

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
імені П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

*Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису*

ГУМІНЮК СТАНІСЛАВ ПАВЛОВИЧ

УДК 780.616.432:78.083.2]:78.071.1(470)Рахманінов

**НАУКОВЕ ОБГРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЕКТУ**

**ВАРІАЦІЙНІ ЦИКЛИ С. В. РАХМАНІНОВА
ЯК ТВОРЧА ПЛАФОРМА ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ ВЗАЄМОДІЙ**

025 «Музичне мистецтво»
02 Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ С. П. Гумінюк

Творчий керівник та
науковий консультант:

Ринденко Оксана Валеріївна
кандидат мистецтвознавства, доцент

КИЇВ – 2021

АНОТАЦІЯ

Гумінюк С. П. Варіаційні цикли С. В. Рахманінова як творча платформа жанрово-стильових взаємодій. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту на здобуття творчого ступеня доктора мистецтв за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2021.

Актуальність. Інтенсивність міждисциплінарних та міжгалузевих зв'язків у сучасній культурі характеризує не тільки мистецтвознавство в цілому, але й проявляється у площині комунікації між музичною теорією та виконавською практикою. Здебільшого такі перехрестя між аналітичним осмисленням та виконавською інтерпретацією пов'язані з сучасним музичним мистецтвом або старовинною музикою. Ці репертуарні полюси демонструють найбільшу взаємопов'язаність здобутків та напрацювань. В дискурсі музичної спадщини Сергія Васильовича Рахманінова поєднання методів теоретичних і виконавських розвідок є також продуктивним. Видатний композитор, піаніст та диригент, С. В. Рахманінов увійшов в історію музичного мистецтва як універсальний музикант. Тому інтерпретація його багатогранної творчості у комплексному підході видається виправданою та продуктивною.

Розгляд фортепіанних творів С. В. Рахманінова (зокрема варіаційних циклів для фортепіано: *Варіацій на тему Шопена* тв. 22 (1903), *Варіацій на тему Кореллі* тв. 42 (1931) та *Рансодії на тему Паганіні для фортепіано з оркестром* тв. 43 (1935) в контексті жанрово-стильових взаємодій різних рівнів є перспективним у напрямку пошуків розуміння глибинних пластів авторського тексту та принципів фіксації композиторського задуму в нотному записі. Цей вектор дослідження є практично цінним для інтерпретаторів його музики — піаністів. Представлені розвідки варіаційних циклів С. В. Рахманінова є результатом поєднання теоретичного та практичного дискурсів. Всі обґрунтування й спостереження кристалізувалися у процесі виконавської інтерпретації програми творчого мистецького проекту. За темою творчого мистецького проекту презентовано три сольні *програми*, які складені з варіаційних циклів С. В. Рахманінова та творів з його виконавського репертуару:

- «ШОПЕН» — Ф. Шопен *Чотири балади*; С. В. Рахманінов *Варіації на тему Шопена*;

- «Світ бароко С. В. Рахманінова» — Й. -С. Бах – Ф. Ліст *Фортепіанна транскрипція Органної фантазії і фуги соль мінор BWV 542*, Й. Бах – Ф. Бузоні *Фортепіанна транскрипція Хоральної прелюдії соль мінор «Nun komm, der Heiden Heiland» BWV 659*, Й. -С. Бах – Ф. Бузоні *Фортепіанна транскрипція Чакони з Партити для скрипки соло ре мінор № 2 BWV 1004*, Й. - С. Бах – С. В. Рахманінов *Прелюдія, Гавот і Жига (Фортепіанна транскрипція Партити для скрипки соло № 3 Мі мажор BWV 1006)*, С. В. Рахманінов *Варіації на тему Кореллі*;
- «Варіації на тему “Варіацій”» — С. В. Рахманінов *Варіації на тему Шопена, Варіації на тему Кореллі, Рамсодія на тему Паганіні*.

Таке розширення контексту фортепіанних програм у поєднанні з аналітичними розвідками тексту варіаційних циклів дає більш чітке уявлення про інтерпретаційний потенціал *Варіацій* С. В. Рахманінова та конкретизує етапи їх виконавської інтерпретації. Піаністичне засвоєння тексту творів композитора проходило в паралелі зі спробами реконструкції авторського задуму творів, визначенням їх музичної ідеї та шляхів перетворення замислу в становленні та динаміці розгортання музичних подій рахманіновських варіаційних циклів для фортепіано.

Досвід виконавського дискурсу *Варіацій на тему Шопена* С. В. Рахманінова, здійснений у проекції процесів авторського інтонування жанру варіаційного циклу на практику виконавської реалізації твору та зафіксований у коментарях до нотного запису твору. Це становить **наукову новизну** наукового обґрунтування та творчого мистецького проекту.

Висвітлено деякі аспекти розуміння авторського нотного запису С. В. Рахманінова. Дослідження його фортепіанних творів дозволяє простежити взаємовплив виконавської та композиторської творчості митця, ставлення до фіксації різних груп виконавських засобів виразності. Аналіз особливостей нотної графіки С. В. Рахманінова подано в кореляції з міркуваннями композитора щодо проблем інтерпретації. Вони істотно доповнюють та деталізують духовні й естетичні координати загального контексту рахманіновського спадку. Проаналізовано підхід композитора до нотування темпових, артикуляційних, агогічних, динамічних вказівок, аплікатурних рекомендацій, педальних позначень, образних характеристик та інших ремарок на прикладах з варіацій, прелюдій та транскрипцій.

Аспекти процесу стильових взаємодій у рамках варіаційного жанру в фортепіанній творчості С. В. Рахманінова досліджуються на прикладі *Варіацій на тему Шопена*. Інтонаційне коло посилянь на музичні стилі попередніх епох у

тексті *Варіацій* окреслено у відповідності до існуючих даних та досліджень виконавського стилю, концертної діяльності та особливостей фортепіанного репертуару митця. Аналіз варіаційного циклу дозволяє простежити взаємовплив його виконавської та композиторської творчості, авторську модель варіаційного жанру, природу фактурних і жанрових апеляцій до його концертного репертуару, формування типових рис стилю тощо.

Циклу властива поліфонія перехресних діалогів з фортепіанним стилем автора теми *Варіацій* (Ф. Шопена) і впливом виконавського досвіду С. В. Рахманінова на процес вибудовування фактури твору. Жанрова основа першоджерела *Варіацій*, особливості розгортання музичних подій окремих варіацій та циклу в цілому (зокрема семантика їх загального ладотонального плану) відкриває ряд посилянь не тільки до творчості С. В. Рахманінова, а й до спадщини музичних кумирів композитора, а також на численні інтонаційні символи європейської музичної традиції. Лінію взаємозв'язків з традицією, що відображена в тематизмі та інтонаційному плані розгортання варіаційного циклу, продовжує цілий пласт гіпотетичних посилянь твору на виконавську діяльність С. В. Рахманінова-піаніста. Кожна з варіацій циклу виявляє чіткі алюзії на коло певних авторських творів композитора і ряд опусів з його широкого репертуарного списку. Вказуються смислові, жанрові, інтонаційні та фактурні посилення в тексті *Варіацій* на конкретні твори композиторів барокової доби, Л. ван Бетховена, Ф. Шопена, Р. Шумана та ін., які були у активному виконавському репертуарі митця, а також на низку рахманіновських опусів. Перебіг стильових моделей, на які орієнтується С. В. Рахманінов в процесі варіювання теми Ф. Шопена чітко визначає не тільки коло його музичних уподобань, а й демонструє його шлях до знаходження свого індивідуального авторського стилю та музичної мови.

Варіаційні цикли С. В. Рахманінова розглядаються з точки зору порівняння вирішення жанрової моделі в аспектах композиційної організації творів, обраної для варіювання теми, особливостей композиторської реалізації фактури, деяких аспектів музичної драматургії та фактури.

Засоби виразності у нотному записі *Варіацій на тему Шопена* подаються в практичних коментарях щодо специфіки прийомів виконавського опрацювання та втілення тексту твору. Послідовний огляд теми та всіх варіацій циклу охоплює питання виконавського вирішення темпів, агогічної свободи, тривалості фермат; відносності динамічних вказівок в відповідності до жанру або фактури; артикуляційних позначок і аплікатурних вказівок як маркерів музичної агогіки; поліфонічної природи та поліартикуляційних завдань у виконанні фактури;

тембрових завдань та прийомів педалізації тощо. Комплекс аналітичних та виконавських спостережень і коментарів охоплює вертикаль інтерпретації драматургічної концепції твору, принципів запису виконавських засобів виразності та особливостей їх практичної реалізації в технічному опрацюванні та концертному виконанні твору.

Ключові слова: творчість С. В. Рахманінова, варіації, *Варіації на тему Шопена*, композиторський стиль, виконавська інтерпретація, фортепіанний репертуар, жанрово-стильові взаємодії, музичний текст, нотний запис музичного тексту, виконавські засоби виразності, авторські ремарки.

SUMMARY

Guminiuk S. P. Variation cycles of S. V. Rachmaninov as a creative platform of genre and style interactions. — Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Scientific substantiation of the creative art project for the degree of Doctor of Arts in the specialty 025 “Musical Art” (field of study 02 “Culture and Arts”). — Ukraine National P. Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2021.

Relevance. The intensity of interdisciplinary and intersectional connections in modern culture characterizes not only musicology in general, but also manifests itself in the plane of communication between music theory and performance practice. For the most part, such intersections between analytical thinking and performance interpretation are related to contemporary music art or early music. These repertoire poles demonstrate the greatest and spectacular achievements of various interconnections. In the discourse of Sergei Rachmaninov's musical heritage, the combination of theoretical and performing methods is also quite effective and productive. As outstanding composer, pianist and conductor, Sergei Rachmaninov entered the history of musical art as a universal musician. Therefore, the interpretation of his multifaceted work in a comprehensive approach seems justified and required.

Consideration of Rachmaninov's piano works in the context of genre and style interactions at the different levels is promising in the search for understanding the deep layers of the author's text. Performing analyses of the variation cycles for piano (*Variations on a Theme of Chopin* op. 22 (1903), *Variations on a Theme of Corelli* op. 42 (1931) and *Rhapsody on the Theme of Paganini* for piano and orchestra op. 43 (1935) highlights the principles of fixing the composer's idea in the musical notation. All substantiations and observations crystallized in the process of performing interpretation of the program of creative art project.

- “CHOPIN” — F. Chopin *Four Ballades*; S. V. Rachmaninov *Variations on a Theme of Chopin*;
- “The Baroque World of S. V. Rachmaninov” — J. -S. Bach – F. Liszt *Piano transcription of Organ Fantasy and Fugue in G minor BWV 542*, J. - S. Bach – F. Busoni *Piano transcription of the Choral Prelude in G minor “Nun komm, der Heiden Heiland” BWV 659*, J. -S. Bach – F. Busoni *Piano Transcription of Chaconne from Partita for Violin Solo in D Minor № 2 BWV 1004*, J. -S. Bach – S. V. Rachmaninov *Prelude, Gavotte and Gigue (Piano Transcription of Partita for Violin Solo № 3 in E Major BWV 1006)*, S. V. Rachmaninov *Variations on a Theme of Corelli*;
- ”Variations on the theme of “Variations” “— S. V. Rachmaninov *Variations on the Theme of Chopin, Variations on the Theme of Corelli, Rhapsody on the Theme of Paganini*.

This expansion of the context of piano programs in combination with analytical explorations of the text of variation cycles gives a clearer idea about the interpretive potential of S. V. Rachmaninov's *Variations* and specifies the stages of their performance interpretation. The pianistic learning of the text of the composer's works took place in parallel with the attempts to reconstruct the author's intention of the works, to determine their musical idea and ways of the formation dynamic in Rachmaninov's variation cycles for piano.

The experience of the performance discourse of *Variations on the Theme of Chopin* by S. V. Rachmaninov carried out in the projection of the processes of authorial intonation of the genre of variation cycle on the performance practice of the work and recorded in the comments to the musical notation. This is a **scientific novelty of scientific substantiation and creative art project**.

Some aspects of author's understanding and principles of Rachmaninov's musical notation are covered. The study of his piano works allows us to trace the interaction of performing and compositional art of the great musician, the attitude to the fixation of different groups of performing features. The analysis of the peculiarities of S. V. Rachmaninov's musical graphics is presented in correlation with the composer's considerations concerning the problems of interpretation. They significantly complement and detail the spiritual and aesthetic coordinates of the general context of the Rachmaninov's heritage. Examples from variations, preludes and transcriptions demonstrate the composer's approach to tempo designation, music articulation and agogic, dynamic marks, fingering recommendations, pedal notations, figurative characteristics and other remarks.

Aspects of style interactions within the variation genre in Rachmaninov's piano works are studied on the example of *Variations on the Theme of Chopin*. The intonation circle of references to the different musical styles of previous epochs in the text of *Variations* is outlined in accordance with the existing data and research of the performance style, concert activity and features of the artist's piano repertoire. Analysis of the variation cycle allows us to trace the interaction of his performing and compositional art, the author's model of the variation genre, the nature of textural and genre appeals to his concert repertoire, the formation of typical style features, etc.

The cycle is characterized by the polyphony of cross-dialogues with the piano style of the author of the theme of *Variations* (F. Chopin) and by the influence of the performance experience of S. V. Rachmaninov on the texture building of the work. The genre basis of the original source of *Variations*, the peculiarities of the musical events formation of particular variations and the cycle generally (the semantics of tonality plan including) opens a number of references not only to Rachmaninov's works but also to the composer's musical idols of European musical tradition. The line of interrelations with tradition, which is reflected in the chosen themes and intonation development way of the variation cycle, is continued by a whole layer of hypothetical references of the work to the performance experience of Rachmaninov-pianist. Each variation of the cycle reveals clear allusions to the range of certain author's works of the composer and a number of opuses from his wide repertoire list. Semantic, genre, intonation and textural references in the text of *Variations* to specific works of Baroque composers, L. van Beethoven, F. Chopin, R. Schumann, etc., which were in the active repertoire of the artist, as well as a number of Rachmaninov's opuses are indicated. The course of style models on which SV Rachmaninoff focuses in the varying process of the Chopin theme clearly defines not only the range of his musical preferences, but also demonstrates his path to finding his individual style and musical language.

Rachmaninov's variation cycles are considered from the point of view of comparison of the genre model, the compositional organization of works, chosen theme for variationing, features of compositional realization of the texture, some aspects of musical drama concept, etc.

Expression features in the musical score of *Variations on the Theme of Chopin* are given in practical comments on the specifics of the technical and artistic performance of the work. Consistent review of the theme and all variations of the cycle is focused on the issues of tempo graduations, agogic plasticity, duration of fermatas; relativity of dynamic instructions in accordance with the genre or texture; articulation marks and fingering instructions as markers of musical time; polyphonical nature and polyarticulation tasks in the performing of Rachmaninov's texture; timbre problems

and pedaling techniques, etc. Therefore, the analytical and performing observations and comments covers the interpretation of dramatic concept, the system of text fixation principles(notation) of expression features and of their practical implementation in the technical and concert performance of the work.

Key words: Rachmaninov's art, variations, *Variations on a Theme of Chopin*, compositional style, performing interpretation, piano repertoire, genre and style interactions, musical text, musical notation, performing expression features, author's remarks.

ЗМІСТ

Вступ	10
Розділ I. Особливості інтерпретації авторського запису нотного тексту С. В. Рахманінова та його виконавське прочитання	20
Розділ 2. <i>Варіації на тему Шопена</i> С. В. Рахманінова в світлі деяких аспектів жанрово-стильових взаємодій в авторському тексті	29
Розділ 3. Варіації на тему <i>Варіацій</i> : особливості вирішення варіаційного циклу у творчості С. В. Рахманінова: спільне та варіантне, взаємодії та взаємовпливи	47
Розділ 4. Виконавські коментарі до нотного тексту <i>Варіацій на тему Шопена</i> С. В. Рахманінова: досвід інтерпретації	55
Висновки	77
Список літератури та використаних джерел	80
Додаток	90

ВСТУП

Історія мистецтва протягом багатьох сторіччь висувала на музичну авансцену яскравих творчих особистостей, які володіли унікальними та різноманітними талантами. Фортепіанне мистецтво в його виконавських та композиторських формах ніколи не було виключенням. З моменту формування феномена клавірної музики, ролі композитора та виконавця були поєднані в одній особистості, універсально обдарованій та наділеній великим й глибоким креативним потенціалом.

Доволі часто композитори, використовували напрацювання своїх виконавських, естетичних та педагогічних пошуків та створювали музично-філософські есе, трактати й методичні рекомендації. «Появлення перших універсалістів такого зразку у галузі науки та мистецтва можна у певному смислі зв'язати з розквітом культури древньогрецької цивілізації, зокрема з філософським доробком Піфагора та Аристотеля», — пише О. В. Ринденко [94, с. 193]¹ Вона підкреслює, що в період свого розквіту ця культура висунула той ідеальний тип гармонійно розвиненої особистості, який ствердився в образі олімпійського чемпіона. «Афінська алея слави героїв — це перший меморіал, творчо різносторонніх атлетів, спортивна краса котрих суперничала з красою думки, акторським або співочим талантом» [94, с. 193].

