тональности путем внезапных модуляций через аккорды низких ступеней. Так, в начале второго раздела вводится секвенция, состоящая из двух звеньев по 4 такта в As-dur и H-dur, а затем после модуляции через VI^b_{64} (H-Es) проходят 3 звена модулирующей секвенции в Es-dur, Fis-dur, B-dur (пример 14) и 3 звена модулирующей секвенции по малым секундам (D-dur, Des-dur, C-dur). Применение исключительно мажорных тональностей, расположенных терцией выше или секундой ниже, является чертой гармонического мышления композитора и создает впечатление нарастающего напряжения музыкальной мысли.

Пример 14. С.В. Рахманинов. Мелодия соч.3 №3. Средний раздел (фрагмент).

The image shows a musical score fragment for the 'Melody' from Op. 3 No. 3 by S. V. Rachmaninoff. It consists of three systems of piano and bass staves. The first system is labeled 'Es-dur' and shows a sequence of chords: T, VII6, VI6, and T. The second system is labeled 'Fis-dur' and the third is labeled 'B-dur'. The score includes triplets and a 'cresc.' marking in the B-dur section.

После энгармонической модуляции через $D_{43}=VII^b_2$ (B=E) звучит варьированная реприза, мелодия которой проходит в верхнем голосе. Кода вносит успокоение в музыкальное развитие.

Мелодия E-dur Сергея Рахманинова является ярким примером его неповторимого стиля и глубокой эмоциональности. В пьесе композитор использует активно аккордику одноименного и параллельного мажоро-минора (как в отдельных оборотах, так и во внезапных модуляциях). По мнению Ю. Келдыша, в этом произведении композитор передает весь спектр человеческих чувств, начиная от меланхолии и заканчивая восторгом. Работая в традициях русской музыки, Рахманинов мастерски сочетает величественные гармонии с изысканной мелодией, создавая нечто поистине уникальное¹⁴.

¹⁴ Келдыш Ю. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. – с. 109.

4. Полишинель соч. 3 №4

С.В. Рахманинов сочинил «Полишинель» непосредственно после того, как услышал произведение «Паяцы» своего учителя А.С. Аренского, которому посвятил «Пьесы-фантазии». Но, как считает В.Н. Брянцева, если Аренский в «Паяцы» едва коснулся драматического аспекта темы, то Рахманинов сделал его главным, усилив трагическими акцентами. В шутовских гримасах и угловатом приплясе Полишинеля все время ощущается острая напряженность¹⁵. Пьеса построена по принципу резкого контраста. На первый план выступает облик шута, развлекающего публику, его «ужимки и прыжки» под звон бубенцов. В среднем разделе – образ глубоко переживающего, страдающего персонажа.

Эта пьеса написана в простой трехчастной двухтемной форме с элементами строфичности и представляет собой следующую структуру:

A	B	A ₁
вступл. + a + a ₁	b + b ₁ + b ₂	вступл. + a ₃
fis (фриг.) + h + h	D	fis
15+20+23т.	12+12+9т.	15+24т.

В этом произведении Рахманинов обращается к нетипичной классической форме, т.к. при внешней структуре простой трехчастной формы здесь приходится говорить о смешанной композиции простой трехчастной формы и варьированной строфы.

В первую часть входит раздел, который имеет функции вступления. В нем создается образ шута, с его ужимками и угловатостью, при помощи использования форшлагов и фригийского лада (II_b ст.) – пример 15. Эта тема имеет два элемента, где второй звучит колокольню, изложен в аккордовом складе (пример 16).

¹⁵ *Брянцева В.Н.* Фортепианные пьесы Рахманинова. М.: Музыка, 1966. – с. 58.

Пример 15. С.В. Рахманинов. «Полишинель» соч.3 №4. Вступление, первый элемент.

The musical score for Example 15, the first element of the introduction to 'Polishinella' by S. V. Rachmaninoff, Op. 3 No. 4. It is marked 'Allegro vivace' and is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and contains a melodic line starting with a half note G4, followed by eighth notes. The lower staff begins with a bass clef and contains a bass line starting with a whole note G2, followed by eighth notes. Dynamics include *sff* and *ppp*.

Пример 16. С.В. Рахманинов. «Полишинель» соч.3 №4. Вступление, второй элемент.

