

Название работы: С. Рахманинов. «Вариации на тему Шопена» для фортепиано: особенности варьирования в контексте стилового диалога

Номинация: Теория музыки (музыкальная форма)

Автор: Пузаткина Дарья Ивановна

Наименование учебного заведения: Государственное автономное профессиональное образовательное учреждение «Рязанский музыкальный колледж им. Г. и А. Пироговых»

Специальность, курс: 53.02.07 «Теория музыки», 3 курс

Научный руководитель: Петунина Лариса Витальевна (преподаватель ПЦК «Теория музыки»)

Содержание

Введение.....	3
Глава 1. Общая характеристика цикла «Вариаций на тему Шопена»	5
Глава 2. Межтекстовые взаимодействия в «Вариациях на тему Шопена» С.В. Рахманинова.....	13
Глава 3. Драматургия и композиционные особенности цикла.....	21
Заключение.....	25
Список литературы.....	27

Введение

«Вариации на тему Шопена» op.22, созданные в 1903 году, относятся к началу зрелого периода творчества Рахманинова, когда его творческая индивидуальность проявилась уже достаточно ярко как в содержательно-образной сфере, так и в области музыкального языка. Это первое обращение к «чужой» теме в качестве основы для вариаций во многом предвещает более поздние, зрелые опусы – «Вариации на тему Корелли» op. 42 для фортепиано (1931) и «Рапсодию на тему Паганини» для фортепиано с оркестром op. 43 (1934).

Многие исследователи считают это произведение в определенном смысле «лабораторным», пробой пера, нам же оно представляется интересным с точки зрения общего замысла, работы с «чужим словом» (М. Бахтин) и формирования той «открытости» стиля, которая в полной мере проявится в позднем периоде творчества. Тем более, что эволюция стиля Рахманинова, по наблюдению И. Скворцовой, «приводит к круговому завершению. Вместо постепенного развития и усложнения стиля мы наблюдаем в конце стилистические арки-репризы, возвращение к собственной стилистике начала века» [17, 233], то есть времени написания «Вариаций на тему Шопена».

Цель работы – выявить в данном произведении специфику варьирования в условиях межстилевых взаимодействий. В соответствии с поставленной целью требуется решить ряд задач:

- проанализировать интонационные особенности темы Шопена и способы её варьирования С.В. Рахманиновым;
- определить уровни стиливых взаимодействий (содержательно-смысловой, жанровой, языковой);
- исследовать соотношение «чужое» – «авторское» в тексте произведения;
- рассмотреть драматургические и композиционные особенности вариационного цикла С.Рахманинова;

В работе мы опирались на труды отечественных музыковедов, посвященные творчеству С. В. Рахманинова [2, 3, 6, 7, 8, 10, 11–13, 19], проблемам стиля С. В. Рахманинова [4, 5, 9, 14, 16, 17, 20], межстилевым взаимодействиям и интертекстуальности [1, 11, 21, 22, 23].

Структура работы формируется в соответствии с аспектами исследования: Введение, три главы, заключение, список литературы.

Глава 1. «Вариации на тему Шопена» С.В. Рахманинова.

Общая характеристика цикла

1.1. Структура вариаций

Цикл состоит из темы – прелюдии c-moll Ф. Шопена – и двадцати двух вариаций. Это свободные вариации, где тема проходит ряд трансформаций – жанрово-стилистических и образных – от скорбно-торжественного звучания до триумфально-праздничного. Тема цитируется почти буквально, отсутствует лишь повтор второй части, и в последнем аккорде третьего такта берется «е» вместо привычного нам «es», то есть C-dur`ное трезвучие вместо c-moll`ного¹. Однако в тех вариациях, где прослушивается гармония оригинала, в соответствующих тактах звучит минорное трезвучие. Сокращение же темы сделано, возможно, с целью преодолеть её завершенность и самодостаточность.

Прелюдия Шопена написана в простой двухчастной форме с повторенной второй частью abb – 4+4+5². Вторая часть, на первый взгляд, контрастна первой, но имеет и много общего с ней: единый оstinatный ритм, аккордовую фактуру, характер скорбного шествия, усиленный хроматическим нисходящим ходом в басу – риторической фигурой *passus duriusculus*, и скованным, как бы «застывшим» движением верхних голосов. Седьмой, восьмой, и соответствующие им одиннадцатый, двенадцатый такты возвращают кварто-квинтовое соотношение аккордов в секвентном движении, создавая подобие фактурно-гармонической репризы.

Рахманинов оставил в теме две части (4+5 тактов), однако пятый такт второй части с заключительным тоническим аккордом при варьировании, как правило, опускается. Это происходит в тех случаях, где автор стремится к

¹В рукописи Шопена ми-бемоля нет. Нет его и в издании Брайткопф и Гертель, Лейпциг. Впоследствии Шопен исправил это (собственной рукой поставил бемоль) в экземпляре своей ученицы. В издании под редакцией Падеревского ми-бемоль также отсутствует, но в примечаниях рекомендуется его играть. Возможно, Рахманинов выбрал вариант с ми-бекаром для того, чтобы сразу настроить слушателя на то, что это *другое* произведение.

²Пятый такт при повторении 2 части занимает заключительное тоническое трезвучие, которое понадобилось для метро-ритмического завершения темы: основные мотивы построены так, что их заключительная тоника приходится на последнюю – слабую долю такта.

максимальной слитности вариаций (вар.2-3-4, 5-6, 7-8), либо там, где тоника в заключительном такте звучит достаточно весомо (вар. 9, 13). В этих вариациях сохраняется квадратность темы 4+4 (вар. 1-3, 5, 7-9), или в двукратном увеличении 8+8 (вар.13), но трактуется она обычно как период повторного строения, чего не было в теме Шопена. Есть также пример простой трехчастной формы – вар.4, трехчастной с кодой – вар. 19.

Довольно большое количество вариаций имеет несимметричную одночастную форму, где экспозиционный раздел написан как квадратное предложение или период, а вторая часть (начинающаяся варьированным повтором) значительно – иногда в два раза – сокращена. Таковы вариации 6 (8+4), 10 (8+6), 11 (8+6), 14 (16+9), 16 (1+8+5), 17 (два неквадратных предложения 11+7), 18 (8+4), 21 (17 +7). Подобного рода асимметрия, возможно, оправдана желанием создать метрическую неустойчивость и устремленность в следующий раздел. А в ряде случаев эти вторые укороченные построения приобретают функцию коды (вар.11, 21) или связки к следующему разделу (вар.16).