Епоха Ренесансу й гуманізм характеризувалися новими хвилями появи особистостей універсального творчого масштабу. Наступний період розквіту національних клавірних шкіл позначений створенням різноманітних трактатів, вступних статей до нотних збірок, таблиць виконавської розшифровки орнаментики, коментарів, програмних та методичних ремарок. В руслі дослідження багатосторонності творчих форм клавірного та фортепіанного

¹ Тут і далі переклад мій, — С. Г.

мистецтва, а також пов'язаного з ним поняття універсалізму в музичному мистецтві, у першу чергу слід згадати Франсуа Куперена, видатного композитора, теоретика й педагога. Його ім'я стоїть біля витоків європейської музичної науки та яскраво втілює риси універсального музиканта-митця. Виконавські рекомендації Ф. Куперена стали однією з перших форм композиторського коментування та зберігають свою актуальність й до сьогодні. Так, його трактат *Мистецтво гри на клавесині (L'art de toucher le clavecin, 1717)* «є по суті не тільки керівництвом по технологічно коректним діям для виконавця на клавесині, але й містить ключові для стильного виконання коментарі прийомів орнаментики, мануального розподілу музичної фактури» [94, с. 193].

Наступні періоди історії фортепіанного мистецтва викликали до життя численні приклади універсалізму, коли музиканти уособлювали в собі гармонійне поєднання композиторської творчості, виконавської діяльності та педагогіки в комплексі з музикознавчими розвідками теоретичних або методичних праць про музику й виконавську майстерність. Це композитори й музичні публіцисти Р. Шуман, Ф. Лист, Ф. Бузоні, Л. Годовський; піаністи та дослідники у сфері фортепіанного виконавства А. Корто, Й. Гофман, Н. Є. Перельман, Г. Г. Нейгауз, Н. Й. Голубовська, С. Є. Фейнберг, А. Брендель, В. Маргуліс; видатні композитори й неперевершені виконавці Ф. Шопен, Ф. Ліст, К. Дебюссі, А. Г. Рубінштейн, О. М. Скребін й безумовно С. В. Рахманінов. Ось далеко не повний ряд видатних музикантів, які залишилися в історії музичного мистецтва як універсальні музиканти, а їх багатогранна й масштабна творчість лише у комплексному вивченні розкриває свої секрети й таємниці.

Обґрунтування вибору теми дослідження. Особистість Сергія Васильовича Рахманінова (1 квітня 1873 — 23 березня 1943) у цьому сенсі найяскравіший приклад унікального музичного таланту, який напрочуд глибоко, повно й довершено реалізувався у композиторській творчості та виконавському мистецтві. Істотною видається думка сучасного українського

виконавця та дослідника творчості С. В. Рахманінова, А. В. Ляховича, який зауважує, що «серед композиторів-виконавців, рівновеликих в обох амплуа, Рахманінов, мабуть, єдиний, про кого ми можемо скласти судження не за словами сучасників, а по грі. Вже лише це виправдовує бажання говорити про нього знову й знову: здається, що такий унікум допоможе відкрити завісу не тільки над дилемою «авторський задум та його втілення», але й над самою тайною творчості» [55, с. 76].

Його музичний всесвіт, особливо та його частка доробку, що тяжіє до фортепіанного полюсу, характерна не тільки вражаючим жанровим розмаїттям і відчутною еволюцією музичної мови. Притаманні рахманіновській музиці поєднання традиції та сучасності, щирість висловлення, невичерпна краса мелодики, — все це знаходить відлуння в серцях самої широкої слухацької аудиторії, де кожен, вибагливий професіонал та пересічний любитель музики, піддається чарам творчості генія. Популярність С. В. Рахманінова була та продовжує бути вражаюче всеохоплюючою. Ще на початку 30-х років минулого сторіччя Микола Метнер у своєму есе «С. В. Рахманінов» писав, що про нього важко говорити, тому що він знаменитий². Пройшло також більше ста років з моменту написання визначних рахманіновських творів, існує потужний пласт досліджень його творчості, але його музика все ще бентежить нерозкритими питаннями та загадками.

Фортепіанна спадщина С. В. Рахманінова є жаданим репертуаром для піаніста не тільки завдяки своїй красі, але й тому, що вона дає можливість для інтерпретатора пройти через всі рівні виконавських викликів, — адже складність фактурного втілення рахманіновських творів потребує відповідного високого

² «Рахманінов користується всесвітньою славою. «Знаменитість» створюється сьогодні переважно рекламою. Замість знамен пішли марки, ярлики, які наклеюють ділові прислужники мистецтва. Замість оцінки в наші дні переважно діє ринкова котировка на даний момент. Бідна публіка часто втрачає здатність безпосередньо «слухової орієнтації». Більшість слухає вже не артиста, а те, що про нього говорять. Таким чином трапляється, що найбільшим успіхом користується не самий артист, а його слава. Про Рахманінова складно говорити саме тому, що він знаменитий» [64, с. 357].

рівня майстерності від музиканта. Концертне виконання будь-якого з його полотен — добірки *Прелюдій*, *Музичних моментів* та *Етюдів-картин*, його *Концерти* для фортепіано з оркестром, *Сюїти* для двох фортепіано та *Симфонічні танці* тощо — всі ці твори в репертуарному списку піаніста підтверджують його доволі високий виконавський рівень і концертний статус.

В той же час історичні свідчення та збережені записи Рахманінова-виконавця — диригента і в першу чергу піаніста — демонструють неперевершену правдивість, силу та майстерність його виконавського мистецтва. Будучи видатним піаністом, С. В. Рахманінов писав для фортепіано насичено, змістовно, віртуозно. Крізь запис рахманіновських фортепіанних партитур, незважаючи на достатню прозорість нотного тексту, через прискіпливий аналіз принципів фіксації композиторських і виконавських засобів виразності можна «прочитати» його Знання всієї фортепіанної історії в подробицях і деталях стилю, традицій виконання й авторського задуму.

Всі сторони діяльності С. В. Рахманінова взаємопов'язані та взаємообумовлені. Значимість його диригентського мистецтва яскраво віддзеркалюється у композиції та фортепіанному виконавстві. До цього продуктивного кола генеруючих імпульсів необхідно додати невеликі за обсягами, але дуже влучні й змістовні статті та висловлення про проблеми музичного мистецтва в інтерв'ю, які поряд зі значним обсягом епістолярної спадщини композитора (особливо в тій її частині, що присвячена його роздумам та одкровенням про творчість). Вони істотно доповнюють та деталізують духовні й естетичні координати загального контексту рахманіновського спадку. Тому дослідження феномену фортепіанної музики С. В. Рахманінова як творчої платформи стилю композитора, в якій тісно поєднані різні жанри його діяльності з одного боку, та на якій композитор рефлексує на свій музичний світ представляє значний інтерес.

Розгляд фортепіанних творів С. В. Рахманінова (зокрема варіаційних циклів для фортепіано: *Варіацій на тему Шопена* твір 22 (1903), *Варіацій на*

тему *Кореллі* твір 42 (1931) та *Рансодії* на тему *Паганіні* для фортепіано з оркестром твір 43 (1935) в контексті жанрово-стильових взаємодій різних рівнів з сучасних музикознавчих позицій є перспективним у напрямку пошуків розуміння глибинних пластів авторського тексту композитора. Цей вектор дослідження видається також практично цінним для інтерпретаторів його музики — власне піаністів. Адже представлені наукові розвідки, деякі обґрунтування й спостереження кристалізувалися у процесі виконавської інтерпретації програми творчого проекту, інтерпретації у широкому сенсі її значення. Піаністичне засвоєння текстів композитора проходило в паралелі зі спробами реконструкції авторського задуму творів, визначенням музичної ідеї та шляхів її втілення в динаміці розгортання музичних подій рахманіновських варіаційних циклів для фортепіано. Це й обумовлює **актуальність даного дослідження**.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами та змістом творчого мистецького проекту. Творчий мистецький проект та його наукове обґрунтування виконане на кафедрі спеціального фортепіано № 2 Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського і відповідає темі № 4 «Виконавська практика та інтерпретація репертуарної спадщини» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності (на 2020-2025 рр.). Тему творчого мистецького проекту затверджено на засіданні Вченої ради НМАУ ім. П. І. Чайковського (протокол № 5 від 08.02.2021). Програми творчої складової мистецького проекту погоджено з темою їх наукового обґрунтування на засіданні кафедри спеціального фортепіано № 2 НМАУ ім. П. І. Чайковського (протокол № 5 від 20.12.2019).

Таким чином, **мета даного дослідження** полягає у осмисленні феномену варіаційних циклів С. В. Рахманінова як творчої платформи жанрово-стильових взаємодій у вертикалі й горизонталі авторського тексту, де під вертикаллю тексту маються на увазі смислові рівні окремого твору, що зафіксовані у нотному авторському записі, а у якості текстової горизонталі розглядаються процеси авторського інтонування жанру варіаційного циклу в історичній перспективі та

практиці виконавської реалізації інтерпретаційного потенціалу *Варіацій* С. В. Рахманінова.

Об'єктом дослідження є фортепіанні варіаційні цикли С. В. Рахманінова.

Предмет дослідження — жанрово-стильові взаємодії тексту рахманіновських варіаційних циклів у різних контекстних вимірах та їх виконавська інтерпретація.

Матеріал дослідження. *Варіації на тему Шопена* твір 22, *Варіації на тему Кореллі* твір 42 та *Рансодія (Варіації) на тему Паганіні* для фортепіано з оркестром твір 43; аудіо-записи С. В. Рахманінова; епістолярна та публіцистична спадщина С. В. Рахманінова.

Мета дослідження зумовила вирішення наступних **завдань**:

- висвітлити особливості авторського запису нотного тексту фортепіанних творів (зокрема варіаційних циклів) С. В. Рахманінова;
- окреслити аспекти зв'язків репертуарного профілю С. В. Рахманінова-піаніста та його жанрово-стильових виконавських пріоритетів з текстом авторських творів;
- простежити комунікацію координат виконавського репертуару та композиторських посилань на них у динаміці становлення музичного тексту С. В. Рахманінова;
- визначити специфіку вирішення варіаційного циклу для фортепіано у творчості С. В. Рахманінова;
- проаналізувати рівні та шляхи жанрово-стильових взаємодій у варіаційних циклах С. В. Рахманінова в їх перспективі еволюції стилю композитора;
- окреслити діалогічну природу авторського тексту у жанрово-стильовому аспекті варіаційних циклів С. В. Рахманінова;
- спираючись на результати аналізу тексту варіаційних циклів С. В. Рахманінова, здійснити виконавський дискурс *Варіацій на тему Шопена*.

Методи дослідження. Комплексний підхід до вивчення варіаційних циклів С. В. Рахманінова в аспекті взаємозв'язку його композиторської творчості та виконавського стилю обумовив залучення різних галузей музикознавства: історичне музикознавство, теорія музичного жанру, інтерпретологія тощо. В аналізі творів для відображення поєднання композиторської та виконавської складової, а також для відображення інтерпретаційного потенціалу творів застосовано структурно-функціональний, жанрово-стильовий, виконавський та системний методи.

Теоретична база дослідження. З урахуванням особливостей матеріалу дослідження задіяно фундаментальні напрями сучасного музикознавства, такі як музична інтерпретологія, історія та теорія фортепіанного мистецтва, теорія стилю і жанру, сучасне рахманінознавство тощо. Зважаючи на багатовекторність теми, яка охоплює широке коло теоретичних, практичних та історичних аспектів, а також аналітичних матеріалів, у процесі дослідження вищезазначеної проблематики було залучено монографічні праці та статті, що присвячені проблемам розуміння феномену музичного тексту в його жанрових, комунікаційних та формотворчих вимірах (Л. О. Акопян [1], М. Г. Арановський [9, 10], М. О. Аркадьєв [13], Б. В. Асаф'єв [15], В. П. Бобровський [18], Н. О. Горюхіна [129, 30], В. Г. Москаленко [67–70], Є. В. Назайкинський [73], Ю. В. Ніколаєвська [77], О. В. Сокол [100], В. А. Цуккерман [102] та ін.); проблемам вивчення композиторського та виконавського стилю, в тому числі в історичній проекції (М. О. Аркадьєв [14], Є. та П. Бадура-Скода [16], Л. Є. Гаккель [26], К. В. Зенкін [35], О. Т. Катрич [41], Н. П. Корихалова [47, 48], М. К. Михайлов [66], Є. В. Назайкінський [73], Д. А. Рабінович [83] та ін.); музично-історичні, історіографічні матеріали та теоретичні дослідження творчості С. В. Рахманінова (В. І. Антипов [8], М. О. Бердніков [17], В. М. Брянцева [20, 21], Г. І. Ганзбург [27, 28], О. І. Кандинський [39, 404], Ю. В. Келдиш [4], Г. М. Коган [5], А. В. Ляхович [55–57], Ю. В. Понізовкін [78], В. В. Протопопов [79], С. Є. Сенков [96] та ін.) та виконавська, літературна й

мемуарна спадщина С. В. Рахманінова [23-25, 84-92]; монографії та дослідження по історії фортепіанного мистецтва та виконавській інтерпретації (О. Д. Алексєєв [2-6], Є. Я. Ліberman [53], Н. Б. Кашкадамова [42,43], Г. Г. Нейгауз [74–76] та ін.) тощо. Аналітичні розвідки та праці було доповнено виданнями нотних фортепіанних партитур та аудіо-записами виконавської спадщини С. В. Рахманінова, відео-записами його фортепіанних творів іншими концертними піаністами.

Наукова новизна та особистий внесок здобувача. Досвід виконавського дискурсу *Варіацій на тему Шопена* С. В. Рахманінова, здійснений у проекції процесів авторського інтонування жанру варіаційного циклу на практику виконавської реалізації твору.

Апробація матеріалів дослідження та програм творчого мистецького проекту. Окремі положення та ідеї дослідження були представлені на всеукраїнських та міжнародних *конференціях* (2.11.2019 — «Механізми новації у музичній творчості». Київ, Україна; 20.11.2019 — «Проблеми виконавства: від теоретичного музикознавства до виконавської практики», Київ, Україна; травень 2020 «Художня освіта в культурних процесах сучасності», Кишинів, Молдова (on line); листопад 2020 — «Механізми новації у музичній творчості». Київ, Україна (on line) та відкритих *лекціях* (31.01.2020 — лекція «Інтерпретація творів Шопена: виконавський та редакторський аспект»; 12.03.2020 — лекція-концерт «Шопен та Рахманінов: композиторський та виконавський діалог».

За темою дисертації здійснено три *публікації* (статті та апробаційні публікації) у науковому виданні, затвердженому МОН України та міжнародних виданнях:

- S. Rachmaninov' Variations on a theme by Chopin. Aspects of genuistic and stylistic interaction in the author's text — Вариации на тему Шопена С. В. Рахманинова: аспекты жанрово-стилевых взаимодействий в авторском тексте (тези доповіді, англійська мова). — АМТИИ, Кишинів, Молдова, 15 травня 2020. — С. 72–73;

- «Варіації на тему Шопена» С. В. Рахманінова: жанрово-стильові взаємодії у авторському тексті // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : Проблеми фортепіанного виконавства та педагогіки : Зб. ст. — К., 2021. — Вип. 131. — С. 80–93;

- «Особливості авторського запису нотного тексту С. В. Рахманінова: виконавське вирішення та стратегія художньої інтерпретації» // Міжнародний журнал «Veda perspektivi» (Чехія, № 1 (1) 2021) — Прага, 2021. — С. 176–186.

За темою творчого мистецького проекту презентовано три сольні *програми* (п'ять *концертних апробацій*), які складені з варіаційних циклів С. В. Рахманінова та творів з його виконавського репертуару:

- 30.06.2020 — Онлайн-концерт (НМАУ імені П. І. Чайковського), програма: Ф. Шопен *Чотири балади* (№ 1 соль мінор твір 23, № 2 Фа мажор твір 38, № 3 Ля-бемоль мажор твір 47 та № 4 фа мінор твір 52), С. В. Рахманінов *Варіації на тему Шопена* твір 22;

- 11.10.2020 Сольний концерт в рамках 84-го концертного сезону Миколаївської філармонії, програма: Ф. Шопен *Чотири балади*, С. В. Рахманінов *Варіації на тему Кореллі* твір 42;

- 05.04.2021; Онлайн-концерт (Dialog Hub) «Світ бароко С. В. Рахманінова», програма: Й. -С. Бах – Ф. Ліст *Фортепіанна транскрипція Органної фантазії і фуги соль мінор BWV 542*, Й. Бах – Ф. Бузоні *Фортепіанна транскрипція Хоральної прелюдії соль мінор «Nun komm, der Heiden Heiland» BWV 659*, Й. -С. Бах – Ф. Бузоні *Фортепіанна транскрипція Чакони з Партити для скрипки соло ре мінор № 2 BWV 1004*, Й. -С. Бах – С. В. Рахманінов *Прелюдія, Гавот і Жига (Фортепіанна транскрипція Партити для скрипки соло № 3 Мі мажор BWV 1006)*, С. В. Рахманінов *Варіації на тему Кореллі* твір 42;

- 23.09.21. Сольний концерт (НМАУ імені П. І. Чайковського, Малий зал імені О. С. Тимошенка), програма: С. В. Рахманінов *Варіації на тему Шопена* твір 22, *Варіації на тему Кореллі* твір 42, *Варіації на тему Паганіні для фортепіано з оркестром* твір 43;

- 1.10.21. Сольний концерт за участю Студентського симфонічного оркестру НМАУ; художній керівник та головний диригент Заслужений діяч мистецтв, професор — Ігор Палкін (НМАУ імені П. І. Чайковського, Великий зал імені Василя Сліпака), програма: С. В. Рахманінов *Варіації на тему Шопена* твір 22, *Варіації на тему Кореллі* твір 42, *Варіації на тему Паганіні для фортепіано з оркестром* твір 43.