The musical score for Example 16, the second element of the introduction to 'Polishinella' by S. V. Rachmaninoff, Op. 3 No. 4. It is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score is presented in two systems. The first system has two staves: the upper staff with a treble clef and the lower staff with a bass clef. Both staves feature dense, rhythmic chordal textures. The upper staff starts with a *ff* dynamic. The second system continues the texture, with some notes marked with accents (*>*) and dynamic markings like *ff* and *pp*.

Сама тема скерцозна, написана в h-moll и представляет собой по форме период из двух предложений, где второе предложение варьировано повторяет первое. Тематический материал составляют два контрастных элемента: первый – декламационные интонации на скерцозной основе в низком регистре, второй – перезвоны бубенцов из вступительной темы. Рахманинов в главной теме опирается на медиантовые соотношения тональностей и созвучий: тема секвентно проводится в h-D-Fis (5+5+1), второй элемент построен на сочетании Ш₅₃ и Т₅₃ в высоком регистре (пример 17). При варьированном повторении темы гармонических изменений не наблюдаются.

Пример 17. С.В. Рахманинов. «Полишинель» соч.3 №4. Основная тема.

Во второй части раскрывается другая сторона образа шута – лирическая, и вместе с тем страдающая. Композитор воплощает этот образ с помощью светлой тональности D-dur и гомофонно-гармонической фактуры, где мелодия проходит в средних голосах в сочетании с гармоническими фигурациями в высоком регистре на тоническом органном пункте. Увеличенные и уменьшенные кварты в окончаниях фраз плавной мелодической линии передают страдания героя. Этот раздел необычен тем, что имеет структуру трех предложений, где каждое из предложений в большей степени подвергается варьированию на гармоническом уровне. Первые два предложения идентичны по строению и гармоническому содержанию. В них композитор продолжает идею терцовости, используя сочетания аккордов T_{53} - $III_{маж53}$ (в первом предложении) и T_{53} - $III_{маж}^b$ (во втором предложении). Данные медиантовые соотношения можно объяснить параллельным мажоро-минором (в первом случае) и одноименным (во втором) – примеры 18, 19.

Пример 18. С.В. Рахманинов. «Полишинель» соч.3 №4. Средний раздел, конец первого предложения (фрагмент).

Шмаж53

Пример 19. С.В. Рахманинов. «Полишинель» соч.3 №4. Средний раздел, конец второго предложения (фрагмент).

Шбмаж53

В третьем, сокращенном по размерам предложении, медиантовые связи имеют другую природу. В данном случае следует говорить о плагальных оборотах с терцовым соотношением созвучий (VI-S^Г). Также эффектно звучат «неклассические» обороты типа D-S₆ (пример 20).

Пример 20. С.В. Рахманинов. «Полишинель» соч.3 №4. Средний раздел, третье предложение.

D-dur h-moll

f fff fff

T Шмаж53=D T

s6

В репризе повторяется только одна строфа, и она является следующим вариантом варьирования основной темы, которое происходит за счет уплотнения фактуры, усиления динамического уровня звучания и расширения регистрового диапазона.

Использование принципа непрерывного варьирования в композиции обусловлено вокальным типом тематизма, к которому нередко обращаются композиторы-романтики. Мелодичность – одна из существенных черт и рахманиновского стиля. Неслучайно усиленному варьированию подвергается именно вторая, лирическая тема. В гармоническом плане в этой пьесе ярко проявляются терцовые соотношения тональностей и терцовые соотношения аккордов в условиях одноименного и параллельного мажоро-минора. Таким образом, медиантовость является главной гармонической идеей этой пьесы.

5. Серенада соч. 3 №5

Своеобразием колорита привлекает Серенада, имеющая почти импрессионистический характер. Серенада, как музыкальный жанр, зародилась в Средневековье (в XII-XIII веках) в творчестве трубадуров – поэтов-музыкантов, воспевавших любовь к Прекрасной даме. Жанр сформировался в Италии и Испании, где стал частью городской культуры. Истоки связаны с вечерними песнями (sera – вечер), которые исполнялись под аккомпанемент лютни, гитары или мандолины.