Из-за жанровых преобразований темы, изменения тактового размера, характера гармонической пульсации изначальный метрический квадрат темы может внешне значительно увеличиваться. Например, в 15 вариации каждая доля шопеновской темы приравнена к 6/8 в размере 12/8, то есть к половине такта. Причем к каждому мотиву темы добавляется такое же по величине дополнение. В итоге вместо одного такта возникает четыре, и обычный период повторного строения разрастается (с учетом расширений, связок) до 36 тактов (18+18). Аналогичная ситуация и в 20 вариации. Здесь каждая четверть исходной темы приравнена к двум тактам, поэтому одно предложение занимает 32 такта, плюс дополнение.

По мере развития цикла формы вариаций становятся все более свободными, протяжёнными и относительно самостоятельными, завершёнными. Вариационный цикл как будто постепенно «модулирует» в сюиту, где последние четыре вариации звучат как самостоятельные пьесы. Но

автор пытается преодолеть эту раздробленность, вставляя специальный разработочно-предыктовый раздел между 21 и заключительной 22 вариациями, так что триумфальный финал подготовлен достаточно убедительно. Форма финала приближается к двойной трехчастной, где последняя реприза темы фактически заменена кодой.

1.2. Способы варьирования

Варьирование происходит по линии жанрово-стилистических преобразований темы вплоть до полной её образной трансформации в финале. От темы сохраняются лишь ключевые интонации, гармонический остов, иногда – квадратная структура. По типу варьирования часть вариаций приближается к строгим, фигурационным, другая же часть – к свободным, жанрово-характерным.

Основой и главным объектом развития становится мотив первого такта шопеновской темы – восходящая секунда и поступенный спуск в объеме кварты (Пример 1).

Пример 1. Начальная интонация темы Ф.Шопена



А порой от темы остается только восходящая секундовая интонация (вар.13, пример 2), либо наоборот – только нисходящий ход – catabasis (вар. 2, пример,3).

Пример 2. С. Рахманинов. «Вариации на тему Шопена», вариация.13.

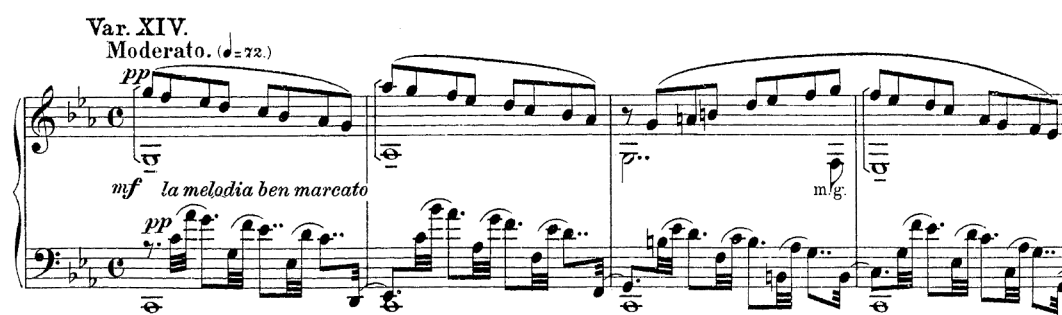


Пример 3. Вариация 2



Иногда эти элементы варьируются одновременно в разных голосах полифонической фактуры (вар. 8, 14) или поочередно по типу скрытого двухголосия (вар. 9) (Примеры 4, 5)

Пример 4. Вариация 14



Пример 5. Вариация 9



Работа с первым мотивом весьма разнообразна: он может «растворяться» в мелодической фигуре (вар.1), выявляться по её верхним звукам (вар.4), превращаться в опевающую фигуру с образованием новой мелодической линии (вар.6, 20) (Примеры 6, 7, 8). Этот мотив нередко делится с помощью ритмических и фактурных средств на два субмотива – восходящую секунду и нисходящий трихорд.

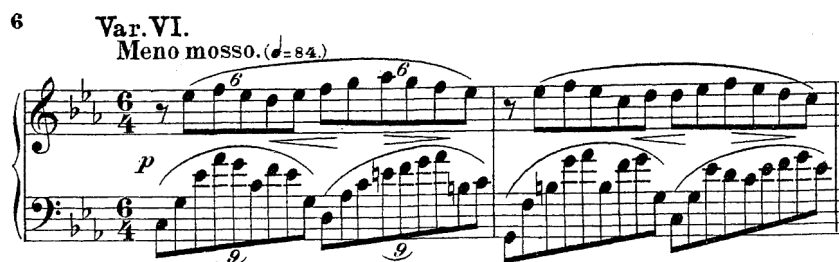
Пример 6. Вариация 1. Мотив g-as-g-f-es, скрытый в мелодической фигуре



Пример 7. Вариация 4.



Пример 8. Вариация 6.



Главный мотив может менять положение и функцию в фактуре – верхний, басовый, подголосочный, скрытый голос в фигурации; ладовое положение – помещаться на других ступенях лада, или «перекрашиваться» в одноименный мажор, как это происходит в финале (пример 9):

Пример 9. Вариация 22.



Обращает на себя внимание и ритмическое преобразование темы. Помимо тех случаев, где меняется размер, происходит ритмическое выравнивание темы, изменения есть и в проведениях, где тема «выходит на поверхность» в узнаваемом виде. В Chopin'sком мотиве дробилась третья доля, а разрешение приходилось на четвертую. Таким образом, мотив оказывался замкнутым и завершенным в пределах одного такта – причем во всех отношениях – в мелодическом, гармоническом (полный оборот) и метроритмическом. Рахманинов в некоторых вариациях переносит дробление на последнюю долю такта ради большей слитности мотивов и придания им

энергичности за счет образования ямбической стопы на границе тактов (Примеры 10, 11).