Структура роботи. Виходячи із завдань дослідження, робота складається з анотацій, Вступу, чотирьох основних розділів, Висновків, Списку використаних джерел (112 позицій, з них іноземною мовою — 9). Додатку Загальний обсяг роботи 125 сторінок, з них основного тексту 70 сторінок.

РОЗДІЛ 1. ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ АВТОРСЬКОГО ЗАПИСУ НОТНОГО ТЕКСТУ С. В. РАХМАНІНОВА ТА ЙОГО ВИКОНАВСЬКЕ ПРОЧИТАННЯ.

Серед тенденцій сучасного музикознавства поряд з науковим осмисленням новітніх музичних феноменів та стилів, міждисциплінарною спрямованістю теоретичних та історичних векторів дослідження тощо, музична інтерпретологія, в якій класичне музикознавство корелюється з науковим осмисленням виконавського аспекту в музиці, є потужною та універсальною галуззю музичної наукової думки. У цьому сенсі дослідження творчого доробку С. В. Рахманінова саме в аспекті перехрещень його композиторського та виконавського досвіду та їх проєкцій на систему принципів авторського запису нотного тексту постає надзвичайно важливою для піаніста-виконавця творів композитора. Як вже зазначалось вище, особистості митців, які уособлюють в собі гармонічне поєднання творця та інтерпретатора в музичному мистецтві скоріше правило ніж виключення. Адже дуальність природи музиканта формувалася паралельно зі становленням професійного музичного мистецтва, і взаємопов'язаність композиторства та виконавства існувала ще за часів барокової доби. І хоча, первинність чи домінантність певного виду діяльності музиканта у парі **композитор - виконавець** протягом історії музики змінювалась, тим не менш взаємовплив цих сфер творчості є безсумнівним та позачасовим.

Дослідження виконавської сфери творчості митців минулих епох доступне здебільшого в історичному аспекті систематизації існуючих даних про їх виконавський стиль та концертне життя. Фокус уваги на авторському нотному записі — документі, в якому відображені та зафіксовані не лише компоненти композиторського, але й риси виконавського стилю, особливо продуктивним

вбачається на матеріалі аналізу нотного тексту авторських творів та транскрипцій С. В. Рахманінова. При цьому авторський текст композитора відкриває свої нові смисли в щільній кореспонденції з виконавським контекстом (дослідження виконавської діяльності митця у комплексі з аналізом його аудіо-записів та виконавського стилю).

Принципи нотного запису авторського тексту С. В. Рахманінова в кореляції з особливостями виконавського стилю митця зафіксовані в системі композиторських засобів виразності та є ключовими координатами у виконавському вирішенні інтерпретації його фортепіанних творів.

Однією з визначних особливостей, що вирізняє Рахманінова-композитора з-поміж сучасників є те, що в його творчій особистості об'єдналися композитор, диригент та піаніст. Чи можемо ми говорити у випадку Рахманінова про те, що якась із цих сторін є домінуючою і диктує свій власний шлях?.. Встановлення визначальної сфери діяльності С. В. Рахманінова кожен музикознавець вирішує в залежності від сфери наукового інтересу, але завжди на користь синтезу.

Цікаві думки самого композитора щодо взаємозв'язку композиторської та виконавської складової в особистості музиканта-митця. В розділі «Спогади. Статті. Інтерв'ю» першого тому видання *С. В. Рахманінов. Літературна спадщина* виконавська проблематика є важливим стрижнем його мистецьких роздумів. Рахманінов розгортає цю проблему в площині авторського виконання твору та процесу пізнання композиторського твору виконавцем. «Як композитор я вже так багато думав над нею /своєю музикою — С. Г./, що вона вже стала частиною мене самого. Як піаніст я підхожу до неї зсередини, розуміючи її глибше, ніж її може зрозуміти будь-який інший виконавець. Адже чужі твори завжди вивчаєш, як щось нове, що знаходиться поза тобою. Ніколи не можна бути впевненим, що своїм виконанням правильно здійснюєш задум іншого композитора» [90, с. 128].

Продовжуючи лаконічні зауваження композитора, зрозуміло, що сфера розуміння спирається на розгортання сенсів і смислів автора. При чому, власне

поняття нотного запису як таке не фігурує в його роздумах. Він акцентує увагу на контекстах: знання стилю епохи, інструментарію тощо. В той же час, маючи досвід роботи над власними творами з іншими виконавцями, він підкреслював, що розуміння твору навіть при особистому спілкуванні з автором не є досконалим: «Я переконався, коли розучував свої твори з іншими піаністами, що для композитора може виявитись досить нелегким завданням розкрити своє розуміння твору, пояснити виконавцю, як повинна бути зіграна п'єса» [90, с. 128]. Таким чином, Рахманінов оминає питання взаємозв'язку, і тим більше, взаємовпливу композиторської та виконавської складової в творчості, хоча й розпочинає міркування зі згадки про Ф. Ліста та А. Г. Рубінштейна («Той факт, що два найвеличніших в історії піаніста — Лист і Рубінштейн — обидва були композиторами...» [90, с. 129]) та визначає домінуючою саме їх виконавську складову.

Питання розуміння та процесу пізнання композиторського твору виконавцем, що піднімається у суто виконавських дискурсах «Інтерпретація залежить від таланту та індивідуальності», «Нове про піанізм», «Десять характерних ознак фортепіанної гри» С. В. Рахманінова [87; 90], вирізняється великою деталізацією та конкретикою. Він звертається до різноманітних прикладів застосування виконавських засобів виразності (динаміка, *rubato*, педалізація, розвиток техніки), розмірковує над питанням виконавського репертуару та композиційно-драматургічними принципами інтерпретації. Говорячи про вивчення нового твору в статті «Десять характерних ознак чудової фортепіанної гри» він підкреслює, що, «дуже важливо зрозуміти його загальну концепцію, необхідно спробувати зануритись у основний задум композитора. /.../ У кожному творі є певний структурний план. Насамперед необхідно його виявити, а потім вибудовувати композицію у тій художній манері, що властива його автору» [87, с. 232].

Спираючись на наукові позиції бінарної дихотомії музичного тексту (інваріант, який матеріалізований у нотному записі та звуковий варіант),

спробуємо проаналізувати типові риси рахманіновського стилю фіксації нотного тексту музичного твору з акцентом на ті його компоненти, які спрямовані на суто виконавські засоби виразності. Слід зауважити, що окрім облігатних компонентів музичного тексту (зокрема звуковисотна, ритмічна організація, а також деякі виконавські засоби виразності), в нотному записі композитор також фіксує цілу групу текстових позначень, трактування яких носить рекомендаційний характер, допускає варіантність у мірі втілення.

Одна з тенденцій першої третини XX століття демонструє намагання композиторів розширити обов'язкові компоненти графічної форми нотного тексту. Так, традиційно варіантні виконавські засоби виразності у сфері артикуляції, динаміки, агогіки та педалізації в нотних текстах К. Дебюссі, М. Равеля, О. М. Скрибіна тяжіють до більшої окресленості, ніж у попередні епохи. Амплітуда динамічних нюансів розширюється (від *pppp* до *ffff*), агогічні вказівки набувають деталізації у розгортанні (композитори вказують тривалість та інтенсивність *rubato*), артикуляційні вказівки та педалізація набувають диференційованості, розширюється сфера образно-емоційних або програмних коментарів та ремарок.

На перший погляд С. В. Рахманінов йде іншим шляхом. Адже його нотні тексти не містять розгалуженої системи графічної фіксації всього комплексу виконавських засобів виразності, які є традиційним каналом зв'язку між композитором та виконавцем для тлумачення нотного тексту. Для композитора «ключем до інтерпретації» є сфера пізнання семантичного рівню музичного тексту. Проте попри схожість оформлення нотного тексту з практикою композиторів-неокласиків, які стали апологетами прозорого стилю нотного запису (І. Ф. Стравінський, П. Хіндеміт та ін.), рахманіновська графіка фортепіанних творів в процесі аналізу відкриває приховані від недосвідченого ока секрети виконавських вирішень авторського задуму. Через вибіркові записи в області аплікатури, педалізації, артикуляції композитор наводить піаністу

приклади інтонування (та/або технічного прийому) окремих фрагментів музичного тексту, які є ключем, кодом та виконавським принципом.

У сфері визначення **темпу** твору (характер руху та метрономічне значення) стиль рахманіновських ремарок продовжує класико-романтичну традицію. Лаконічність італійських темпових характеристик інколи доповнюються жанровими та образними визначеннями (*Andante, Moderato, Allegro, Presto, Andante cantabile, Allegro scherzando, Allegro con brio, Allegro appassionato, Tempo di Menuetto, Alla marcia, Grave, Maestoso* тощо). Щодо метрономічних вказівок звертає на себе увагу їх відсутність у виданнях після 30-го опусу (*Концерт для фортепіано з оркестром № 3 ре мінор* твір 30). Така закономірність можливо пов'язана з тим, що С. В. Рахманінов бачив своїми потенційними виконавцями досвідчених музикантів, і напевно не вважав за потрібне остаточно фіксувати швидкість пульсу.

Вибірковість **аплікатурних рекомендацій** частково могла бути також спричинена сподіваннями композитора на певний виконавський досвід піаніста. «Коли учень береться за твори Бетховена, Шумана чи Шопена (а також С. В. Рахманінова?.. — *С.Г.*), йому вже не потрібно витратити час на спеціальне вивчення аплікатури. Він вже майже інтуїтивно знає її та може вільно зануритись в уважне дослідження художньої сторони твору» [90, с. 89]. Цікаво, що С. В. Рахманінов вказує аплікатуру вкрай вибірково, якщо це оригінальне вирішення. Часом у цілому творі лише один пасаж супроводжується записом аплікатури. В той же час в інших місцях, навіть там, де аплікатура не є очевидною, композитор її не вказує, покладаючись на виконавця. Ключем до розуміння аплікатурних позицій інколи слугують ліги (інтонаційні, фразувальні).

Оригінальність аплікатурних вирішень С. В. Рахманінова пов'язана з інтонаційними завданнями або оптимальними варіантами надскладних та нетипових фактурних викладів:

- аплікатура як артикуляційне вирішення («ковзання» в рамках однієї позиції – *Прелюдія* твір 32 № 2 тт. 22, 25, 37, *Прелюдія* твір 32 № 3 тт. 45; використання сильного першого пальця для підкреслення інтонаційного акценту – *Прелюдія* твір 32 № 3 т. 1, *Прелюдія* твір 32 № 8 т. 30, підлаштування позиційної логіки задля вірного інтонування — *Прелюдія* із транскрипції *Сюїти для скрипки соло Мі мажор* Й. С. Баха тт. 124-126, варіація XX з *Варіацій на тему Шопена ор.22* т.105 тощо);
- аплікатура як агогічне вирішення (використання великих стрибків в комплексі зі зміною позиції) — варіація IV з *Варіацій на тему Шопена* твір 22 т. 4, *Прелюдія* твір 32 № 3 тт. 32-37, *Прелюдія* із транскрипції *Сюїти для скрипки соло Мі мажор* Й. С. Баха тт. 124-126;
- аплікатура складних фактурних викладів (подвійні ноти в нестандартній інтерваліці) — варіація XXI з *Варіацій на тему Шопена* тт. 37-40, *Прелюдія* твір 23 № 9 тт. 1-2, 13-14, 30-34; пасажі з нетрадиційними мелодичними малюнками — *Прелюдія* твір 32 № 10 тт. 46-48;
- аплікатура, яка відображає властивості піаністичного апарату С. В. Рахманінова (велика розтяжка – *Прелюдія* твір 32 № 3 т. 6, пластичність та реактивність п'ястки — *Жига* із транскрипції *Сюїти для скрипки соло Мі мажор* Й. С. Баха тт. 1, 2, 15).

Слід також зауважити, що особливості будови та розмірів руки та пальців С. В. Рахманінова багато в чому визначили новаторські риси його аплікатурних принципів. Його аплікатура завжди обумовлена художнім задумом і не завжди може бути екстрапольована на подібні за фактурою епізоди навіть в межах одного твору.

Педальні вказівки в фортепіанних творах С. В. Рахманінова зустрічаються дуже рідко. Наприклад в добірці *Прелюдій* твір 32 знак *Red.* позначений лише один раз в кінці *Прелюдії* твір 32 № 11. Здебільшого на застосування правої педалі композитор вказує довжиною басових нот або витриманих акордів, так званими французькими лігами та ремаркою *laissez vibrer*

(*Варіації на тему Кореллі* твір 42, варіація VII). Таким чином в манері фіксації педалі С. В. Рахманінов продовжує традиції композиторів-романтиків та імпресіоністів. В той же час запис педалі довгими нотами та лігами доволі показовий, навіть дещо прямолінійний. Адже вказівку зняття педалі виконавець може варіювати, а довжину довгих нот в авторському тексті неможливо ігнорувати. А в свою чергу довгі ноти дуже часто вказують на опорність або агогічно сильний такт побудови.

У визначенні **програмних** та **образно-емоційних характеристик** звучання рахманіновські фортепіанні тексти цілком відображають романтичну традицію запису. Коло його образних ремарок доволі вузьке та не відрізняється прагненням до ошатної вишуканості К. Дебюссі або О. М. Скрябіна. До того ж композитор неодноразово підкреслював його прохолодне ставлення до програмності в музиці: «Абсолютна музика може навести на думку або викликати у слухача настрій, але її первинна функція — доставляти інтелектуальне задоволення красою і різноманітністю своєї форми» [90, с. 64].

У відповідь на питання про джерело натхнення та програму його *Прелюдії до дієз мінор*, композитор зазначав, що «Прелюдія за своєю природою абсолютна музика, та її не можна обмежити рамками програмної або імпресіоністичної музики» [87, с. 63]. Елементи програмності у його сольній фортепіанній музиці здебільшого виводяться у сферу визначення жанру або епіграф (за винятком *Полішинеля з П'єс-фантазій* твір 3 та *Першої сюїти* для двох фортепіано твір 5). Цікаво, що у порівнянні зі О. М. Скрябіним, С. В. Рахманінов у свій текстовій стратегії йде зовсім іншим шляхом. Якщо видання творів О. М. Скрябіна доповнюється ошатним списком музичної термінології французькою мовою, то фіксація рахманіновського тексту на швидкий погляд вражає своєю традиційною прозорістю та простотою. Він не застосовує вишуканих термінів для уточнення емоційного відтінку відповідного фрагменту твору. Зрідка *dolce* та *misterioso* трапляються у темпо-образному визначенні руху або для підкреслення особливого відтінку звучання.

Динамічна палітра нюансів рахманіновських текстів розвиває романтичну традицію та характеризується багаторівневістю. Поліфонізація фактури напряду відображається в поліфонії динамічних процесів. Це пов'язано з оркестровим трактуванням інструмента, диференціацією фактурних пластів фортепіанної музики композитора.

Сфера **артикуляції** в фортепіанних творах С. В. Рахманінова включає декілька складових. Артикуляційні позначки, що пов'язані з прийомами звуковидобування, як і динаміка, в цілому продовжують напрацювання романтиків. Звертає на себе увагу велика ретельність виписаних штихів: наприклад в *Гавоті* з транскрипції *Сюїти Мі мажор для скрипки соло* Й. С. Баха кожна восьма нота позначена *staccato*, або *tenuto*, або поєднана короткою мотивною лігою. Дуже часто завдяки поліфонічному викладу багаторівневої фактури в одному акордовому комплексі композитор застосовує різні артикуляції. *Tenuto*, акцент, їх комбінацію або відсутність одночасно у вертикалі можна зустріти зокрема на сторінках *Прелюдій* твір 32. № 2, 4, 9, 13 тощо. Такий детальний запис підсилює артикуляційні характеристики різних фактурних шарів музичної тканини та свідчить про надзвичайно вимогливий виконавський слух композитора.