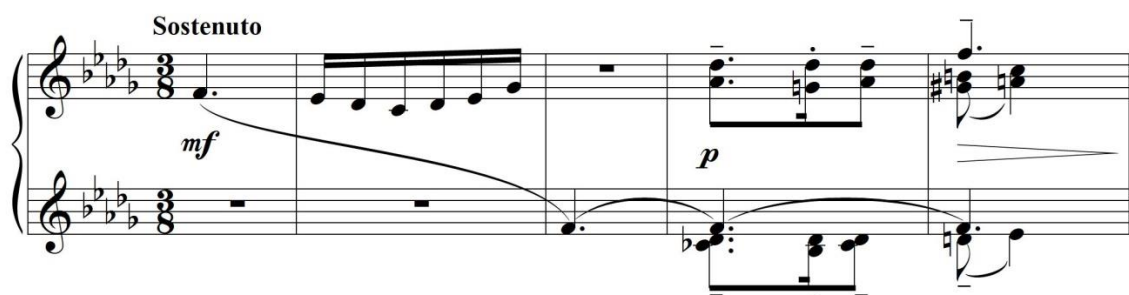
Серенада – это единственная пьеса композитора с ярко выраженным национальным колоритом, который проявляется в использовании испанского лада, острых ритмов (пунктиры, синкопы), имитациях гитарных аккордов, резких регистровых сопоставлениях, хроматической орнаментике.

Необычно то, что при использовании контрастно-составной формы, в которой выделяются четыре самостоятельных раздела и кода, Рахманинов связывает все эти разделы то одной и той же кантиленной мелодией в доминантовом ладу (А, В, D), то ритмами (А, С), то вальсовым аккомпанементом (В, С, D). Таким образом, при явном контрастировании здесь наблюдается единая линия развития всего произведения. На уровне формообразования это проявляется в синтезе вокальной строфичности серенады с инструментальными контрастно-импровизационными вариантами этого жанра.

А	В	→	С	→	Д	Кода
пр. 2-х частная безрепризная	период из 2-х предл.		период из 3-х предл.		форма своб. строения	
b, D, Ges, b	b	b	b, G, F, b Des	Des, d, b	b, Des, b	b
14+16т.	4+13+15т.	11т.	8+8+14т.	6т.	34т.	13т.

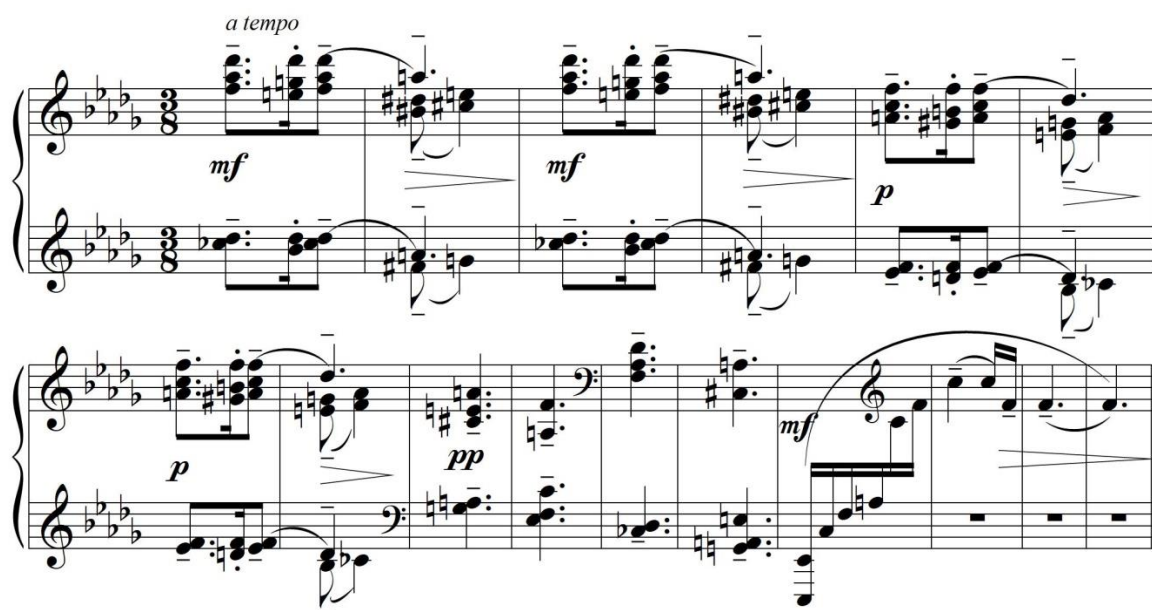
В первой части Рахманинов закладывает сразу два тематических зерна: кантиленная мелодия в доминантовом ладу – натуральный минор с опорой на V ступени – контрастирует со скерцозными пунктирными ритмами. Уже в первом разделе экспонируется и кантиленность серенады, и подчеркивается ее национальная принадлежность, что происходит благодаря использованию доминантового лада и темпераментных острых регистровых переключек (пример 21).