Пример 10. Вариация 5



Пример 11. Вариация 12

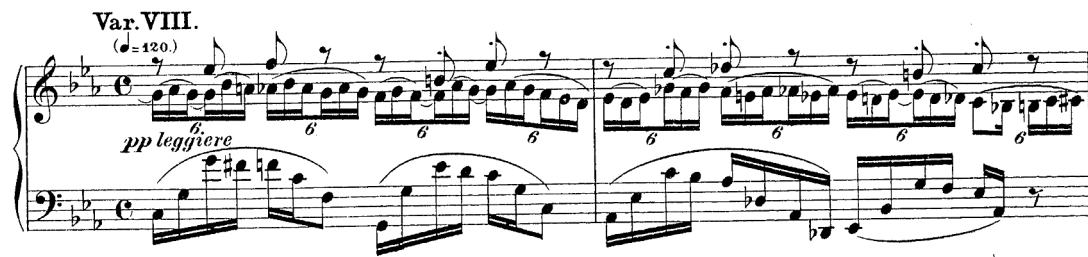


Этот мотив пронизывает все произведение и приобретает значение микротемы. Понятие введено Е. А. Ручьевской применительно к романсам Рахманинова, но, на наш взгляд, оно актуально и для этого произведения: «Так очень часто бывает у Рахманинова. Здесь мы сталкиваемся с очень характерным для вокального стиля явлением микротематизма. Тематическим элементом оказываются не предложения, не фразы и даже не мотивы, а субмотивы и интервалы. Они-то и обуславливают сцепление, сопряженность мотивов и фраз, их внутреннюю связь» [15, 86]. Такими микротемами для данного цикла стали интонации восходящей секунды и нисходящего трихорда.

Другая интонационная идея вариаций – *passus duriusculus* во второй части темы – применяется не так явно, не в каждой вариации, и часто распадается на отдельные короткие мотивы. Мотив получает свое развитие как в нисходящем, так и в восходящем направлении. Но реализуется, скорее, как рассредоточенный микротематизм: в разных голосах фактуры, отрезками по три – четыре звука, на разных ступенях лада. Средоточием хроматического движения оказываются восьмая вариация: 1 такт – нисходящий ход в среднем голосе от VII к V ступени, 2 такт – “V к VII (Пример 12); 11 вариация вся соткана из

хроматизированных линий в трех голосах с образованием интересных линейно-составных гармоний (Пример 13).

Пример 12. Вариация 8

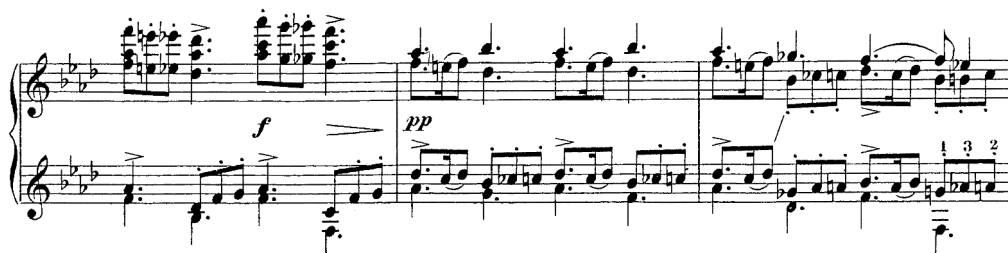


Пример 13. Вариация 11

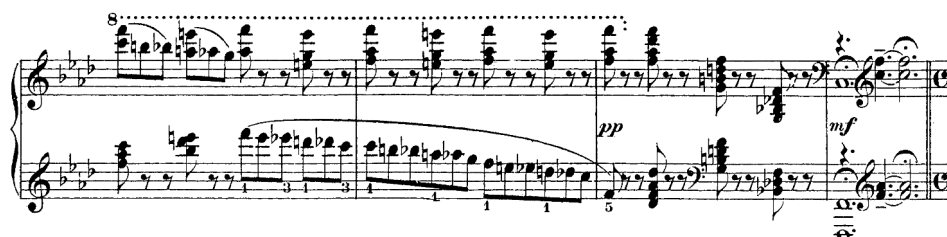


Нетрудно заметить сходство этих мелодических линий, образованных сцеплением полутоновых вспомогательных – подобные мотивы встречаются в вариациях неоднократно, создавая моменты фантастически-призрачного звучания, а при переносе их в нижний регистр – и сумрачно-угрожающего. Ещё один полюс мелодической хроматики – 15 вариация, тут отрезки хроматической гаммы звучат в разных голосах, как в нисходящем, так и в восходящем движении, а заканчивается вариация хроматической нисходящей гаммой в объеме двух октав (примеры 14, 15)

Пример 14. Вариация 15



Пример 15. Вариация 15, окончание



В целом, применение хроматического движения, гамм или их отрезков (в быстром темпе) в «Вариациях» укладывается в рамки романтической традиции – как средство отображения «злых сил», музыки «бурь и ураганов», а в медленном темпе – отсылает к барочной трактовке *passus duriusculus*. В последней Вариации 22 (C-dur), в заключительных 12 тактах перед кодой *Meno mosso* хроматический нисходящий ход звучит на тоническом органном пункте, занимая почти октаву. Трагический образ тут полностью переосмыслен – можно трактовать его как знак пережитых страданий, оставшихся в прошлом.

Таким образом создается интонационное единство цикла, напоминающее действие принципа монотематизма. Тот факт, что все микротемы цикла основаны на секундовых интонациях представляется неслучайным. Шопеновские интонационные идеи с-moll`ной прелюдии совпали с интонационными основами стиля самого Рахманинова – поступенное движение в узком диапазоне, различные виды опеваний – диатонические и хроматические, комбинации из трихордовых попевок. Возможно, это способствовало органичности стилевого синтеза, наблюдаемого в «Вариациях»: «шопеновское» незаметно перетекает в «рахманиновское», ассимилируется авторским стилем.

Что же касается гармонии, то в основном сохраняются лишь её самые важные вехи: полный гармонический оборот, его транспозиция в тональность VI ступени (не всегда), модуляция в тональность натуральной V ступени или приход к D в конце первого предложения, во многих вариациях сохранена «неаполитанская» гармония в заключительной каденции. В некоторых вариациях именно гармония позволяет узнать тему (18 вар.). Но это не значит, что Рахманинов буквально повторяет шопеновские аккорды. Например, вариант полного гармонического оборота в 13 вариации (Пример 2): $t-VI^{moll} - III, III^{\#5} - t$. То есть здесь используются средства расширенной тональности (параллельного миноро-мажора), и в целом вполне четко проявляется уже сложившийся гармонический стиль Рахманинова.