Інший шлях застосування артикуляції для прояснення процесів музичної **агогіки** або мікромотивної побудови С. В. Рахманінов реалізує через комбінацію різноманітних знаків маркування та ліг різного рівня. Яскравим прикладом багаторівневості і багатофункціональності ліги у С. В. Рахманінова може слугувати *Прелюдія* з транскрипції *Сюїти Мі мажор для скрипки соло* Й. С. Баха. В ній ми можемо знайти короткі ліги, які вказують на інтонаційну будову та направленість мотиву; фразувальні ліги, які поєднують мотивні структури; агогічні ліги, які вказують на опорні долі побудови в цілому.

На перший погляд присутність цих трьох типів ліг в межах одного розділу п'єси (наприклад тт. 1-12) здається парадоксальною та видається випадковою. Проте при навіть побіжному аналізі розгалужена система лігатури в цій *Прелюдії*

відкриває інтонаційні принципи С. В. Рахманінова як блискучого виконавця і знавця музики барокової доби. Адже за існуючими дослідженнями концертної діяльності та репертуару С. В. Рахманінова, його барокова добірка включала Й. С. Баха, Д. Скарлатті, Г. Ф. Генделя, Ж. Ф. Рамо, Л. К. Дакена, численні барокові транскрипції Ф. Ліста, К. Таузіга, Ф. Бузоні, Л. Годовського. Рахманіновські записи цього репертуару в повній мірі демонструють його майстерність в інтерпретації старовинної музики та глибоке знання законів промовляння барокової музичної тканини.

Мотивні та фразувальні ліги *Прелюдії* відображають природу бахівського інтонування, в якому мелодичний потік складається з коротких мотивів переважно ямбічного типу. Таким чином вони є документальним свідченням рахманіновської виконавської системи інтонування Бароко. Агогічні ліги, що підкреслюють опорні долі побудов та вказують на зміну аплікатурної позиції, втілюють виконавські технічні підказки С. В. Рахманінова як істинного майстра виконавського мистецтва.

Слід зазначити, що послідовний виклад вибірових прикладів для демонстрації головних груп виконавських засобів виразності в композиторському записі авторського тексту не означає, що С. В. Рахманінов їх застосовує поза їхнім взаємозв'язком. Навпаки, дослідження його фортепіанних творів дає безмежну кількість можливих комбінацій одночасного застосування різних груп виконавських засобів виразності. Тому скрупульозне й ретельне вивчення рахманіновського нотного запису відкриває інтерпретатору не тільки ключ до розуміння, але й шлях до виконавського інтонування його тексту. Не применшуючи значення осягнення контекстних оболонок тексту музичного твору, необхідно розуміти, що нотний запис — це єдиний документальний канал спілкування між автором та виконавцем. Тому джерело виконавських вирішень у побудові художньої інтерпретації слід шукати й відкривати саме у ньому. Адже Рахманінов-піаніст зашифрував ключі й коди інтерпретації, свій виконавський досвід саме у нотному записі.

РОЗДІЛ 2. *ВАРІАЦІЇ НА ТЕМУ ШОПЕНА* С. В. РАХМАНІНОВА В СВІТЛІ ДЕЯКИХ АСПЕКТІВ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ ВЗАЄМОДІЙ В АВТОРСЬКОМУ ТЕКСТІ

Питання інтеграції різноманітних рівнів інтерпретації в процесі роботи піаніста над створенням виконавської версії музичного твору постає з особливою актуальністю при виконанні надскладних творів фортепіанного репертуару. Одним з таких вершинних зразків є *Варіації на тему Шопена* твір 22 (1903) С. В. Рахманінова — грандіозний цикл, сповнений фактурних труднощів, загадкових сенсів та глибоких інтонаційних вирішень. Ці *Варіації* наважуються грати поодинокі сучасні піаністи-віртуози, а у музично-теоретичних колах твір доволі часто критикується через перевантаження побудови, певну строкатість жанрових орієнтирів: «Набагато менш цікавою здалась крупна за обсягом новинка п. Рахманінова — *Варіації на тему Шопена*. Варіації ці /.../ по своїй значущості далеко не завжди достойні чудової теми, що їх надихнула»; «Багато фантазії, майстерності, польоту у цих варіаціях... деякі позначені істинною самотністю; у п. Рахманінова є завжди власне, визначальне, те, що його висловлює». Ці дві діаметрально протилежні цитати з рецензій Ю. Д. Енгеля та С. М. Круглікова, які наводяться за статтею І. Г. Сухорукової [101, с. 295] є реакцією сучасників та свідків прем'єрного виконання варіаційного циклу, який і дотепер не часто можна зустріти у філармонійних програмках через його виняткову складність піаністичного та художнього втілення.

Долучаючи до поля пильної дослідницької уваги рахманіновські *Варіації на тему Шопена*, можна прослідкувати взаємовпливи його композиторської та виконавської творчості, авторську модель варіаційного жанру, природу

фактурних та жанрових апеляцій до фортепіанного репертуару автора, формування типових рис його авторського стилю (зокрема пізнього) тощо.

У музикознавчій літературі можна зустріти думку про те, що даному варіаційному циклу бракує стрункості драматургічної побудови, балансу між надскладною фактурною реалізацією та авторськими ідеями розробки теми оригіналу тощо. Досить типовою є думка фундаментального дослідника творчості С. В. Рахманінова Ю. В. Келдиша щодо «лабораторності» цього опусу [44, с. 407]. Вказуючи на композиційні недоліки, посиленого акцентування уваги на технічну сторону фортепіанної фактури Ю. В. Келдиш застосовує цей термін з негативною конотацією: лабораторний як недовершений, проміжний, експериментальний. У той же час, за справедливою думкою С. Є. Сенкова [96], автора дисертаційного дослідження стилю та особливостей інтерпретації варіаційних циклів С. В. Рахманінова, «саме нерозуміння їх специфіки, їх відмінностей від сформованого стереотипу сприйняття Рахманінова-композитора <...> призвели до виникнення стійкої помилки про «слабкість» даних опусів. Насправді ж присутні в них риси <...> більш суб'єктивного світовідчуття і більш /широке/ використання самобутніх власне музичних засобів роблять ці твори не невдалими, а просто іншими, отже, оцінювати та інтерпретувати їх треба з інших, особливих позицій» [96, с. 17]. Окрім цього музично-теоретичні інтерпретації *Варіацій на тему Шопена* або вирізняються фрагментарністю спостережень, або ж і взагалі відсутні як у монографічних дослідженнях творчості Рахманінова, так і у працях з теорії жанру.

Дослідники зазначають, що використання чужого як символу традиції та його художньо-образного перевтілення є характерною рисою композиторського стилю С. В. Рахманінова. Тому метою даного розділу є дослідження деяких аспектів цієї стильової поліфонії, перехресть рахманіновського стилю з фортепіанним стилем попередніх епох та впливом виконавського досвіду композитора на процес вибудовування фактури твору. Жанрово-стильові

взаємодії у *Варіаціях на тему Шопена* можна прослідкувати на рівнях композиторської та виконавської інтерпретації.

Текст *Варіацій* демонструє основні моделі роботи з чужими текстами, які автор використовує в творі. Ситуація діалогу музичних епох традиційно номінується музикознавством як ознака пізнього стилю С. В. Рахманінова та досліджується на матеріалі *Варіацій на тему Кореллі*, *Рансодії на тему Паганіні*, *Симфонічних танців* тощо. Насправді різноплощинні лінії діалогу властиві вже *Варіаціям на тему Шопена*, циклу, який фактично відкриває зрілий період творчості композитора. Таким чином, дослідження жанрово-стильових взаємодій в авторському тексті твору видається перспективним не тільки у процесі виконавської інтерпретації, але і для більш докладного, у музикознавчому розумінні, уявлення про авторський стиль С. В. Рахманінова.

Виконавська доля *Варіацій на тему Шопена* порівняно з багатьма «топовими» по популярності творами композитора не вирізняється інтенсивністю ні за часів самого С. В. Рахманінова, ані в сучасному музичному просторі. Відомо, що сам Сергій Васильович у період закордонних гастролей виконував цикл протягом лише двох сезонів (1917–1918 та 1918–1919), тоді як, наприклад, вибрані прелюдії, етюди-картини виконував протягом більш ніж десяти сезонів. На сучасних афішах *Варіації на тему Шопена* зустрічаються набагато рідше аніж його інші твори крупної форми (*Соната № 2* твір 36, *Варіації на тему Кореллі*, опуси *Прелюдій* або *Етюдів-картин*, *Музичних моментів* як циклів). І це не дивно: як і *Соната № 1* твір 28, *Шопенівські варіації* потребують від виконавця найвищого ступеня художньої та віртуозної концентрації, а також несуть на собі несправедливий ярлик «невдалого» та «незрозумілого твору». В той же час у спробі визначити місце *Варіацій на тему Шопена* в еволюції стилю С. В. Рахманінова слід розглядати цей твір у трьох площинах: хронологічна періодизація творчості, жанровий аспект та запозичені теми у композиторській практиці композитора.

Питання періодизації творчості С. В. Рахманінова доволі дискусійне з точки зору критеріїв власне періодизації. Традиційні підходи до розділення лінії творчості на етапи за віковою ознакою (ранній, середній, пізній) або ж географічним принципом (вітчизняний, зарубіжний) у випадку з С. В. Рахманіновим видаються досить механістичними. Долучаючись до думки Г. І. Ганзбурга щодо якісних ознак музичної мови як критерію періодизації [28, с. 171], ми вважаємо доцільним пов'язувати творчі кризи композитора зі стильовими етапами творчості. У цьому випадку творча криза 1897–1901 років закінчується створенням нових творів, в яких С. В. Рахманінов постає в оновленій стильовій якості.

Звернення до жанру сольних інструментальних варіацій видається симптоматичним та яскраво ілюструє процес композиторських напрацювань. Адже саме на варіаціях композитори відшліфовують свою композиційну майстерність та техніку. *Варіації на тему Шопена* стали своєрідною лабораторією пошуку новітніх прийомів та поглядів на жанр, фактуру, музичну мову, поняття фортепіанної віртуозності.

У спробі вписати опус 22 в контекст еволюції стилю С. В. Рахманінова насамперед варто згадати, що *Варіації на тему Шопена* — це *перший* твір принаймні за двома критеріями. Цей варіаційний цикл став першим твором для фортепіано соло після кризи та відкрив так званий зрілий період творчості композитора. По-друге, це — перший великий циклічний твір С. В. Рахманінова на «запозичену» тему. Саме з циклу тв. 22 він починає використовувати *чужі* теми для висловлення *свого* індивідуально-авторського розуміння традиції, яка приваблювала композитора протягом всього творчого шляху. Звернення до традиції, до її жанрових, інтонаційних і фактурних маркерів, у поліфонії з авторськими рефлексіями на неї стає платформою для стильового діалогу не тільки для Рахманінова-композитора, але й Рахманінова-піаніста.

Циклу властива поліфонія перехресть діалогів з фортепіанним стилем автора теми *Варіацій* та впливом виконавського досвіду, навіть улюбленого

репертуару на процес вибудовування фактури твору. Завдяки інтонаційним алюзіям фактури варіацій до «розмови з Ф. Шопеном» залучаються і Й. С. Бах, і Л. ван Бетховен, і Р. Шуман... Тож абсолютно очевидним видається, що жанрово-стильові взаємодії повномасштабно втілюються у *Варіаціях* на всіх рівнях композиторської та виконавської інтерпретації, а винайдені моделі роботи з чужими текстами автор використовує протягом всієї композиторської творчості далеко поза межами варіаційного жанру.

Спираючись на дані хронографа творчості С. В. Рахманінова, саме влітку 1902 року він розпочав роботу над *новим* твором — *Варіаціями на тему Шопена*. У літературній спадщині С. В. Рахманінова варіаційний цикл тв. 22 згадується лише один раз. Влітку 1902 року композитор в листі своєму другу М. С. Морозову, відомому російському теоретику та педагогу від 17 (30) червня писав: «Почав я потроху займатися, і поки сиджу сиднем на романсах: дуже вже вони поспіхом написані, тому необроблені і зовсім некрасиві — щось на кшталт Малашкіна або Прігожина. Так мабуть їх і доведеться залишити — ніколи з ними возитися. Добре б мені з усією цією брудною роботою (романсами і кантатою) звільнитися до 1 липня, і тоді вже взятися за нове. Постараюся»³.

Вищенаведені тези митця про певний структурний план, спробу зануритись у основний задум композитора [87, с. 232], свідчать про його глибоке й відповідальне ставлення не тільки до процесу виконавського пізнання концепції та композиційної структури музичного твору, але й до самого феномену авторської музично-композиційної драматургії. Адже як композитор, С. В. Рахманінов досить чітко розмежовував поняття «створювати» та «записувати» твір. Багато з його творів спершу створювались лише в творчій уяві композитора та лише потім текст фіксувався на нотному папері (з листа М. А. Слонову⁴).

³ Рахманінов С. В. Лист Н. С. Морозову від 17 (30) червня 1902 р. [90, с. 317].

⁴ Рахманінов С. В. Лист М. А. Слонову від 24 липня 1894 р. [90, с. 236].

Варіації на тему Шопена — перший з трьох грандіозних варіаційних циклів С. В. Рахманінова. Композитор звертався до «чужого» тематизму впродовж всієї творчості в двох жанрових підходах: транскрипціях та варіаційних циклах. Коло авторів його вишуканих транскрипцій — Й. С. Бах, Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, Ж. Бізе, М. П. Мусоргський, М. А. Римський-Корсаков, П. І. Чайковський, Ф. Крейслер, та власне сам С. В. Рахманінов — демонструє насамперед виконавські пріоритети Рахманінова-піаніста. Всі його транскрипції — це яскраві віртуозні й стильні концертні п'єси, жанрово-стильова модель котрих в більшості випадків обумовлюється авторським вирішенням оригіналу. У варіаційних циклах С. В. Рахманінов постає як свідомий творець певної композиційної моделі та ініціатор стильового діалогу теми та режисер добірки її жанрово-стильових проекцій в різні музичні епохи.

Музикознавці відзначають, що всі варіаційні цикли С. В. Рахманінов структурує за моделлю тричастинної побудови, де загальна кількість варіацій наближається до 22, а масштаби варіаційних груп кожного з умовних розділів циклу також співставні. Слід зауважити, що незважаючи на відмінності у тривалості інструментальної або оркестрової версії (з трьох варіаційних циклів два — *Варіації на тему Шопена* та *Варіації на тему Кореллі* — написані для фортепіано соло, *Рансодія на тему Паганіні* — для фортепіано з оркестром), варіаційний жанр для композитора уявляє собою досить сталу структуру, внутрішні елементи та етапи розвитку якої повторюються в кожному з варіаційних творів. Так, *Варіації на тему Шопена* (22 варіації), *Варіації на тему Кореллі* (20 варіацій) та *Рансодія (варіації) на тему Паганіні* (24 варіації) мають подібну структуру, а в свою чергу *Варіації на тему Шопена* та *Рансодія на тему Паганіні* мають ідентичну будову: перший розділ — десять варіацій; другий — вісім; фінали розпочинаються з варіації №19 ⁵.

⁵ Про це детальніше у статті: Сухорукова И. Г. «Лабораторный опус» Рахманинова // Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве. Москва, 2016. № 3. [101, с. 296].

У якості теми для *Варіацій* тв. 22 С. В. Рахманінов обрав *Прелюдію № 20 до мінор* з циклу *24 прелюдії* тв. 28 Ф. Шопена, композитора, твори якого переважали в репертуарі Рахманінова-піаніста навіть власні композиції. Загалом в зарубіжних концертних сезонах С. В. Рахманінов виконав понад 70 опусів Ф. Шопена, включаючи всі *Балади* та *Скерцо*, *Сонату № 2 сі бемоль мінор*, цикл *Прелюдій*, численні вальси, ноктюрни тощо, тож звернення до афористичної та популярної до мінорної прелюдії було цілком природнім. Текст цієї мініатюри вирізняється зі всього шопенівського творчого доробку своєю структурною чіткістю, лаконічним, хоча й характерним «пізнаваним» мелодико-гармонічним малюнком, що робить її дуже зручною темою для варіацій⁶.

Досліджуючи значення жанрової основи першоджерела *Варіацій* та семантику їх загального ладо-тонального плану, ми відкриваємо багато посилань не тільки у творчості С. В. Рахманінова, але й в спадщині музичних кумирів композитора на «символічні» інтонації траурної ходи, знаки долі, пов'язані з тональністю до мінор та поетику просвітлення та радості, що їх втілює до мажор.

Тональність шопенівської *Прелюдії* та теми *Варіацій* — до мінор — це дуже важлива для композитора тональність, в якій були створені його знакові твори: *Концерт для фортепіано з оркестром № 2* тв. 18, *Прелюдія № 7* тв. 23, інтонаційні «натяки» на них ми знаходимо у тексті багатьох варіацій. Різні варіанти траурного маршу в творчості С. В. Рахманінова на зламі століть зустрічаються в опусі *Музичних моментів* тв. 16 (№ 3), у романсі *«Доля»* тв. 21 № 1 та власне в самому варіаційному циклі тв. 22 (варіація XVII).