Пример 21. С.В. Рахманинов. Серенада соч.3 №5. Первый раздел (фрагмент).



Гармонической идеей этого раздела являются терцовые ряды: поначалу звучат три звена модулирующей секвенции по большим терциям в b-moll, D-dur, Ges-dur, далее композитор просто сопоставляет D₂ этих тональностей (пример 22).

Пример 22. С.В. Рахманинов. Серенада соч.3 №5. Первый раздел, второй элемент.



Второй раздел полностью основан на кантиленной мелодии первого раздела, которая трактуется более широко, с вариантами доминантового натурального и гармонического ладов. Эта доминантовость подчеркивается использованием более редкого органного пункта на IV и III ступенях, гармонизованного неклассическим оборотом D₇-S на IV ступени и автентическим соотношением VII₇-T на III ступени, изложенными в аккордовом аккомпанементе в ритмах вальса (пример 23).

Пример 23. С.В. Рахманинов. Серенада соч.3 №5. Второй раздел (фрагмент).

The musical score is written for piano in 3/8 time, key of B-flat major (b-moll). It consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand has dynamics *mf* and *p*. The left hand has dynamics *p* and *mf*. The second system continues the piece with dynamics *dim.* and *p*. The score includes chord symbols D2 and s below the first system.

В третьем разделе возвращаются скерцозные ритмы и регистровые перебросы из первого раздела. Гармоническим новшеством здесь является использование аккордики параллельного и одноименного мажоро-минора: в первом предложении звучат модулирующие секвенции по большим секундам (G-dur, F-dur) со звеном VII^b_{ув6}-T₆ и его вариантом VII^{b+4}_{ув64}-T₆ (пример 24); во втором предложении – VI^b_{маж53} (Des-dur). Доминантовый лад в первом предложении усиливается органным пунктом, на фоне которого и звучат названные секвенции.

Пример 24. С.В. Рахманинов. Серенада соч.3 №5. Третий раздел (фрагмент).

VIIbyv.6 T6 | VIIbyv.64⁺+4 T6

В связке между третьем и четвертым разделом композитор использует энгармоническую модуляцию из Des-dur в d-moll через аккорд низкой ступени: VI^b₆ в Des-dur приравнивается к III₆₄ в d-moll (пример 25).

Пример 25. С.В. Рахманинов. Серенада соч.3 №5. Связка между третьем и четвертым разделом (фрагмент).

Uv64 VIb6=III64 t

В последнем разделе можно подчеркнуть большую связь со вторым разделом – та же гармонизация, вальсовый аккомпанемент и испанский лад. Единственным «новшеством» является использование хроматической орнаментики в мелодии. К этому приему часто обращались русские композиторы XIX века для воплощения восточных образов (пример 26).

Пример 26. С.В. Рахманинов. Серенада соч.3 №5. Четвертый раздел (фрагмент).

The musical score consists of two systems. The first system shows the piano part with chords $\frac{D7}{IV}$, $\frac{D7}{IV}$, $\frac{D7}{IV}$, s , and $\frac{D7}{IV}$. The right-hand part starts with mf and p dynamics, followed by a $cresc.$ marking. The second system shows the piano part with chords VI , $D7$, $s64$, $\frac{D7}{IV}$, $s6$, VI , and $\frac{D7}{IV}$. The right-hand part includes $dim.$ and p dynamics. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and accents.

Кода основана на регистровых перебросах, которые часто используются в гитарной испанской музыке.