Глава 2. Межтекстовые взаимодействия в «Вариациях на тему Шопена» С.В. Рахманинова

Как известно, стиль позднего творческого периода Рахманинова отличается уникальным синтезом абсолютно разнородных, порой даже противоположных стилистических элементов, включая русские музыкальные традиции, древнерусский знаменный распев, элементы джаза, атмосферу эстрады 1930-х годов, виртуозный стиль XIX века и даже экспериментальные элементы авангарда.

Но это особое качество стиля — диалогичность, открытость всем возможным моделям из близкого и далекого прошлого, как и из современности — проявилось, по свидетельству ряда ученых (Г. Ганзбург, А. Ляхович, К. Зенкин), уже и в центральном периоде творчества Рахманинова. Большое влияние на формирование творческого мышления композитора оказала его исполнительская деятельность, общение с фортепианной литературой. Бах, Бетховен, Шопен, Шуман, Лист — вот далеко не полный список авторов, чья музыка сопровождала Рахманинова всю жизнь.

Вариации на тему Шопена производят впечатление музыкального приношения любимым авторам (не только Шопену), настолько много в них разноплановых элементов, отсылающих к другим текстам. Это качество, получившее название «интертекстуальность» (Ю. Кристева, 1967 г.), присуще многим сочинениям Рахманинова, как позднего стиля, так и начала XX века. Г. Ганзбург пишет: «Рахманинов первым сделал поворот в направлении к тому искусству, где впоследствии воцарился И. Ф. Стравинский, который стал играть стилями других композиторов, стилями разных эпох [4, 173]. «Вариации на тему Шопена» стали пространством стиливого диалога, который значительно расширил смысловую сферу жанра вариаций на «чужую» тему.

Сложность описания межтекстовых и межстилевых взаимодействий в рассматриваемом произведении заключается в том, что сами участники «диалога», взаимодействующие объекты находятся на разных уровнях: это и элементы музыкального языка — темы, мотивы, ритмические фигуры,

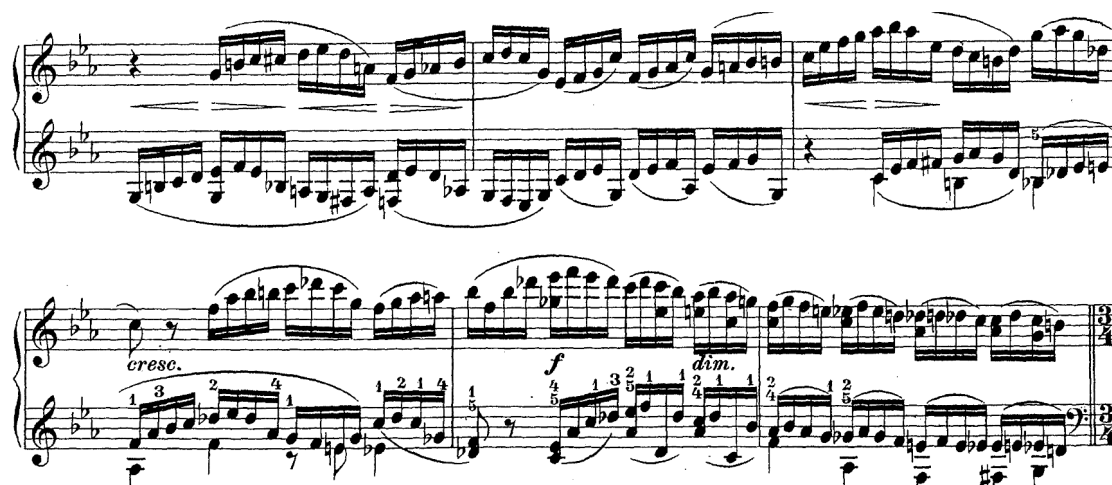
фактурные формулы, тональности с их семантикой, это и жанры, отдельные произведения, композиторские стили, эпохальные стили. Все эти элементы образуют многообразные перекрестные связи внутри произведения.

Начнем с темы. По титульному жанру это прелюдия. Отсюда логическая связь с композиторами, писавшими прелюдии, прежде всего И. С. Бахом, и собственными прелюдиями Рахманинова, создававшимися в одно время с «Вариациями» ор. 22. По сути, все вариации написаны как прелюдии – миниатюры, контрастные между собой, но внутри себя сохраняющие единство фактуры и моноаффектность – важные жанровые признаки прелюдий. Ассоциация с баховским прелюдированием (клавирным или органным) возникает уже в первой вариации (Пример 6), начало которой напоминает мелодический рисунок а-молл'ной прелюдии из II тома ХТК (Пример 16). Это впечатление усиливается в третьей вариации с гармонизацией на основе хроматически нисходящего баса (Пример 17 с третьего такта).

Пример 16. И.С. Бах. Прелюдия а-молл из II тома ХТК.



Пример 17. С. Рахманинов «Вариации на тему Шопена», вариация 3, фрагмент



Фигура И. С. Баха ассоциируется с эпохой барокко, отсюда связи с жанром сарабанды (вар.13), имитационной полифонией, фугато (вар.12), с риторическими фигурами *catabasis*, *passus duriusculus*, связанными с семантикой скорби, погребения, и этот комплекс выразительных средств соответствует, в свою очередь, «отражаемому» жанру в прелюдии Шопена – траурному маршу.

«Барочная» линия первых трех вариаций продолжается в 12, 13, 14 вариациях. 12 – fuga на тему главного мотива вариаций, а в противосложении – второй главный мотив – хроматический ход (но уже восходящий). В целом fuga очень активна, энергична за счет темпа и метрического сдвига темы на одну долю вперед. Примечательно и её окончание (Пример 18) – импровизационная вставка, которая встречается и у Баха, как в прелюдиях, так и в фугах, вызывающая прямую аналогию с до минорной прелюдией из I тома ХТК (Пример 19).

Пример 18. С.Рахманинов. Вариация 12, фрагмент



Пример 19. И.С. Бах. Прелюдия c-moll из I тома ХТК, фрагмент



Прием имитационного изложения применяется также в 10, 21 вариациях, но без намека на барочную стилистику.

Тринадцатая вариация имеет черты сарабанды – темп *Largo*, трехдольный размер с остановкой на второй доле – но решена средствами позднеромантической гармонии. Статичный, мрачный и холодный образ

создается минорными трезвучиями в большетерцовых соотношениях в сочетании с «всплесками-возгласами» в верхнем регистре.