⁶ Феруччіо Бузоні у 1884 році написав цикл на цю ж тему. *Варіації та фугу у вільній формі* BV 213 (в циклі 18 розгорнутих варіацій) до речі також рахуються як твір 22. У 1890 році Ф. Бузоні працював у Москві, тож певно С. В. Рахманінов знав цей опус. Цікаво, що Ф. Бузоні двічі звертався до цих варіацій. Друга редакція твору (BV 213a) датується 1922 роком та суттєво відрізняється і назвою (*9 варіацій на Прелюдію Шопена*), і вдвічі коротшим об'ємом. Серед інших відомих варіаційних циклів на шопенівські теми також слід згадати *Варіації на тему Шопена* Федеріко Момпу. Каталонський композитор створив *12 варіацій на Прелюдію ля мажор тв. 28 Шопена*. Окрім того відомі балет *Шопеніана* О. П. Глазунова та Експромт на теми двох прелюдій М. О. Балакірева. Але всі ці твори були написані вже значно пізніше, ніж рахманіновський цикл.

Слід підкреслити, що цей ряд творів відкриває ще декілька важливих рядів конотацій. Адже романс *«Доля»* має пряму та підписану самим С. В. Рахманіновим цитату з *П'ятої симфонії* Л. ван Бетховена, що пов'язує ще більш міцним зв'язком тематику долі та до мінору. Важливим видається також і те, що в автографі романсу зазначено, що він був закінчений у квітні 1902 року, тобто безпосередньо перед початком створення *Варіацій на тему Шопена*. Бетховеніанська лінія у творчих орієнтирах С. В. Рахманінова є також дуже важливою як у виконавстві, так і у композиторстві. Л. ван Бетховен у репертуарі митця посідав вагоме місце: у різні роки він грав *32 варіації до мінор WoO 80*, *Сонати №№ 7, 8, 12, 14, 16, 17, 23, 24, 26, 27, 30, 32*.

З іншого боку тематика поступу долі до мінорного романсу та самої теми *Варіацій* а також тридольний траурний марш сі бемоль мінорної варіації XVII співзвучні з траурною ходою *Сі мінорного музичного моменту* С. В. Рахманінова та самими трагічними й грандіозними музичними сторінками Романтизму — *Сонатою сі мінор* Ф. Ліста та *Сонатами № 2 сі бемоль мінор* з її траурним маршем у третій частині та *№ 3 сі мінор* Ф. Шопена.

Тональність фіналу *Варіацій на тему Шопена* — однойменний мажор — з одного боку можна сприймати очікуваною з огляду на барокові й класичні традиції завершення мінорних варіаційних циклів, з іншого боку до мажор з його історією семантики у музичній літературі не можна вважати лише збігом або простим наслідуванням канонам жанру. Адже *Аврора* Л. ван Бетховена, *Блукач* Ф. Шуберта, *Фантазія* Р. Шумана та *«Слава»* у 4 руки тв. 11 № 6 самого С. В. Рахманінова є зразками втілення «білосніжної» тональності як чистоти, величної краси й просвітлення у фортепіанній музиці.

Видається також не випадковим загальний ладотональний план *Варіацій* тв. 22 від до мінору до До мажору. Рахманіновська ідея ствердження оптимістичної концепції пронизує більшість його творів великої форми. Серед фортепіанних крупних опусів життєстверджуючим фіналом закінчуються концерти, цикли, зокрема цикли *Музичних моментів* тв. 16 та *Прелюдій* тв. 23.

Образний розвиток від трагічного до торжества світла *Шести музичних моментів* (з фіналом також у До мажорі) видається дуже близьким образній драматургії *Варіацій*, а нарощення ефекту передзвону вказує на глибокі зв'язки цієї композиторської ідеї з національною традицією, закладену ще М. П. Мусоргським у *Картинках з виставки* з його могутнім та духовно величним фіналом «Богатирські ворота у стольному граді у Києві». Така ідея також пронизує драматургію рахманіновських хорових полотен («Дзвони», «Всенічна», «Літургія Іоанна Златоуста»). У фіналі *Варіацій* тв. 22 тема Ф. Шопена контрапунктом занурюється в партитуру дзвонів, які в різних ритмічних малюнках насичують всі фактурні пласти.

Досить реальні лінії взаємозв'язків з традицією, що відображені у тематиці та інтонаційному плані розгортання варіаційного циклу продовжує цілий пласт гіпотетичних посилок твору на виконавську діяльність Рахманінова-піаніста. Кожна з варіацій циклу виявляє чіткі алюзії на коло певних авторських творів композитора та ряд опусів з його величезного репертуарного списку. Так, значна кількість варіацій перегукується з деякими визначальними інтонаційно-фактурними вирішеннями наступних творів: *Прелюдії сі бемоль мажор* тв. 23 № 2 та *до мінор* тв. 23 № 7, *Прелюдія мі мажор* тв. 32 № 3, *Музичні моменти до мажор* тв. 16 № 6 та *сі бемоль мінор* тв. 16 № 1, *Етюд-картина соль мінор* тв. 33 № 8, *Етюд-картина ре мажор* тв. 39 № 9, *Концерт для фортепіано з оркестром № 2 до мінор* тв. 18, *Концерт для фортепіано з оркестром № 3 ре мінор* тв. 30, *Варіації на тему Кореллі* тв. 42, *Симфонічні танці* тв. 45, *Сюїта № 1 для двох фортепіано* тв. 5 («Сльози», «Баркарола»), *Соната № 2* тв. 36.

Список інтонаційних кореспонденцій з творами з концертного репертуару С. В. Рахманінова не менш об'ємний та різноманітний: Й. –С. Бах-Ф. Бузоні *Чакона*, Р. Шуман *Карнавал* та *Симфонічні етюди*, Ф. Шопен *Етюди* тв. 10 № 8, 9, Й. Брамс *Варіації на тему Паганіні*, Ф. Шопен *Соната № 2*, *Прелюдія № 2*, О. М. Скрябін *Етюд № 10*, *Прелюдія*. До вищеперерахованих творів слід також додати знакові для певних музичних культур інтонаційні символи — мотиви,

фігури та принципи розгортання як мотив ламенто, рух катабасіс, барокова інвенційна техніка, російська підголоскова поліфонія тощо.

Цей значний обсяг уявних цитувань та запозичень інтонаційних моделей та фактурних прийомів помножений на варіювання шопенівської теми міг би поставити під сумнів оригінальність музики твору. Проте розгортання варіативного кола за принципом все більшого віддалення від першоджерела за образним визначенням, жанрово-стильовими метаморфозами, структурними особливостями не заважає композитору не тільки зберегти інтонаційний зв'язок з темою Шопена в кожній частині циклу (іноді тільки на мікроінтонаційному рівні), але й побудувати напрочуд натхнену шопенівським музичним словом симфонічну поему для фортепіано, масштаб, динаміка розгортання, поліфонічна пластика та краса фортепіанних барв якої долучають цей твір до низки варіаційних шедеврів кінця XIX — початку XX ст.

Композиційна побудова *Варіацій на тему Шопена* видається на перший погляд досить складною. У структурному вирішенні С. В. Рахманінов обирає модель варіаційного циклу з викладом теми на початку та 22 варіаціями, з яких остання є дуже розгорнутою та виконує функцію фінальної коди.

Цікаво, що тема *Варіацій* та *Прелюдія* Ф. Шопена відрізняються за кількістю тактів та деякими динамічними, агогічними та артикуляційними нюансами. С. В. Рахманінов відмовляється від повтору другого речення і досягає таким чином пропорційної структури теми на 9 тактів. Також серед змін — перше речення він завершує на *diminuendo* та у 7-му та 8-му тактах виписує *ritenuto*, акцентуючи останній акорд без попереднього *crescendo*. Решта текстових позначок та фактура теми викладена тотожно шопенівській прелюдії.

Побудова твору лише видається розлогою й дещо громіздкою через поступове розширення вихідної структури, застосування прийомів віртуозної концертної імпровізаційності, багатошаровий та поліфонічний фактурний виклад, використання складних ладо-гармонічних співставлень та системи стильових контрастів. Проте аналіз композиційної драматургії твору показує, що

Рахманінов-композитор свідомо й послідовно слідував певному структурному плану, який дуже резонує з вищезгаданим коментарем щодо ознак хорошої фортепіанної гри. Базуючи концепцію *Варіацій* на поступовому віддаленні від теми Ф. Шопена, він спочатку працює з Темою у строгій манері, вибудовує «композицію в тій художній манері, яка властива автору», тобто не виходить за рамки композиторських технік, які Шопен міг знати. Цей етап твору охоплює перший досить закінчений внутрішній розділ з перших десяти варіацій.

В другому розділі та у фіналі композитор дедалі більш широко застосовує прийоми варіювання вільного типу, все більше віддаляючись від прототипу та підсилюючи контраст у фактурному, жанровому, ладовому, темповому, образному і стилевому вимірах. Таким чином він розпочинає цикл в стилі епохи автора теми, а завершує його у стилі автора варіацій, тобто у своєму власному музичному стилі. В деяких варіаціях вихідна тема перевтілюється та стає невпізнаною, зберігаючи лише мотивні зв'язки з оригіналом. Інтонації-молекули шопенівської теми поглинаються у фактурному просторі віртуозного рахманіновського вальсування, п'яних гармонічних хвиль рахманіновської лірики та фінальних могутніх акордів — рахманіновських дзвонів. Цикл являє собою монументальне полотно великого концертного розмаху, в якому строга тема зазнає чи не всіх можливих образних трансформацій, кожна з яких могла б стати окремою самостійною мініатюрою.

Шопенівська тема відділена від варіаційного розгортання ферматою, проте це не єдиний прийом розмежування, яке по суті продовжує власне перша варіація твору. Викладена у манері сольної «скрипкової» (за мелодичною теситурою) імпровізації з насиченою химерною прихованою поліфонією та відділена від наступного блоку варіацій, — вона за функцією подібна до епіграфу, монологічної репліки від автора, певної стилістичної настройки на бароко. Адже перший блок варіацій (варіації I–X) цементується саме бахівською манерою поліфонічної розробки теми та окреслює коло стилістичних апеляцій до композиторів-романтиків, які звертались також до бахіанства у своїх творах.

Також слід зазначити, перші десять варіацій написані як стилізація строгого варіаційного циклу в традиціях Л. ван Бетховена зі збереженням композиційної побудови вихідної теми у більшості частин. Серед романтичних алюзій слід позначити фактурні вирішення в стилі Ф. Шопена, Р. Шумана та Й. Брамса, які прочитуються в типових інтонаційних малюнках. Шуманівська сюїтність наскрізного типу видається також одним з важливих для С. В. Рахманінова взірців симфонізації циклу. Друга та третя варіації розвивають мелодичну лінію віднайдену в першій як вільний контрапункт та канон з динамічною кінцівкою. Методи роботи з темою та формою тут походять від бетховенівської драматургії з її вичлененням мотивів, динамізацією за рахунок подрібнення фразування тощо. В той же час перша трійка варіацій інтонаційно споріднена з деякими принципами розгортання *Чакони ре мінор* BWV 1004 Й. С. Баха, *Чакони* Й. С. Баха-Ф. Бузоні, а також *Прелюдією до мінор* тв. 23 С. В. Рахманінова, причому додавання ламентозного мотиву в другій варіації та насичення фактури інвенційними прийомами та проведення в нижньому голосі третьої варіації низхідного мотиву катабасис у поєднанні з фактурним контуром, подібним до п'єси «Панталон і Коломбіна» з *Карнавалу* Р. Шумана та варіації XII з брамсівських *Варіацій на тему Паганіні* додає віртуальних лейтперсонажів у драматургічну партитуру твору. Так вже з самого початку музична тканина циклу С. В. Рахманінова стає простором, де перехрещуються досвід його виконавського та композиторського буття.

Відступом або поверненням у шопенівський стиль звучить четверта варіація циклу. Її фактурні принципи нагадують його *Етюд фа мінор № 9* тв. 10: мелодичні фрази з паузою на сильній долі та рельєфний підголосок у лівій руці. Інтонації Темі варіацій тут прочитуються в усіх пластах та набувають грандіозного за розмахом суто рахманіновського кульмінаційного звучання, яке спонукає композитора до розширення побудови до 21-го такту. Цікаво, що натяк на деякі фактурні формули етюдів Ф. Шопена з'являються ще у третій варіації, а саме у такті 4 є тотожний елемент до тактів 42-47 *Етюду фа мажор № 8* тв. 10.

Перша кульмінація циклу замінюється ліричним відступом п'ятої варіації, яка за своїми фактурними ознаками нагадує дещо сповільнений початковий фрагмент середнього розділу з *Етюд-картини соль мінор* тв. 33. Проте імпровізаційний виклад цієї варіації (тема у партії лівої руки споріднена з інтонаційною побудовою знаменного розспіву, а арпеджіо акомпанементу — з прихованою поліфонією оспівувань мордентного контуру) не виростає до драматичної кульмінації. Навпаки, розсіювання напруги призводить до появи музичного портрету Ф. Шопена «за Шуманом» у варіації VI.

Слід зазначити, що «шуманівський розділ» у концертному репертуарі С. В. Рахманінова представлений кількома визначними творами: це цикли *Метелики*, *Фантастичні п'єси*, *Симфонічні етюди*, *Арабески*, *Новелета фа дієз мінор*, *Соната № 2 соль мінор*, *Віденський карнавал*, *Листки з альбому* та *Карнавал*. Останній цикл особливо значущий ще й тому, що серед його музичних замальовок є п'єса «Шопен», у якій Р. Шуман відтворив не тільки портрет свого колеги, але й втілив характерні риси його композиторського почерку. До того ж шуманівський «Шопен» перегукується за прозорістю фактури та невловимою поетикою з одним з автопортретів самого Р. Шумана у цьому циклі: з «Евзебієм». С. В. Рахманінов у варіації VI синтезував риси обох номерів *Карнавалу*, накладаючи оспівування мелодичних тонів у поетичних, імпровізаційних поспівках правої руки на типово ноктюрновий акомпанемент. В той же час ця варіація в традиційно «баладному» розмірі 6/4 є квінтесенцією рахманіновського ліричного стилю, з притаманними йому поліритмічними мереживами, арпеджуванням вертикалей обсягом більш ніж три октави, експресивними підголосками всередині акомпануючих пластів.

Рефлексії на карнавальні образи Р. Шумана опосередковано продовжуються у наступних чотирьох варіаціях (варіації VII–X): вони навіяні образом містичного віртуоза Ніколо Паганіні, причому VII, VIII та IX варіації перегукуються з характерними вирішеннями з *Варіацій на тему Паганіні* Й. Брамса (з варіацій III та VIII). Тож не дивно, що музичний дарунок Великим

романтикам XIX століття вінчає варіація X, в мартелятному, канонічному, нестримному русі якої згадується шуманівський «Паганіні» з *Карнавалу*. Таким чином виявлення алюзій в фактурі варіацій першого умовного розділу циклу стає важливим чинником цілісності багатомірної структури твору.

Спільні мотиви в полі образів від Ф. Шопена і Р. Шумана до Н. Паганіні й Й. Брамса — всіх визнаних поціновувачів Й. С. Баха — стають вирішальним фактором стилістичної єдності не тільки першого розділу *Варіацій*, але й образним містком до наступних етапів драматургії циклу. Адже після несамовитого, драматичного і гучного «фіналу» варіації X з її досить класичною фактурою токатних хвиль в каноні та виписаної автором фермати, яка обрамляє цей розділ, розгортання чуттєвої картини у загадкових низьких, часом похмурих й тривожних кантиленних звучаннях варіації XI виявляє фактурні посилення на улюблені рельєфи Й. Брамса, але вже з *Варіацій на тему Генделя* (варіації II, XX). Ковзання тріольними вісімками паралельних секст також передбачає інтонаційний колорит варіація XVII з *Варіацій на тему Паганіні* С. В. Рахманінова. З одного боку варіація XI сприймається як інтерлюдія або інтермецо завдяки образній та ладогармонічній модуляції у ліричний потік мі бемоль мажору (це перша зміна тональності у циклі). Проте її роздільна функція компенсується прийомами композиційного об'єднання завдяки її прелюдіюванню наступному фугато варіації XII (утворення мікроциклу «інтерлюдія та фуга»), а також тотожним принципом початку у варіаціях X, XI та XII (імітаційний рух початків насправді подібний не тільки до початку «Паганіні» з *Карнавалу*, але й акордової варіації III (Етюд № 4) з *Симфонічних етюдів* Р. Шумана).