Данная пьеса – это энергичная, темпераментная и пылкая серенада, в которой композитор явно передает национальные корни жанра серенады. Наряду с использованием европейских гармонических средств – доминантовый лад, терцовые ряды созвучий и тональностей, увеличенное трезвучие как ядро секвенции и переходный аккорд в энгармонической модуляции, аккордика параллельного и одноименного мажор-минора – композитор использует нетипичные для европейской музыки органые пункты на IV и III ступенях. Таким образом, в яркой национальной испанской пьесе Рахманинов добавляет и русский оттенок звучания.

Заключение

«Пьесы-фантазии» соч. 3 контрастны по характеру и несмотря на то что, они не объединены какой-либо сюжетной линией и не имеют тематических связей между пьесами, многие исследователи называют их именно фортепианным *циклом*. Возможно, их объединяет как раз спонтанность возникновения, что и отражено в их названиях – *фантазии*. Каждая пьеса – самостоятельная зарисовка с индивидуальной драматургией. Рахманинов сочетает в цикле романтическую кантилену (Мелодия, Элегия), виртуозность («Полишинель»), колокольные звоны (Прелюдия, «Полишинель») и жанрово-характерную образность (Серенада).

Недавно блестяще окончивший Московскую консерваторию, композитор был хорошо знаком с музыкальными гармоническими тенденциями того времени, что он и демонстрирует в данном цикле.

Рахманинов применяет гармонические новшества, которые использовали композиторы-романтики европейской школы: функциональная инверсия, тритоновые замены, терцовые ряды созвучий и тональностей, аккордика мажоро-минора, альтерированные аккорды доминанты, более редкие внезапные модуляции. Но при этом в этих пьесах уже проявляются черты рахманиновского стиля: мелодичность, широта, простор его музыки (Мелодия, Элегия), колокольность (Прелюдия, «Полишинель»); а также закладывается гармоническое мышление композитора, которое будет проявлено в его будущих сочинениях.

Именно изображение образов с помощью гармонических находок обусловило исключительную популярность некоторых пьес при жизни композитора. И спустя столетие они всё также особо любимы публикой.

Список литературы:

1. Абызова Е. Гармония. – М.: Музыка, 2008. – 383 с.
2. Асафьев Б. Избранные труды, т. 2. – М.: Акад. Наук СССР, 1954. – 384 с.
3. Бажанов Н. Рахманинов из серии «ЖЗЛ». – М.: Мол. гвардия, 1962. – 367 с.
4. Брянцева В. Детство и юность Сергея Рахманинова. – М.: Сов. композитор, 1973. – 136 с.
5. Брянцева В. С. В. Рахманинов. – М.: Сов. композитор, 1976. – 646 с.
6. Брянцева В. Фортепианные пьесы Рахманинова. – М.: Музыка, 1966. – 208 с.
7. Дубовский И., Евсеев С., Способин И., Соколов В. Учебник гармонии. – М.: Музыка, 1965. – 438 с.
8. Келдыш Ю. Рахманинов и его время. – М.: Музыка, 1973. – 472 с.
9. Келдыш Ю. Рахманинов. «Пьесы-фантазии», op.3 // Belcanto.ru [Электронный ресурс]. – URL: https://www.belcanto.ru/rachmaninov_op3.html
10. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII – XX веков. М: ТЦ «Сфера», 1998. – 344 с.
11. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. – М.: Музыка, 1986. – 528 с.
12. Михайлов М., Фрид Э. Русская музыкальная литература. – Л.: Музыка, 1985. – 264 с.
13. Мюллер Т. Гармония. – М.: Музыка, 1976. – 286 с.
14. Мясоедов А. Учебник по гармонии: Учебник для музыкальных училищ. – М.: Музыка, 1980. – 319 с.
15. Соколова О. Сергей Васильевич Рахманинов. – М.: Музыка, 1984. – 160 с.
16. Соловцов А. С.В. Рахманинов. – М.: Музгиз, 1969. – 264 с.
17. Способин И. Музыкальная форма. – М.: Музыка, 2007. – 400 с.
18. Тюлин Ю., Бершадская Т. и др. Музыкальная форма. – М.: Музыка, 1974. – 359 с.
19. Тюлин Ю., Привано Н. Учебник гармонии. – М.: Музыка, 1986. – 478 с.
20. Холопов Ю. Гармония: Теоретический курс: Учебник. – СПб.: Лань, 2003. – 544 с.