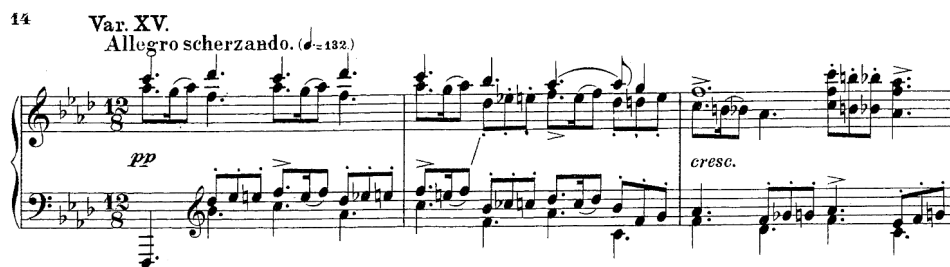
В четырнадцатой вариации по контрасту возвращается классическая гармония, более мягкое звучание. Это кульминация самых печальных, скорбных образов произведения, музыкальный аналог Пьеты. Пожалуй, именно к данной вариации применимо высказывание Е. Скурко: «В образно-поэтическом строе, жанровых, интонационных особенностях музыкального языка этого музыкального произведения ярко раскрываются характерные черты сложившегося зрелого стиля Рахманинова. Прежде всего, имеется в виду превращение начального мотива темы Шопена в плач, один из сквозных семантических элементов стиля Рахманинова» [18, 52]. Интересна «многоэтажная» фактура 14 вариации – четырехголосная контрастная полифония, где бас – тонический органнй пункт, тенор – «всплески-всхлипы», перешедшие из предыдущей вариации, альт – тема прелюдии в четырехкратном увеличении (целыми), сопрано – нисходящие гаммы, воплощение фигуры *catabasis* с её семантикой скорби. Но в дальнейшем возникает и образ противодействия – восходящее движение в сопрано, все более укрепляющееся и приводящее к мощной кульминации в коде. Здесь зеркально направленные аккордовые «ленты» в динамике до *ff*, конечно же, не имеют отношения к «стилям прошлого», это голос автора, слышимый в каждой вариации. Даже в тех, что начинаются как стилизации (например, шестая), уже через несколько тактов авторство Рахманинова не вызывает сомнений.

Продолжим ассоциативный ряд. Тональность прелюдии до минор. В различных источниках её семантика определяется как «суровый драматизм и патетика», «траурность». Отсюда – нити к произведениям, написанным в до миноре с соответствующим образным строем: И.С. Бах Партита с-moll, Л. Бетховен «32 вариации», Сонаты №№5, 8, 32, Пятая симфония, с которой ассоциируется и сама концепция «от мрака – к свету», от до минора к до мажору, воплощенная в «Вариациях» Рахманинова, как и в его Втором фортепианном концерте.

«32 вариации» Л.Бетховена связаны с «Вариациями» Рахманинова и как модель формы крупного вариационного цикла, и даже как объект фактурного цитирования: первые три вариации Рахманинова воспроизводят фактурную идею первых трех вариаций Бетховена – перемещение материала из верхнего пласта в нижний, затем их объединение.

Ещё один крупный цикл свободных вариаций – «Симфонические этюды» Шумана – также мог послужить моделью для Рахманинова. Сходство наблюдается и в общей драматургической концепции – от траурного шествия в теме к триумфально-героическому финалу, и в некоторых образно-фактурных, жанровых параллелях. Например, скерцо в 15 вариации Рахманинова (Пример 20) и 5 вариация Шумана (пример 21), полифонические 10,12, 21 Рахманинова и 4, 8, 11 Шумана.

Пример 20. С.Рахманинов. Вариация 15



Пример 21. Р. Шуман. Симфонические этюды. Этюд V. (Var.IV)



Кроме того, аналогии с «Симфоническими этюдами» проявляются и во введении медленной вариации в качестве лирической кульминации перед финалом, рондообразной форме финала, насыщенного разработочным развитием.

Наконец, участником стилового диалога выступает творческая фигура Ф. Шопена, причем Рахманинов обращается не только к Прелюдии до минор, но ко всему творчеству композитора. Здесь и характерные шопеновские жанры – ноктюрны (вар. 6, 16, 21), вальс (вар.20), траурный марш, причем не только

жанр, но и конкретное произведение – Marche funebre из b-moll`ной сонаты (вар.17), блестящий, триумфальный полонез в финальной вариации. Это и именная «шопеновская» гармония – доминанта с секстой, настойчиво акцентируемая в «Вариациях».

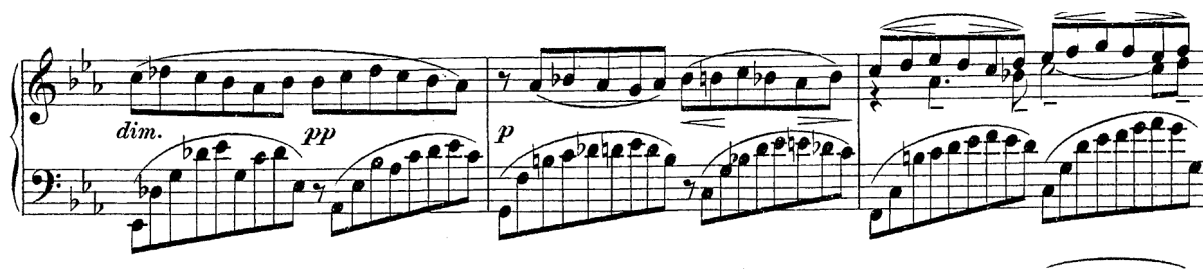
Но удивительным образом композитор «переплавляет» чужие интонации, фактуры, жанровые признаки, делает их «своими». Например, шестая вариация начинается как типичный ноктюрн Шопена – в характерной фактуре, с полиритмическим соотношением мелодии и аккомпанемента. Но сама интервалика мелодии – поступенное движение, опевания, узкообъемные попежки, сцепленные друг с другом (то, что обычно связывают с традициями знаменного распева) – сразу выдает автора. Принцип мелодического развертывания из начального интонационного ядра, во всей полноте раскрывшийся во Втором концерте для фортепиано с оркестром, представлен и в «Вариациях на тему Шопена» во всех медленных кантиленных частях³.