Наступна варіація XII, фугато, ставить декілька важливих питань з огляду на внутрішню композиційну побудову циклу. Утворюючи парну зв'язку з попередньою інтерлюдією, вона виходить за масштаб розвитку та кількістю тактів (32) з заданих рамок темою Ф. Шопена, а також супроводжується авторською приміткою про можливість її виключення при виконанні. Слід

зазначити, що більшість наступних варіацій також за розмірами тяжіють до розростання. Проте це кількісне масштабування має і якісний аспект, адже починаючись в аскетизмі поліфонічних засобів бахівської доби, фугато через додавання стилістичних знаків російського підголоскового хорового співу та підключення суто органного розмаху, С. В. Рахманінов досягає розлогої імпровізаційної кульмінації. Стрічки паралельних терцій на фоні витриманих акордів, що охоплюють чотири октави фіналізуються у суто рахманіновську віртуозу каденцію та ніби згортаються в одноголосне звучання барокових секвенцій варіації I. Завершальний фрагмент варіації піднімається за фактурним розмахом та драматичною напругою до визначальних сторінок рахманіновського доробку (*Концерт для фортепіано з оркестром ре мінор № 3* тв. 30, *Музичний момент сі бемоль мінор № 1* тв. 16 тощо). Фермата роз'єднує переплановані внутрішні частини циклу та ретроспективно надає попереднім варіаціям рис постлюдії та фуги мікроциклу.

Риси початку наступного підрозділу підсилює застосування у варіації XIII жанрової опори на поступ сарабанди з її уповільненим рухом (*Largo*) та функцією початку пари танців значного контрасту в старовинній інструментальній сюїті. Ця варіація викликає пряму аналогію з подібною варіацією (вар. IV) з *Варіацій на тему Кореллі* та є важливою поворотною точкою драматургії циклу. Тут С. В. Рахманінов вперше застосовує мотивний розвиток теми у мелодичному та секвенційному висхідному русі, таким чином ніби вивільнюючись від обмежень псевдострогого стилю, чимдалі все більш глибоко занурюючись у свій власний стиль. Примітним є те, що тотальна експансія рахманіновських гармоній, образно-драматургічної логіки та фактурних пріоритетів у наступних варіаціях накладається на жанровий ритм старовинної сюїти: фуга, сарабанда, пасакалія, скерцо.

Ідея багатомірного простору сарабанди з її фантастичними дзвонними відголосками теми продовжується у наступній варіації XIV, яка синтезує прийоми двох попередніх. На фоні Теми у збільшенні в нижньому голосі правої

руки елемент відзвуку частішає та пересікає всю музичну тканину. Це дуже ефективно динамізує розвиток і підхід до кульмінації, спорідненої з кульмінацією фугато: стрічки терцій перетворюються у могутні акордові ланцюги, які передвіщають грандіозний фінал циклу. Звучання цієї варіації заставляє згадати скорочені пунктири варіації VII з *Симфонічних етюдів* Р. Шумана, акомпанемент з двохрояльної п'єси «Сльози» з *Сюїти № 1* тв. 5 композитора та акордові хвилі рахманіновських кульмінацій.

Наступний танок у цій серії варіацій — скерцо — продовжує тенденцію динамічного розгортання та кардинальної трансформації вихідного образу. Проте тут стратегія розвитку образу варіації змінюється. У фугато, сарабанді та пасакалії С. В. Рахманінов цього досягає шляхом інтенсивного кульмінування обраної варіативної характеристики (що насправді закладено у самій *Прелюдії* Ф. Шопена з її *piana* та *sotto voce* у мелодичній декламації). У варіації XV посеред примхливих ритмів та швидкоплинних стакато на місці можливої кульмінації композитор проводить дуже ліричну, емоційно «теплу» секвенцію з мотивів шопенівської теми. Скерцо як своєрідна рефлексія С. В. Рахманінова на *Сон у літню ніч* Ф. Мендельсона продовжує тенденцію укрупнення варіацій (варіації XV: 43 такти) та розвиток їх до рівня окремих і самодостатніх мініатюр. До певної міри варіація XV є внутрішнім фіналом попереднього розвитку ідеї барокової сюїти. Також ідея її фінальності резонує з подібною до фіналу *Симфонічних танців* ритмікою, енергетикою та образністю. Питома вага присутності власного авторського слова дедалі збільшується. Якщо у першому блоці варіацій С. В. Рахманінов висловлюється з приводу теми Ф. Шопена на чужих мовах, в певних обраних з числа кумирів, композиторських техніках, то в другому підрозділі варіацій він постійно вступає у мовний діалог та резюмує кожен нову варіативну модель у власному авторському стилі.

Третій підрозділ варіацій неоднорідний за стилістикою та неоднозначний за своєю внутрішньою структурою. Тут слово від автора виноситься за межі короткого епілогу варіації. З варіації XVI варіативні тексти чергуються з

синтезованими уявними розмовами в манері класиків і Майстрів. І хоча ми можемо впізнати окремі звукові образи «іншої» мови у відголосках та паралелях з творчістю Ф. Шопена, П. І. Чайковського, О. М. Скребіна та Ф. Блуменфельда, проте авторський стиль музичної мови С. В. Рахманінова з його тяжінням до поліфонізації всіх пластів фактури та величною дзвонівістю, стає визначною рисою завершальної добірки варіацій циклу. Ліричним колом романсової лірики варіації XVI та XVIII ніби обіймають трагічну кульмінацію циклу — варіацію XVII, в якій можна впізнати характерні інтонації траурного маршу з *Сонати сі бемоль мінор* Ф. Шопена, а також його *Прелюдії № 2*. Кульмінація досягає набатної напруги та справжньої симфонічної енергії. На певних етапах варіативного розвитку можна почути відголоски *Етюдів сі бемоль мінор* О. М. Скребіна та його прелюдій так званого «шопенівського» періоду творчості. Трагічний злам цієї варіації підкреслюється контрастом попередньої та наступної варіацій з їх романсово-меланхолійною пластикою, округлістю фактурних та мелодичних малюнків, врівноваженістю динамічних хвиль.

Завершальний блок варіацій (варіації XIX-XX) характеризується певною однорідністю типових фінальних настроїв з типово рахманіновськими дзвонними звучаннями, віртуозним вальсуванням, розробковими фугато та розгалуженою поліфонізованою фактурою. Лише варіація XXI стає останньою ліричною згадкою про автора Теми циклу. Утворюючи арочну ремінісценцію варіації VI — «портрета Шопена за Шуманом» — вона поєднує ще два важливих для С. В. Рахманінова символи: канон в цих Варіаціях є символом бароко як ідеї універсального інтонаційного розвитку та тональність *ре-бемоль мажор*, з якою в творчості композитора пов'язані найінтимніші сторінки лірики — чисте втілення Любові. Тематизм фінальних варіацій та їх жанрова першооснова і тональна семантика (варіація XIX — *ля мажор*, дзвони; варіація XX — *ля мажор*, вальс; варіація XXII — *до мажор*, дзвони) знайде своє віддзеркалення в подальших творах С. В. Рахманінова, проте саме комбінація цих елементів й символів саме в варіанті фіналу *Варіацій на тему Шопена* є унікальною.

Варіаційний жанр у процесі становлення композиторської майстерності відіграє важливу роль засвоєння різноманітних і суворо регламентованих структурою жанру технік опрацювання музичного матеріалу. Перебіг стильових моделей, на які С. В. Рахманінов орієнтується в процесі варіювання теми Ф. Шопена чітко окреслює не тільки коло його музичних вподобань, але й демонструє його шлях до знаходження свого власного стилю, своєї музичної мови і стає справжньою лабораторією пошуку себе в композиторській справі.

РОЗДІЛ 3 «ВАРІАЦІЇ» НА ТЕМУ «ВАРІАЦІЙ»: ОСОБЛИВОСТІ ВИРІШЕННЯ ВАРІАЦІЙНОГО ЦИКЛУ У ТВОРЧОСТІ С. В. РАХМАНІНОВА: СПІЛЬНЕ ТА ВАРІАНТНЕ, ВЗАЄМОДІЇ ТА ВЗАЄМОВПЛИВИ

Варіації на тему Шопена твір 22 (1903) С.В. Рахманінова та його славетні пізні опуси цього жанру *Варіації на тему Кореллі* твір 42 (1931) та *Варіації на тему Паганіні* твір 43 (1935) розділяють не тільки близько 30 років, але й вирішальні здійснення в творчості митця: це й дві добірки *Прелюдій* твір 23 та 32, два зошити *Етюдів-картин* твір 33 та 39, *Концерти для фортепіано з оркестром №№ 3 та 4*, дві фортепіанні *Сонати* твір 28 та 36, численні романси, дві опери, симфонічні полотна, духовна музика тощо. У виконавстві для С. В. Рахманінова ці роки — це й роки неосяжної слави й роки творчих криз... Звичайно всі ці події та факти не могли не вплинути на творчість, мистецьке й власне композиторське бачення одвічних питань музичного мистецтва — зміст та форму. Художня система творчості композитора суттєво еволюціонувала в сторону більш філософськи заглибленого світобачення, розкіш пізньоромантичних гармоній, ошатна поліфонічна фактура та мелодичне широке дихання в пізніх опусах оголюючись, стала гострою, аскетичною й болісно уривчастою.

В музикознавчій літературі пізні варіаційні цикли С. В. Рахманінова знайшли досить розгорнуті дослідження в традиційних напрямках інтересів музичної науки. Так, існуючі монографії по творчості композитора (праці Ю. В. Келдиша, А. В. Ляховича тощо) та більш спеціалізовані наукові розвідки приділяють досить багато уваги особливостям композиційної драматургії творів, пізні варіаційні цикли вписані широкий контекст еволюції рахманіновського стилю тощо. Тому свідомо уникаючи розлогого коментування достатньо

висвітлених з точки зору історії створення й особливостей побудови двох останніх варіаційних циклів С. В. Рахманінова, зупинимось на декількох показових, на нашу думку, аспектах — особливостях вирішення композиційної ідеї творів в порівнянні з ранніми *Варіаціями на тему Шопена*; структури активних рівнів жанрово-стильових взаємодій в яких задіяними виявляються не тільки традиційні й улюблені співбесідники Рахманінова — митці минулих прекрасних фортепіанних епох (тут в першу чергу А. Кореллі й Н. Паганіні); характеристиках фактурної реалізації композиторського задуму, виконавських завдань, підходах та вирішеннях в особливості з урахуванням досвіду порівняльного виконавського аналізу всіх трьох варіаційних циклів композитора.

З одного боку дослідники вказують на подібність **композиційної моделі** всіх трьох варіаційних циклів С. В. Рахманінова, що підкреслює тяжіння до віднайденної ще на початку сторіччя моделі варіаційного жанру. «Той тип варіаційної форми, який був намічений в *Варіаціях на тему Шопена* *твір 22*, розвинений у *Варіаціях на тему Кореллі* значно рельєфніше: у циклі ясно простежуються три великі групи варіацій, подібні за драматургічною роллю з трьома частинами традиційного сонатного циклу перша частина — найбільш масштабна й різноманітна за матеріалом — варіації I-XII; середня, повільна частина — Інтермецо та варіації XIV-XV; фінал — варіації XVI-XX). Цей же принцип пізніше буде втілено Рахманіновим в *Рансодії на тему Паганіні*» [44, с. 78-79]. Проте зразу ж вкидаються в око й суттєві розбіжності у масштабі творів (тривалість звучання *Варіацій на тему Шопена* близько 30 хв., *Варіацій на тему Кореллі* близько 18 хв., *Варіацій на тему Паганіні* близько 24 хв.); у жанровому визначенні (адже *Варіації* (або *Рансодія*) *на тему Паганіні* є твором хоча й для солюючого фортепіано, п р о т е з оркестром, що зовсім в іншому сенсі розкриває масштабність авторського задуму); а також у виборі теми.

Слід зазначити, що **автор теми**, а точніше його стильова приналежність та узагальнений поетичний образ є визначальною домінантою в діалозі з автором

варіацій на тему. Авторство теми спрямовує певним чином шляхи розгортання розробки й розвитку циклу. В даному випадку окрім вже висвітлених думок проакцентуємо лише те, що тема Ф. Шопена трактується С. В. Рахманіновим як глибоке висловлювання істинно романтичного героя. А. Кореллі для композитора стає символом втраченої краси з барокових часів. Н. Паганіні в варіаціях С. В. Рахманінова постає як інфернальний герой, непідвласний плину часу, як одвічні істини, як Добро і Зло.

Поєднує всі цикли високий ступінь трагедійного начала, проте пізні варіаційні цикли вражають кількістю негативних персоніфікацій теми. Щирість ліричних відступів в них не переважає на сторону позитивного кінця, — на відміну від умиротворення та блискучого феєрверку коди *Варіацій на тему Шопена* у «білому» сліпучому й радісному До мажорі, обидва пізні цикли закінчуються «летально»: сповнена болю й страждань героя в *Варіаціях на тему Кореллі* кода хоча й закінчується очищеною від варіаційних нашарувань реплікою сарабандної ходи, проте сприймається саме в поетиці цього старовинного траурного танцю. Коловорот заключного фрагменту коди в *Варіаціях на тему Паганіні* після могутнього туттійного оркестрового проведення теми *Dies irae* в фортепіанній партії зривається в пустоту, не даючи жодної надії.

Серед доволі очевидних розбіжностей в композиційній побудові циклів звертає на себе увагу математична й розсудлива точність наслідування вихідної побудови у більшості варіацій пізніх циклів. У всіх трьох циклах присутній дух імпровізації (це ніяк не протирічить старовинному розумінню жанру, в особливості його барокових версіях, таких як фолія, чакона, граунд, пасакалія, тощо), який виплескується на сторінках цих варіаційних історій в майже самостійні каденції різних масштабів.

Також звертає на себе увагу те, що тенденція до композиційного розростання вихідної побудови в *Варіаціях на тему Шопена* по мірі розгортання цього полотна (наприклад вихідний обсяг шістнадцятитактової теми в другій

половині циклу виплескується майже самостійними мініатюрами тривалістю до 50 тактів) насправді не руйнує форму цілого, а навпаки, завдяки своїй імпровізаційній поємності, сприяє вибудовуванню моноліту цієї грандіозної за масштабами форми. Але ще більший парадокс відкривається в тому, що щільна та структурно врівноважена побудова пізніх варіаційних циклів досягає тієї самої цілі, але зовсім протилежним шляхом. В чому ж насправді полягають фактори єдності цілого у цих варіаційних циклах?

Продовжуючи попередні міркування про рахманіновське трактування варіаційного жанру як творчої платформи жанрово-стильових взаємодій різних рівнів конотацій та посилянь, висловимо припущення, що саме цей сенс варіацій для композитора стає вирішальним в ідеї їх розуміння як діалогу між різночасовими узагальненими й індивідуальними композиторськими маркерами певних музичних образів. Тому зупинимось на деяких важливих темах жанрово-стильових взаємодій, які відкриває інтерпретатору текст варіаційних циклів С. В. Рахманінова.

Як вже зазначалося в Розділі I, тема **музичного бароко** була дуже важливою сферою С. В. Рахманінова як композитора та піаніста. Його інтерес до барокових жанрів, композиційних та фактурних прийомів, принципів організації музичного часу й символіки знайшов своє втілення не тільки в еталонних виконавських прочитаннях творів Й. С. Бах, Г. Ф. Генделя. Цей інтерес став життєдайним імпульсом для творчого втілення поліфонізованих розділів та варіацій, клавірних каденцій та старовинних форм в різних жанрах композиторського спадку С. В. Рахманінова.

Посеред розмаїття старовинних барокових танців, які стали жанровою основою музичних творів, середньовічна португальська балада або «фолья А. Кореллі»⁷ в музичній історії одною з найпопулярніших та емблематичних

⁷ А. В. Ляхович зазначає: «Тема Варіацій – фолья (Andante), – всупереч заголовку, що належить не Кореллі, хоча й використовувалась ним /.../. Виникає закономірне питання: чому Рахманінов у заголовку циклу приписав походження теми Варіацій Кореллі? Чи є це знаком недостатньої ерудиції композитора /.../, або це – свідомо авторська вказівка на певний

тем. Вона надихала Дж. Перголезі, Дж. Фрескобальді, А. Вівальді, Ж. Б. Люллі, Й. С. Баха, А. Гретрі, Л. Керубіні та Ф. Ліста. У С. В. Рахманінова риси цієї теми окреслилися у музичному тексті набагато раніше часу створення саме *Варіацій на тему Кореллі* — її поступ вгадується вже у *Шопенівських варіаціях* (див. варіацію XIII). При цьому в звучанні *Варіацій на тему Кореллі* ми знаходимо свого роду подвійне посилення на цю інтонаційну версію теми у варіації V. Окрім типового ритмічного «кроку» сарабанди з її двома сильними долями у тридольному розмірі, сарабанда з *Кореллівських варіацій* віддзеркалює характерні фактурні рельєфи, віднайдені у сарабанді з першого фортепіанного варіаційного циклу С. В. Рахманінова. Порівняння цих двох сарабанд додає трактуванню кожної з них додаткових смислових рівнів. Трагічний та химерний образ «шопенівської сарабанди» підказує виконавцю *Кореллівських варіацій* необхідність підкреслення саме цих образних нюансів відповідної варіації, яка з огляду на нейтральність динаміки (*mf*) та відносну благозвучність не відкриває ці підтексти у «першому читанні»⁸.

Розглядаючи всі танцювальні жанрові модуляції тем Ф. Шопена, А. Кореллі та Ф. Паганіні — менуети, скерцо, марш, сарабанду, фугу, пасакалія тощо — в комплексі з інтонаційним символом *Dies irae*, стає абсолютно очевидним, що бароківі посилення несуть для композитора трагедійний та

змістовний пласт циклу, що опосередковано пов'язаний з іменем Кореллі? Існують як мінімум два важливі аргументи на користь другого припущення. По-перше, зв'язок теми Варіацій з іменем Кореллі — в тому образі, як вона функціонує у циклі — має риси барочної арії. Стилістика бароко — а точніше, не стільки власне бароко, скільки певна узагальнена алюзія «старовинної» європейської традиції — важливий смисловий пласт у системі цінностей Варіацій» [56, с. 79].

⁸ Цікаві подвійні та навіть потрійні посилення можна прослідкувати й на прикладі теми з *Капрису № 24* Н. Паганіні. Вона знайшла свою розробку у творах багатьох композиторів, але дуже показові прийоми наслідування та прямі посилення найбільш помітні у музичних версіях Ф. Ліста, С. В. Рахманінова та В. Лютославського. Причому *Варіації на тему Паганіні* для двох фортепіано В. Лютославського демонструють відчутні посилення на рахманіновський твір у деяких принципах фактурного викладу та музичної драматургії. Цей зв'язок між творами в аспекті виконавської інтерпретації задуму В. Лютославського суттєво доповнює глибинним й трагічним смислом здавалося б блискучий віртуозний концертний твір у жанрі фортепіанного дуету.

водночас інфернальний зміст. В аспекті виконавського вирішення це безпосередньо впливає на вибір темпу варіації, динамічну «теситуру», характер тембрового забарвлення звучання та особливості метро-ритмічної організації. Окрім того, видається логічним розповсюдження цього образного змісту й на більш сучасні танцювальні жанри, які широко представлені у *Паганінієвських варіаціях* (вальс-бостон, фокстрот і т. д.) саме завдяки авторському розумінню танцю, танка як сфери зла (на противагу трактовці танка у творчій системі О. Скрябіна). Так танцювальні варіації набувають виразного звучання й стають важливими етапами побудови драматургії варіаційних циклів.

На зовсім протилежному полюсі знаходиться комплекс варіацій кожного з трьох циклів, що пов'язані зі сферою тональності **Ре бемоль мажор**. Ця тональність для С. В. Рахманінова є безумовним та показовим у своїй вичерпності знаком теми Любові у всіх її можливих вимірах. Цікавим видається те, що не зважаючи на різницю в головних тональностях кожного варіаційного циклу (до мінор, ре мінор та ля мінор), композитор чи через складну траєкторію тональних співставлень та модуляцій *Шопенівських варіацій*, чи шляхом запаморочливого хроматичного зсуву *Кореллівського циклу* та блискавичних поворотів тонального сюжету *Rapsodii*, незмінно потрапляє в світ своєї улюбленої ліричної тональності. Порівняння ліричних одкровень від автора у Ре бемоль мажорі також видається надважливим для виконавця-інтерпретатора та істотно коригує розуміння авторських ремарок у тексті. Слід відмітити, що Ре бемоль мажорні варіації *Шопенівського* та *Кореллівського* циклів дуже відрізняються за викладом від фактурної реалізації для фортепіано з оркестром.

Діаметрально протилежною є динаміка та енергетична інтенсивність мрійливого освідчення у *Варіаціях на тему Шопен*; хорально-молитовна благоговійна промова-благословення у *Варіаціях на тему Кореллі*; гаряче й відкрите всесвіту одкровення в туттійному масштабі *Варіацій на тему Паганіні*. На перший погляд абсолютна різниця у вирішенні вичерпна. Проте тендітність туше витончених арабесків *Варіацій* для фортепіано соло можливо мають знайти

своє продовження в мірах динаміки першої та заключної побудов Ре бемоль мажорного епізоду в *Rancodii*, де піаністу необхідно дуже прискіпливо виконати вказівки автора на мелодичні фрази *pp* та *p*, таким чином втілюючи рахманіновський образ ніжнього ліричного почуття. Окрім того в кульмінаційній фазі цієї варіації треба намагатись навіть у самих пікових моментах інтонаційної динаміки зберігати м'якість дотику, справжню наспівність фактури тощо. Тож досвід порівняльного виконавського аналізу всіх трьох циклів істотно уточнює арсенал засобів виразності та прийомів фортепіанного втілення рахманіновського тексту.

Композиторське вирішення **фінальних розділів** варіаційних фортепіанних циклів у співставленні дає певні висновки, які не так легко прочитуються та не «лежать на поверхні» нотозаписів цих музичних творів. Перше, що хотілося б зауважити, це те, що зміст жанрових компонентів фіналу *Шопенівських варіацій* в певній мірі передбачає появу *Rancodii*. Адже у калейдоскопі образів фіналу *Варіацій на тему Шопена* (варіації XX-XXII) є дуже показовий фрагмент *Rit mosso* — другий розділ варіації XXI — модулююча зв'язка перед останньою До мажорною варіацією XXII). Типовий поліфонічний виклад епізоду та ціла добірка різних тематичних елементів «озвучує» у пам'яті оркестрові партитури симфоній П. І. Чайковського. Тобто, у тексті сольного фортепіанного варіаційного циклу, С. В. Рахманінов вже у 1903 році реалізує симфонічний потенціал не лише у розумінні образно-драматургічної концепції, але фактично виписує клавір симфонічного фрагменту, який знайшов своє продовження та розвиток в самостійному масштабному творі через 30 років. Окрім цього фактура фіналів всіх трьох варіаційних циклів зобов'язує виконавця до необхідності відображення тембрової поліфонії, що властива симфонічному викладу кульмінаційних *tutti* та впливаючих з цього сонористичних завдань в царині педалізації, динаміки та артикуляції задля точної диференціації різних рівнів фактурної вертикалі.

Серед важливих ракурсів порівняння варіаційних циклів С.В. Рахманінова слід також назвати особливості **фактурного профілю**, яка споріднена не тільки з суто аналітичним аспектом аналізу, але і є найактуальнішою й визначальною для практики виконавця — це **проблема віртуозності** надскладних фортепіанних текстів композитора. При чому поняття віртуозності тут застосовується у самому узагальненому розумінні, яке виходить поза межі визначення блискучого (часом «швидкісного») технічно складного стилю виконавської гри або музичного жанру. Виконавські виклики фортепіанної творчості С. В. Рахманінова, зокрема його варіаційні цикли вимагають від музиканта-піаніста віртуозності у володінні не тільки традиційно «складними» технічними прийомами, але віртуозної майстерності у звуковидобуванні кантабіле, витонченої барвистості тембрів (особливо в диференціюванні піано), художнього керування музично-часовою організацією твору тощо. Викладу деяких коментарів та спостережень в шляхах роботи піаніста над рахманіновськими текстами присвячено наступний розділ даної роботи.

РОЗДІЛ 4. ВИКОНАВСЬКІ КОМЕНТАРІ ДО НОТНОГО ТЕКСТУ *ВАРІАЦІЙ НА ТЕМУ ШОПЕНА* С. В. РАХМАНІНОВА: ДОСВІД ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Виконавська інтерпретація фортепіанної творчості С. В. Рахманінова і особливо тематичної програми з варіаційних циклів композитора потребує від піаніста прискіпливої тривалої аналітичної роботи протягом всіх етапів опрацювання програми та комплексного підходу у поєднанні методів (історичний, стильовий, компаративний, виконавський). Якщо деякі результати теоретичної інтерпретації видаються більш сталими й «кінцевими», то прочитання піаністом цих творів видається більш процесуальним та непередбачуваним. Навіть будучи реалізованими у сценічних виступах, твори кожного разу відкривають нові глибинні ракурси. Деякі спостереження у процесі такого виконавського «пильного прочитання» (“*deep reading*”) стали основою цього розділу роботи.

Як вже зазначалося у Розділі 2, рахманіновський виклад **Теми** варіацій (*Largo*) відрізняється у деяких деталях від шопенівського оригіналу. Для піаніста тут є принциповим відображення поступового спаду енергії наприкінці першого речення теми: С. В. Рахманінов позначає четвертий такт теми *diminuendo*. Якщо Ф. Шопен намагається максимально посилити контраст між першим реченням та продовженням *Прелюдії* та 3-4 тт. відмічає *crescendo*, то С. В. Рахманінов не тільки знімає напругу але й зовсім по іншому трактує вольові та рішучі мелодичні інтонації (4 т.).

За задумом С. В. Рахманінова закінчення першого речення звучить розгублено в порівнянні з широким стверджувальним кроком шопенівської теми. Для піаніста-виконавця це дуже істотна коректива, адже шопенівська прелюдія є надпопулярною та відомою саме своїм карбованим контрастом динаміки. Тому

виклад цієї теми у творі С. В. Рахманінова сприймається неочікувано. Піаніст повинен не тільки формально виконати динамічний спад, але й відтворити його сфері агогіки. Цей прийом можна порівняти з відтворенням у рахманіновському тексті глибоко інтимного процесу імпровізації та музикувань Піаніста, коли він розпочинає грати на інструменті шопенівський твір, але вже у третій фразі майже зупиняється, ніби сумніваючись у своїх намірах. Така незначна різниця у вирішенні інтонаційної динаміки теми значно посилює імпровізаційний тонус викладу всього твору, особливо першого блоку варіацій. Так само «працює» додаткове *ritenuto* в сукупності з кінцевою ферматою теми. Інтерпретатор варіаційного циклу повинен дуже широко проінтонувати закінчення викладу теми, не боючись розпаду форми, а навпаки, через задумливе ферматування повністю відділити тему Ф. Шопена у музичному часі. Таким чином *Прелюдія* стає Темою, а сама Тема варіацій набуває рис епіграфу та підкреслює ситуацію внутрішнього діалогу С. В. Рахманінова зі своїм фортепіанним кумиром.

Серед цілої низки інших виконавських завдань в процесі інтерпретації теми проакцентуємо також артикуляційну специфіку фортепіанного промовляння акордової фактури мелодичного пласту. Зважаючи на авторський запис пунктирних мотивів мелодичного пласту (*divisi*), особливо важливим для піаніста в зоні послаблення енергетики теми на *diminuendo* дотриматись рельєфної артикуляції мелодичного малюнку (4 т.).

Аспекти вирішення музичного часу не втрачають своєї виключної актуальності впродовж **першої варіації** циклу (*Moderato*), яка виконує важливу драматургічну функцію як маркеру музичного бароко ключового моменту переінтонування динамічного перетворення оригінальної теми.

Вихідний динамічний план теми С. В. Рахманінов дуже пластично перевертає, адже для відтворення наскрізної драматургічної динаміки варіаційного циклу шопенівська траєкторія контрастного співставлення *ff* та *p-pp* не сприяє симфонізації цілого. Композитор використовує перші дві варіації твору задля відходу від цієї динамічної моделі, адже починаючи з третьої, всі

варіації циклу реалізують набувають виразних кульмінаційних піків у останній третині побудови. Проте слід згадати, що закінчення шопенівської Прелюдії позначено акцентом, — тобто рахманіновське переінтонування не протирічить оригінальній інтонації останньої репліки.

В процесі пошуку виконавських засобів інтерпретації варіації I слід уточнити шляхи жанрово-стильових взаємодій теми Ф. Шопена, яку С. В. Рахманінов розгортає в напрямку прийомів барокового інтонування. Перша варіація циклу позначена рельєфними рисами прелюдійної інструментальної імпровізації. Тут цікавим є те, що жанр прелюдії в темі Ф. Шопена можна визначити як хорал, який не передбачає імпровізаційності в своєму основному викладі. Але прелюдіювання як таке часто розгортається як імпровізаційне оспівування хорального контуру. Таким чином послідовність дій С. В. Рахманінова як інтерпретатора хоральної теми видається дуже природньою.

Імпровізаційність прелюдіювання першої варіації диктує піаністу-інтерпретатору застосування дуже виразної паузи на межі теми і варіації та сміливого вирішення агогіки. Підказкою для контурів градації *rubato* в нотозаписі С. В. Рахманінова є його позначення дрібної динаміки та фразувальних ліг. При чому, початок і кінець ліги може бути реалізований виконавцем у дуже вільному відчутті музичного часу.

Окремого коментаря також заслуговує специфіка фактурного викладу варіації, яка контрастує з акордовим масивом теми. Одноголосна стрічка мелодичної лінії цієї варіації потребує витончених прийомів звуковидобування («ручна педаль», *overlegato* тощо) в поєднанні з майстерною педалізацією (на деяких інструментах буде доречним застосування *una corda* у комбінації з правою напівпедаллю, особливо до появи витриманого басу *do*) задля наближення особливого тембрового забарвлення фортепіано до звуку скрипки — постійного учасника фактурних барокових алюзій протягом всієї рахманіновської творчості.

Насправді скрипковість є одним з вагомих об'єднуючих факторів першого блоку варіацій (варіація I — варіація X): шість варіацій цього розділу циклу прямо пов'язані з скрипковими прийомами гри (варіації I, II, III, VII, VIII, X) та опосередковано вказують на образ Паганіні-скрипаля, тема якого через три десятиріччя стала стрижнем останньої роботи С. В. Рахманінова у варіаційному жанрі.

Межа між першими двома варіаціями майже непомітна, адже сольна скрипкова імпровізація є фактурним базисом **варіації II (*Allegro*)**. Особливості викладу фактурних пластів, які постійно пересікаються і передаються з партії лівої руки у праву та навпаки охоплюють різні регістри — складне завдання у виконавському аспекті. Необхідно дотримуватись однорідної тембрової фарби лінії шістнадцятих, незважаючи на її динамізацію в теситурі. Також мелодичні фрази з фрагментів мелодії теми потребують витонченої філіровки кінцевих пунктирних видихів та широкого відчуття музичного часу в інтонуванні перших четвірок шістнадцятих кожного такту, — адже «зітхання» теми протягом всієї варіації уникають першої долі. Динамічний план цієї варіації вирівнює співставлення двох речень варіацій попередньої варіації (перше речення *p*, друге речення *pp*). Друга варіація повністю витримана в динаміці *p*, а її цілісність та розвиток досягається лише гармонічними та регістровими засобами.

Характерно, що в цій досить прозорій і оманливо легкій фактурі композитор вперше вказує аплікатурні вирішення декількох фраз (3-4, 8 тт.). Його аплікатурні рекомендації спрямовані на досягнення максимально пластичного *legato* (уникання підкладань у низхідних хроматичних сповзаннях мелодії, використання максимально широких аплікатурних позицій арпеджованих послідовностей), а також на поєднання мікромотивних зав'язків у ямбічні групи. Це уточнення є доволі важливим, але не очевидним — більшість авторських ліг у цій варіації відображає фразування, агогіку та хореїчні інтонаційні зв'язки. Така бінарність інтонаційних структур викликає пряму апеляцію до природи бахівських мелодичних побудов та розкриває свої загадки

лише в процесі глибокого аналізу аплікатурних позначок С. В. Рахманінова — видатного інтерпретатора барокового репертуару.

Діалог поліфонічних пластів другої варіації змінюється триголосною щільною та яскраво динамізованою побудовою **варіації III**, яка стає першою кульмінацією циклу. Складність виконавських завдань тут набуває комплексного характеру та нового рівня віртуозності. На перший погляд, вигляд музичного матеріалу варіацій видається поєднанням канону двох верхніх голосів в русі шістнадцятих, який посилено третім голосом. Хоча басова лінія виписана частково, але її фрагменти буквально повторюють малюнок партію лівої руки другого речення шопенівської теми. Таким чином в деяких моментах варіацій виникає ілюзія жанру варіацій на *basso ostinato*. Слід сказати, що і канон є ілюзорним, адже буквально імітуються лише перші три шістнадцяті мелодичних побудов. Впродовж інтонаційного розвитку С. В. Рахманінов уникає жодного повтору, застосовує розширення інтонаційних зворотів та фактурне укрупнення подвійними нотами. В нотозаписі варіації також є вказівка на поліфонію динамічних процесів та різноштрихові завдання в партії однієї руки. Це значно ускладнює піаністичне засвоєння фактурного матеріалу варіації, яка потребує виключної технічної досконалості та емоційної імпульсивності від виконавця. Напевно, саме в цій варіації стає зрозуміло, що нотозапис композитора сповнений підказок та натяків на сенси та шляхи виконавських вирішень при виконанні циклу. Вибіркові авторські ремарки в сфері динаміки, артикуляції, агогіки та аплікатури необхідно глибоко аналізувати та розповсюджувати на подібні фрагменти тексту твору в цілому.