Особо хотелось бы отметить трансформацию мелодии Шопена, состоящей из кратких мотивов в «рахманиновскую кантилену» – главный знак стиля этого периода. Особенно ярко это проявилось в лирической кульминации цикла – двадцать первой вариации, где фактура становится полимелодической с имитационными вступлениями тем в полиритмических сочетаниях.

Не менее ярко авторский почерк проявляется в гармонии – не только в применении именного аккорда – вводного с квартой, но и во множестве плагальных оборотов, субдоминант гармонического мажора, характерных оборотов мелодического мажора. В тексте вариаций эти средства работают как автографы, «визитные карточки» стиля. Один пример из шестой, «шопеновской» поначалу, вариации (Пример 22, третий такт):

³ К ним вполне можно отнести высказывание Ю.Келдыша: «Особенно характерны в своей неповторимо индивидуальной поэтической прелести и обаянии медлительно развертывающиеся, текущие лирические мелодии узкого диапазона с неизменным возвращением к одному опорному звуку.<...> При внешней неподвижности и однообразии рисунка накапливается скрытое эмоциональное напряжение, с тем большей силой прорывающееся в одной кульминационной фразе или даже одной ярко экспрессивной, «открытой» по выражению интонации [8,176]

Пример 22. Вариация 6



Поразительно выполнена аллюзия на траурный марш Шопена в 17 вариации: здесь и тональность b-moll, и характерные секундовые качания, вынесенные в верхний голос, и пунктирный ритм на повторяющемся звуке – модель не вызывает сомнения (Пример 23).

Пример 23. Вариация 17



Но стилизации при этом не возникает – благодаря характерной гармонии и «многолинейной» гетерофонной фактуре. В аккомпанирующих голосах складываются начальные звуки мотива «dies irae», который будет присутствовать почти во всех сочинениях позднего периода. В кульминационной зоне этой трагедийной по смыслу вариации звучит уменьшенный лад (гамма тон-полутон) в восходящем движении (тт. 8–9). У Ф. Шопена эта гамма встречается в переходных, связующих построениях. Здесь же, при соответствующей гармонизации малыми мажорными секундаккордами и терцквартаккордами – это средство накопления напряженности при подходе к кульминации.

Единственный случай, где стилистика Шопена почти выдерживается – это двадцатая вариация – вальс в темпе *Presto*, cis-moll, в вихревом движении, напоминающий многие эпизоды в вальсах, скерцо, балладах Шопена. И тональность объяснима именно связью с cis-moll`ными произведениями Шопена – вальсом, Фантазией-экспромтом, эпизодом из b-moll`ного скерцо. Возможно, такие необычные отклонения от традиционных тональных планов

вариаций объясняются желанием автора напомнить некоторые произведения Шопена.

Проявления авторского стиля видны также в «упругом, императивном» (Ю. Келдыш) ритме, различных видах полиритмии, характерных типах фактуры – аккордово-колокольной, фигурационной, полифонической, полимелодической. Многие вариации напоминают прелюдии op.23, создававшиеся в то же время, некоторые этюды-картины. Например, девятая – фактурно-ритмический аналог прелюдии g-moll (см. Пример 5), двадцать первая – прелюдии D-dur. Эта вариация (Des-dur) — озаглавлена полным переосмыслением темы Шопена, которая проводится в своих первоначальных очертаниях, но в дуэтом звучании, в мажоре. «Если у Шопена мелодия образуется только движением верхнего голоса в хоральной аккордовой фактуре, то здесь она выделяется из общего комплекса элементов и приобретает самостоятельное значение» [8, 246] .

Отдельного упоминания в качестве «авторского» средства заслуживает тональность двадцать первой вариации Des-dur. Рахманинов достаточно часто использует её как лейт-тональность для создания «лирически-упоительной» (выражение Л. П. Казанцевой) образности. Можно говорить об авторской трактовке этой тональности в таких произведениях, как Музыкальный момент № 5 op. 16 (1896), побочная партия в репризе третьей части Второго концерта op. 18 (1902), Вар. XVI «Вариациях на тему Корелли» (1931) и Вар. XVIII из «Рапсодии на тему Паганини» (1934), созданные в разные периоды творчества.

Конечно же, характерно-авторское начало проявляется не только в музыкальном языке, но и в образно-содержательном плане произведения. Характерные образы Рахманинова – колокольно-праздничные, или задушевно-лирические, драматически-напряженные, действенные – вся палитра присутствует в «Вариациях». Скромнее представлена сфера «зловещего»; отчасти её отголоски можно услышать в одиннадцатой вариации – при погружении хроматических линий в нижний регистр, а также в переходном к финалу разработочном разделе.

Глава 3. Драматургия и композиционные особенности цикла

Организация цикла в целом вызывает неоднозначные оценки критиков. Многие из них указывают на излишнюю пестроту образно-жанровых метаморфоз, отсутствие «единого драматургического центра в цикле и вследствие этого некоторой хаотичности его внутренней структуры» [18, 51]. Ю. Келдыш называет форму целого «неубедительной, чем вызывается ощущение длиннот и повторений, отдельные вариации выпадают из общего тона произведения и воспринимаются как нечто инородное. Сам композитор указывал на возможность исключения некоторых из них, но частичные поправки и купюры не могли устранить коренных недостатков произведения и восполнить отсутствие целеустремленного, последовательно развивающегося драматургического замысла» [8, 244]. Сам Рахманинов допускал пропуск 7 и 10 вариаций при исполнении, некоторые современные исполнители пропускают 12, 14 вариации, коду заменяют на репризное проведение темы Шопена.

Тональный план вариаций не совсем традиционный. Первые десять вариаций звучат в главной тональности – c-moll, 11– Es-dur, 12-14 – c-moll, 15,16 – f-moll, 17,18 – b-moll, 19 – A-dur, 20–cis-moll, 21–Des-dur, 22– C-dur. Во второй половине цикла замечен уклон в субдоминантовую сферу, внутри которой неожиданно оказываются две диезные тональности. Возможно, их присутствие объясняется не только индивидуальным мышлением автора, но и другими факторами, например, интертекстуальными связями, которые мы рассмотрели в предыдущей главе.

Как правило, в крупных вариационных циклах наблюдаются формы второго плана, внутренние микроциклы. В «Вариациях» Рахманинова Ю. Келдыш выделяет три крупных раздела: в первый вошли 1-10 вариации, 11 – переходная, промежуточная. Второй раздел составляют 12-18 вариации, третий – 19-22 [8, 245]. То, что в разделах разное количество вариаций, объясняется отличиями их темпа и масштабов, так что общее время звучания оказывается сопоставимым.

Но нам представляется, что это деление все-таки достаточно условно. Расположение вариаций в цикле с трудом поддается систематизации, невозможно применить какой-то один критерий – тональный, ладовый, темповый, или принцип удаления/приближения к теме – все это чередуется в совершенно непредсказуемом порядке. Первые десять вариаций идут в главной тональности, десятая заканчивается мощным утверждением тоники с фермой. Учитывая, что многие предыдущие вариации имели не столь весомое окончание (либо тоника на слабой доле, либо доминанта), такая каденция действительно может свидетельствовать о завершении раздела.

В одиннадцатой вариации впервые меняется лад, тональность (Es-dur), устанавливается медленный темп, однако и до нее медленные темпы уже встречались (5,6 вариации). Эта вариация звучит как некое интермеццо, после которого слушатель ждет какой-то контрастной группы, драматургического перелома. Но нет: в 12-14 вариациях возвращается c-moll, скорбно-трагическая образность. Кроме того, в импровизационном разделе двенадцатой вариации содержится повтор материала первой – настоящая реприза (Пример 24, со второго такта).

Пример 24. С.Рахманинов. «Вариации на тему Шопена». Вариация 12, окончание



Смена тональности (f-moll) и образности происходит в пятнадцатой вариации («шумановское» тревожное скерцо), от которой перебрасывается интонационная арка к траурному маршу семнадцатой. Шестнадцатая (f-moll) – своего рода лирический «автопортрет» Рахманинова, где тема Шопена

вуалируется добавленными звуками и изменённым ритмом. 17 (траурный марш) и 18 вариации звучат в тональности b-moll. В восемнадцатой восстанавливается гармония первого периода темы, а мелодия разделяется на фразы, образующие диалог. В итоге тема прелюдии здесь максимально узнаваема. Но вторая её часть с хроматическим нисходящим ходом значительно изменена – хроматика помещена в верхний пласт фактуры в восходящем движении аккордами, а гармонизовано это хроматической (также восходящей) секвенцией по минорным тональностям в большетерцовом соотношении. То есть две части этой вариации сами образуют диалог: первая – элегически-«шопеновская» (правда, в рахманиновской фактуре с хроматическим опеванием опорных звуков) – как ностальгический взгляд в прошлое и вторая – с её напряженным восхождением – как голос настоящего, переосмысливающего, преодолевающего скорбь и пережитые страдания.

В девятнадцатой вариации резко меняется тональность на A-dur, а образность – на триумфально-праздничную с традиционными для Рахманинова «колокольными» звучаниями (параллель – Этюд-картина Es-dur). Подобно «ложной» репризе в сонатной форме, это своего рода «ложный» финал, или несовершенная каденция. После чего следует аналог дополнительной каденции – три пьесы в шопеновских жанрах: 20 – вальс cis-moll, 21 – ноктюрн Des-dur и 22 – блестящий полонез C-dur с явными фактурными отсылками к A-dur`ному полонезу Шопена.

В итоге в цикле образуется несколько кульминаций, что немного дезориентирует слушателя и вызывает претензии к единству формы. В то же время, в «Вариациях» образуется множество перекрестных арок – образных, жанровых, фактурных, стилистических. Траурная образность, идущая от темы, продолжается в 13, 14, с кульминацией в 17 вариации (b-moll). Типично романтическая сфера – от лирико-созерцательных до эмоционально-порывистых высказываний выражена в 4-6, 9, 11, 16, 18 с кульминацией в 21 вариации (Des-dur). Музыка «действия» с явным моторным началом звучит во 2-3, 7-8, 10, 15, 20 и концентрируется в разрабочном разделе перед финалом.

Объективно-философские образы сосредоточены в 1, 12, 13 вариациях. Темы «преодоления», приводящие к праздничному ликованию, начинаются в 9, продолжаются в коде 14 вариации, затем в 19 и достигают кульминации в финале. По мнению Ю. Келдыша, «Рахманинов здесь формально следовал сложившейся в русской музыке традиции заканчивать вариационные циклы такого рода эпическими картинами широкого народного торжества (вспомним финальную вариацию-кодую в трио «Памяти великого артиста» Чайковского, финал-полонез в вариациях из его Третьей сюиты для оркестра, финал фортепианных вариаций ор. 72 Глазунова)» [8, 246]

Таким образом, в цикле реализуется концепция постепенного преодоления скорби, страданий, страха смерти через переживание этих состояний к торжеству человеческого духа.

Заключение

«Вариации на тему Шопена» op. 22 Сергея Рахманинова, созданные в начале центрального периода творчества, обнаруживают влияние романтических вариаций XIX века, и, прежде всего, Шумана, Чайковского, что отразилось на трактовке жанра, формы, на стиле произведения в целом. Художественные открытия, сделанные автором в этом произведении – в области музыкального языка, в отношении к «чужому слову» – найдут свое отражение в произведениях позднего стиля.

Подводя итоги, можно сделать следующие выводы.

1. «Вариации на тему Шопена» – цикл романтических свободных вариаций, включающих разные типы варьирования, в том числе, и строгое, фигурационное. В ходе развития тема претерпевает ряд превращений – образных, жанровых, стилистических, приводящих к её полной трансформации, что говорит о продолжении традиций «Симфонических этюдов» Р. Шумана.

2. Тематический материал Прелюдии Шопена делится в ходе варьирования на несколько микротем – восходящая секунда, нисходящий диатонический трихорд, хроматический нисходящий ход – каждая со своим типом выразительности и рядом преобразований. Самое важное – преодоление трагической семантики хроматического хода, переосмысление его в условиях мажора. А также преобразование шопеновской темы, состоящей из отдельных, законченных мотивов в кантилену широкого дыхания.

3. «Вариации на тему Шопена» демонстрируют диалогичность, «открытость» стиля Рахманинова, что проявилось в интертекстуальности этого произведения, наличия в нем множества аллюзий, ассоциаций с другими историческими и авторскими стилями и конкретными произведениями. Стилиевые взаимодействия происходят на различных уровнях: лексическом (заимствование темы), жанровом, авторско-стилевым, историко-стилевым.

4. «Вариации» можно назвать полижанровым и, в некоторой степени, полистилистическим произведением. По мнению Г. Ганзбурга, «Произошедший в начале XX века поворот к стилевому плюрализму,

кардинально и, по-видимому, необратимо изменил дальнейший путь развития музыкального искусства. То, что удалось совершить Рахманинову при выходе из творческого кризиса, он сделал первым, и в этом историческое значение его опыта» [4,173].

5. Особенность межстилевых взаимодействий в данном произведении состоит в том, что автор «переплавляет» чужие модели – языковые, жанровые – таким образом, что не создается стилевой пестроты, эклектики. В «Вариациях на тему Шопена» происходит поглощение, связывание разнородных элементов на основе их интонационного преобразования. Практически весь «иностраный», «иностилевой» материал «Вариаций» ассимилируется стилистикой самого Рахманинова. Автор делает чужой материал своим, окрашивая неповторимой интонацией. Здесь нет игры с моделями, иронии, гротеска, иных «снижающих» эффектов. Напротив – создается ощущение глубоко уважительного отношения, даже преклонения перед мастерами прошлого, осмысления созданного ими. На наш взгляд, в этом запечатлен момент духовного родства с великими предшественниками, сопричастности одному искусству. Представляется справедливой мысль К. В. Зенкина о сознательном обращении Рахманинова к тем или иным моделям прошлого как потребности в договаривании традиции; его творчество видится как «последнее слово», остающееся еще в рамках самой традиции [5].

6. При том, что «Вариации на тему Шопена» не считаются вершиной творчества Рахманинова, они, бесспорно, представляют интерес как для исполнителей и слушателей – наличием несомненных художественных достоинств, так и для музыковедов, особенно в свете изучения эволюции стиля С.В. Рахманинова.

Список литературы

1. Арановский, М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. – Москва : «Композитор», 1998. – 343 с.
2. Асафьев, Б. С. В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове. – Москва : Музыка, 1974 – Т. 2 – С. 384-412.
3. Брянцева, В. Н. С. В. Рахманинов (1873 - 1943). – Москва : Советский композитор, 1976. – 645 с.
4. Ганзбург, Г. Стилевой кризис Рахманинова: сущность и последствия //Музыкальная академия. – Москва, 2003.–№3.– С. 171-173.
5. Зенкин К. В. Стилевые модели в творчестве Рахманинова// Стиль Рахманинова. К 150-летию со дня рождения. Коллективная монография. Автор проекта, главный редактор, составитель И. А. Скворцова. — Москва : Московская консерватория, 2023.– С. 35-95.
6. Казанцева Л. П. Семантика тональности в музыке Рахманинова // Сергей Рахманинов: история и современность: Сб. статей.– Ростов-на-Дону., 2005. – С. 347–365.
7. Кандинский-Рыбников, А. Проблема судьбы и автобиографичность в искусстве С. В. Рахманинова // Как исполнять Рахманинова. – Москва : Издательский дом «Классика XXI», 2007. – С. 141 -161.
8. Келдыш, Ю. В. Рахманинов и его время / Ю.В. Келдыш. – Москва : Музыка, 1973. – 508 с.
9. Кривицкая Е. В поисках единого стиля. Рецензия на книгу: Стиль Рахманинова. К 150-летию со дня рождения [текст Электронный] /// Музыкальная академия – Выпуск № 3 (783) | 2023.– URL : <http://mus.academy/archive/number/783> (дата обращения: 11.03.2025)
10. Ляхович, А. В. Символика в поздних произведениях Рахманинова: монография / А. В. Ляхович; Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка». — Тамбов : Издательство Першина Р. В., 2013. – 184 с.
11. Мерзлов А. Н. Композиторское творчество С. В. Рахманинова в его связях с русским символизмом и модерном. Автореферат диссертации на

соискание учёной степени кандидата искусствоведения.— Екатеринбург, 2021.— 23 с.

12. Рахманинов, С. Литературное наследие. — Москва : Советский композитор, 1978. — Т. 1 — 648 с.

13. Рахманинов, С. Литературное наследие. — Москва : Советский композитор, 1980. — Т. 3 — 573 с.

14. Ромащук И. М. Приношение композитору. Рецензия на монографию «Стиль Рахманинова» [текст Электронный] // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных.— 2023. №3 С142-145. URL: <http://uz.gnesin-academy.ru/2023-3-142-145/> DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-142-145 (дата обращения: 11.03.2025)

15. Ручьевская, Е. А. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века // Е.А. Ручьевская. Работы разных лет: Сб. статей: В 2 т. / Т. II О вокальной музыке. — Санкт-Петербург : Композитор, 2011. — С. 43-90

16. Сенков, С. Е. Специфика стиля и проблемы интерпретации фортепианных сонат и вариаций С.В. Рахманинова: Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — Москва : Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 1991. — 230 с.

17. Скворцова И. А. Стиль Рахманинова. Проблемы эволюции. Взгляд из XXI века// Стиль Рахманинова. К 150-летию со дня рождения. Коллективная монография.— Москва: Московская консерватория, 2023. — С. 215–233

18. Скурко, Е. Р. Фортепианные вариации С.В. Рахманинова: к вопросу трактовки жанра // Проблемы музыкальной науки. — №2 (23). — Уфа : Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова, 2016. — С.50-56

19. Соловцов, А. А. С. В. Рахманинов. — Москва : Музыка, 1969. — 174 с.

20. Стиль Рахманинова. К 150-летию со дня рождения. Коллективная монография. Автор проекта, главный редактор, составитель И. А. Скворцова. — Москва : Московская консерватория, 2023. — 303 с.

21. Сыров, В. Н. Композиторский стиль как динамическая система [текст Электронный] – URL : <http://www.musigi-dunya.az/pdf/62/1.pdf> (дата обращения: 10.03.2025)

22. Сыров, В. Н. Типологические аспекты композиторского стиля // Стилистые искания в музыке 70-80-х годов XX века – Ростов-на-Дону, Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова, 1994.– С. 53-71

23. Чинаев, В. Стиль модерн и пианизм Рахманинова [текст Электронный] // URL : https://classic-online.ru/uploads/000_books/300/265.pdf (дата обращения: 03.03.2025)