Фактурна прогресія продовжується в **варіації IV**. Акордовий виклад мелодичних інтонацій, об'єктивізація прихованого двоголосся та його розширення до насиченої акордики, максимальний регістровий охват клавіатури, розширення композиційної побудови (від вихідних 8-ми до 24-х тактів — втричі збільшений обсяг (!)), — все це допомагає композитору стрімко розгорнути грандіозну драматичну кульмінацію цієї варіації. Аплікатурні вирішення

С. В. Рахманінова тут також вибіркові, але часом видаються парадоксальними. В першу чергу це стосується стрибка на далеку басову ноту (5, 9 тт.). При чому ця сильна доля такту, цей глибокий бас *до* в той же час є кінцем мотивної ліги в партії лівої руки. Відомо, що охват клавіатури рук С. В. Рахманінова був винятковим. Послідовність *до1-до-До* він вільно міг виконати в одній аплікатурній позиції: 1-й–3-й–5й пальці. Але запропонований авторський варіант закінчується на найнижчій ноті першим пальцем: 1-й–5-й–1-й пальці. Таке вирішення потребує додаткової гнучкості та широти музичного часу перед далеким басом і стає в свою чергу ключем для виконання складних стрибків на акордові вертикалі у 15-17 тт. Тільки достатня просторість перед далекими стрибками дає змогу піаністу їх виконати не тільки чисто і прицільно, але й досягти якісного тембрового забарвлення могутніх акордів в кульмінації цієї варіації.

В авторській системі позначень виконавських засобів виразності тут є цікаві комбінації і уточнення «піаністичних» сенсів. Варіативність поєднань (мотивна ліга + *tenuto*, мотивна ліга + *tenuto* + акцент, мотивна ліга + дрібна динамічна нюансировка) та їх послідовність появи протягом інтонаційного розвитку варіацій потребують дуже ретельного та точного опрацювання фактури. Широке застосування рахманіновських вказівок щодо дрібних мотивних ліг та численних *tenuto* дозволяють проінтонувати фактуру ущільненої тридольної пульсації дуже рельєфно і масштабно.

Наскрізний потік перших чотирьох варіацій переривається своєрідним інтермецо з двох сповільнених «медитацій на тему Шопена». Ця зовсім нова сторінка циклу не випадково з'являється після попереднього варіаційного блоку. Розуміння першої варіації як тезису, другої як антитезису, третьої як синтезу і четвертої як певного підсумку або розв'язання суперечностей, в поєднанні єдиного філософського дискурсу настановує на співзвучність цього композиційного фрагменту гегелівським ідеям та їх бетховенським музичним реалізаціям. Саме ця самодостатність, завершеність блоку перших чотирьох

варіацій і викликає до життя повну зміну образно-емоційних координат та потребує оновлення у нових варіаційних витках.

Варіація V (*Meno mosso*) повертає збалансовану вихідну восьмитактову структуру. Головна тема проводиться в партії лівої руки та у процесі варіювання утворює самостійний мелодичний контур з чергуванням інтонацій мелодій та басової лінії теми Ф. Шопена, а також вільних імпровізаційних контрапунктів, які виявляються поліфонічними інверсіями різних фрагментів та пластів Теми варіацій. Основне виконавське завдання в промовлянні цієї лінії — збереження зв'язку і справжньої наспівності в уповільненому темпі. Це потребує дуже широкого дихання і далеких прицілів в побудові теми. Поліфонізація фактури фону, а саме підкреслення прихованого двоголосся і навіть триголосся шістнадцятих, потребує від рухової організації піаніста повного контролю над основним рельєфом низхідних інтонацій.

Загальний меланхолійний тонус першого відступу від драматичного наскрізного нарощування напруги приводить майже до повної зупинки музичної дії у **варіації VI (*Meno mosso*)**. Слід зауважити, що дублювання вказівки *Meno mosso* не є простим повторенням та нагадуванням про загальний темп обох варіацій. Після сповільнення драматургічного пульсу ми потрапляємо до абсолютно чарівної медитації на не тільки тему, але й образ самого Ф. Шопена. Поліритмічний виклад основних пластів підсилює враження зупинки музичного і реального часу. Авторські вказівки виявляють парне коливання часових та динамічних опор. Це потребує просторого розташування арпеджованого акомпанементу в сильній долі такту та відчуття динамічної опори в другій половині такту на відносно сильну четверту долю ($6/4$ — також типовий баладний шопенівський пульс). Такий намір автора підсилюється його динамічними нюансами (дрібні *crescendo* та *diminuendo*) та узагальненою лігою в мелодії на цілий такт. Подрібнення цієї ліги, починаючи з 5-го такту може вказувати лише на одне: необхідність дуже просторого агогічного інтонування. Це дозволить рельєфно провести підголосок у другому реченні варіації та

природньо вкласти незвично довгі арпеджіато (обсягом до 4-ох октав) в єдиний пульс фрагменту. В арпеджіато третього речення необхідно точно розділити вертикаль на власне арпеджований акорд та компактне виконання верхнього пласту фактури в октаву. Цей фрагмент варіації є також певним викликом до майстерності застосування педалі та всіх можливих педальних прийомів для збереження всіх регістрів ілюзорного м'якого фортепіанного тембру та прозорості гармонічних змін.

Наступний мікроблок варіацій повертає нас у сферу активної дії, пульсуючої енергії та масштабу емоційних хвиль. **Варіація VII** відновлює квазіодногосний виклад, суттєво динамізований вихороподібними тріольними інтонаціями, що нагадують скрипкову імпровізацію. Походження інтонаційного зерна цієї варіації відкриває несподівану подібність до малюнку фігурації акомпанементу варіації V. Пильної виконавської уваги потребує артикуляційна диференціація легкого та прозорого *perpetuum mobile* тріольних шістнадцятих, тенутного кантабільного підголоску та яскравих дискантних сплесків у кульмінації побудови. Ключем до опанування примхливої лінії музичного руху є саме його спорідненість з акомпануючими фігураціями варіації V. Її темп *Meno mosso* повинен стати основним робочим темпом для опрацювання виразності та досконалості цієї фактури.

Безперервність руху цих тріолей стає фактурним каркасом наступної, **варіації VIII**, яка є новим етапом не тільки в драматургії побудови цілого, але й новим рівнем віртуозних вимог до піаніста-виконавця. Тут приховане двоголосся реалізується власне в двоголоссі правої руки, динамізація тріольних фігурацій призводить до дуже складних для виконавця подвійних нот в незручних аплікатурних позиціях. На нашу думку окрім традиційних методик опрацювання цієї складної фактури у партії правої руки в значній мірі організовує та полегшує диригентська організація рухів в партії лівої руки. С. В. Рахманінов це втілює через позначення півтактових ліг акомпанементу. Саме координація замаху на початок ліги в лівій руці допомагає структурувати музичний потік

трансцендентальної складності. Позначення ліг в цій варіації має виключно мотивне та фразувальне значення, а штрихова манера виконання фактури скоріше наближається до *poco legato*. Вагомий об'єднуючий фактор в цій варіації окрім музичної агогіки належить педалізації.

Наступна **варіація IX** зі своїм акордовим багат шаровим викладом видається своєрідним відступом від попередньої лінії розвитку. Проте, її головне інтонаційне зерно виявляється кристалізованим мотивом з інтонаційних контурів прихованого двоголосся варіацій VII та VIII. Можливо саме тому, початок варіації С. В. Рахманінов виписує з восьмої паузи і цей час є визначальним для подальшої організації метроритмічної пульсації фрагменту. Виконавець мусить розрахувати найвагоміші опори в побудові саме на сильній долі такту, що насправді складно, зважаючи на постійні стрибки октавних та акордових комплексів, «психологічне» враження від вказівок *ff* та *sempre marcato*. Вважаємо ключовим для виконавського вирішення першого такту варіації активне інтонування паузи та доволі сухе акордове звуковидобування. Це дозволить дотриматись відносної легкості слабких долей.

Виклад варіації IX в поліфонічних перегукуваннях двох шарів фактури є також складним виконавським завданням. Для його вирішення можна запропонувати розрізнення двох шарів фактури за тембровим забарвленням, яке на фортепіано — монотембровому музичному інструменті за визначенням багатьох науковців — необхідно реалізувати за рахунок різної артикуляції та педалізації. Дзвінки, майже стакатні акорди верхнього пласту фактури можна відрізнити за рахунок більш тенутованого опорного виконання реплік нижнього регістру, підсиленого короткими педалями.

Фінальний етап першого розділу варіаційного циклу — **варіація X** — характеризується інтенсивним ритмічним ущільненням та складними для виконавця поліфонічними прийомами. В партії лівої руки імітаційні повтори фігурацій С. В. Рахманінов подає у різних варіантах. Тому дуже важливо проаналізувати конструкцію кожного пасажу. Фактура варіації потребує від

виконавця вільного володіння прийомом *martellato*, точного виконання стрибків (в тому числі на «незручні», далекі басові ноти першим пальцем), надзвичайної активності кінчика пальця та рухливості апарату. Плутані імітаційні пасажі в стакатній токатній фактурі композитор фіналізує в кінці кожної фрази легатними акцентними репліками. Тут ми бачимо як композиційні та виконавські наміри митця доповнюють один одного. З одного боку рельєфні легатні фігурації стають логічним висновком кожної фрази, з іншого боку у виконавському аспекті зміна штриха від енергійних стакатних реплік на глибокі кистьові опори легатних мотивів забезпечують не тільки втілення рішучої та шаленої образної ідеї варіації, але й допомагають піаністу виконати цю фактуру без зайвих затисків апарату. Аплікатурні підказки композитора (зокрема в партії лівої руки 5-го та 8-го тактів) — застосування сильного першого пальця на початок кожного мотиву — також допомагають втілити фактуру варіації надійно та досконало відповідно її віртуозної ідеї. На відміну від свого прообраза — мініатюри «Паганіні» з *Карнавалу* Р. Шумана, де диявольська манера скрипаля-віртуоза відображається в довгих нескінченних фактурних потоках — рахманіновський портрет Паганіні вирізняється короткими хвилями стверджувальних фраз.

Перший розділ варіаційного циклу закінчується справжнім окличним знаком. Цей блок варіацій є доволі виснажливим для виконавця, тож повна зміна образно-емоційного колориту в наступній варіації є необхідним етапом не тільки в драматургії цілого, але й важливим інтермецо для відновлення дієвості апарата піаніста. Остання фермата варіації X потребує значного утримання і в акустичному аспекті: її туттійна щільність та дзвінкість повинна не тільки відзвучати, але й переналаштувати слухове сприйняття у сферу витонченого, градуйованого звучання.

Наступна **варіація XI (*Lento*)** відкриває повільний мікроблок циклу (варіації XI—XIV). З цього моменту всі наступні варіації дуже розлогі по формі та подібні до закінчених мініатюр з істотною динамізацією вихідного музичного образу. Окрім того її тональність (Мі-бемоль мажор — паралельний мажор до

основної тональності циклу) підкреслює її подібність до функції другої частини сонатно-симфонічного циклу. Лірична характеристика початку цього романтичного інтермецо набуває значного розвитку та трансформації образних відтінків. Перші три такти пластичних тріольних коливань з їх п'янкою хроматикою обманливі. Це лише короткий перепочинок перед глибоко трагічними подіями подальшого розгортання. У виконавському відношенні ця варіація ставить декілька складних завдань в інтонуванні фактури. Щільність авторських ремарок у тексті підкреслює бажання композитора відтворити широкий спектр образних нюансів. Пластика ліг, особливо у подвійних нотах потребує ретельного опрацювання аплікатури та досягнення справжнього зв'язного легатного звучання. Аплікатурні позиції у варіації дуже широкі, вони потребують дуже пластичного відчуття та розтяжки п'ястки. Крім того детальна динаміка фактури може бути реалізована тільки у комплексі з майстерним володінням виконавцем агогікою. Всі початки та закінчення авторських ліг, численні *tenuto* вісімок, *ritenuto* і навіть *crescendo* та *diminuendo*, фрагментів *pp* в щільному викладі та низькій теситурі потребують значної часової свободи. Виконання довгих утриманих басових нот можливе лише при застосуванні винахідливих аплікатурних підкладань та підмін пальців, а також дуже майстерної педалізації. Застосування лівої педалі в похмурих мінорних фрагментах варіацій цілком виправдане, але неприйнятне в заключній частині, — адже повернення Мі-бемоль мажору в останніх тактах та охоплення високого регістру на фоні витриманої тоніки повинне бути ясным, округлим та прозорим.

Співставлення *Lento* одинадцятої варіації з наступним ***Moderato* варіації XII** — фуги потребує деяких коментарів у площині рахманіновського наслідування традиції Л. ван Бетховена в побудові драматургії варіаційного циклу та навіть ширше, продовження принципів симфонічного розвитку музичної драматургії в цілому, а також композиторських приміток до власних творів з авторським дозволом випущення деяких варіацій при концертному виконанні творів.

У *Варіаціях на тему Шопена* С. В. Рахманінов зазначає, що варіації VII, X, XII та Coda (*Presto*) можуть бути пропущені. У *Варіаціях на тему Кореллі* це варіації XI, XII, XIX. Відомо, що композитор допускав такі ремарки у виданні творів через надскладні виконавські завдання, через критику сучасників у недосконалості форми циклів тощо. Деякі відомі виконавські версії *Варіацій на тему Шопена*, зокрема виконання циклу Даніїлом Тріфоновим (м. Кастельфранко-Венето, Італія, 2013) демонструє свою виконавську версію побудови твору. Піаніст «розширює» та творчо розвиває авторський дозвіл: після шаленого «скрипкового фіналу» варіації X він повністю випускає *Lento*, а також відтворює текст варіації XII з 24-го такту на вищій грані накалу попередньої кульмінації. Слід сказати, що у його концертному виконанні цей варіант побудови циклу звучить природньо та виправдано. Проте, повертаючись до жанрової природи варіації XII та попередніх міркувань про інтермедійну функцію попередньої варіації, яка знаменує уявний початок повільної частини циклу, необхідно співставити логіку побудови Д. Тріфонова зі спробою розуміння авторського задуму.

Використання жанру фуги композиторами в рамках побудови цілого творів великої форми завжди є знаковим. Зважаючи на присутність у *Варіаціях на тему Шопена* маркерів бетховенського стилю (до мінор як основна тональність варіаційного циклу, наявність активного інтонаційного та фактурного розвитку тематизму, композиційні особливості твору. Доречно згадати міркування видатного музиканта та педагога Г. Г. Нейгауза про місце фуги у пізніх сонатах віденського класика. В аналізі поезики пізніх сонат Л. ван Бетховена він підкреслює, що після всіх драматичних колізій перших трьох частин дуже важко собі уявити *що буде далі*. «Бетховен вже одного разу показав, яка музична форма, який «жанр», якщо можна так висловитись, які музичні засоби йому потрібні, необхідні, щоб продовжити свою оповідь,.. чим закінчити її після того, як музика досягла такої безодні скорботи, що здавалося б, не тільки музика, але й життя мусить припинитись — все має вмерти... Я маю

на увазі, як кожен здогадується, Сонату op. 106 B-dur (Grosse sonate fur das Hammerklavier). Після третьої частини Adagio fis-moll, для мене особисто самої скорботної, самотньо скорботної музики, яку я знаю, наступає фуга, грандіозна фуга, «королева фуг», як її назвав Бузоні. /.../ Чому саме фуга, а не звичайний фінал, рондо чи варіації, як у квартеті B-dur op. 103? (Щоправда, спочатку там була теж фуга, яка пізніше з'явилась окремо під op. 103: видавець переконав Бетховена написати замість фуги «що-небудь більш легке». /.../

Після душевних потрясінь, що виражає Adagio з op. 106 та в обох Adagio (Arioso dolente) з op. 110, єдиним виходом, виходом у життя, поверненням до нього після того, коли майже згас останній проблиск надії є думка, філософський роздум, втілене у музиці декартівське «cogito, ergo sum» — «я думаю, отже я існую»... Душа вже нічого не відчуває, емоції застигли, їх спинив крижаний холод. Що ж лишилось від життя? Нічого, окрім холодного розуму, здатності мислити. Тільки дух виживає у цих висотах, над якими простягається зоряний покрив ночі й непомірної холоднечі... Висловлення таких станів духу в музиці властиве фузі, а жодній іншій формі. Про це говорив ще «романтик» Шопен, коли відповідав на питання Делакура, чи можливо у музиці відображення філософських думок. Ось чому Бетховен звертався до фуги після своїх скорботних Adagio» [76, с. 15-16].

В проекції цих спостережень на *Варіації на тему Шопена* можна було б поставити також декілька риторичних запитань: що може стати продовженням композиторського дискурсу після здавалося б вичерпної та грандіозної точки першої частини цього варіаційного циклу С. В. Рахманінова? Можливо інтермедійний Мі-бемоль мажор саме і є втіленням авторських рефлексій та пошуку подальших шляхів. Після емоційного перезавантаження фуга продовжує лінію пошуків та стилістичних орієнтирів. Поєднуючи строгість поліфонічного викладу з імпровізаційністю каденцій, С. В. Рахманінову відкриваються нові координати варіювання серед яких поряд з бароковою константою до діалогу

залучаються відверто романтичні та глибоко національні пласти музичної культури.

Фуга в своїй класичній формі не передбачає імпровізування в основних частинах конструкції. Можливо тому, композитор уникає буквального слідування канонам жанру: ослаблює функціональне значення сильної долі в темі, використовує першу ж інтермедію для стильової модуляції у сферу російської підголоскової поліфонії та долучає різні елементи органної імпровізації. Завдяки цьому фуга звучить як пошук, розмова з собою, висловлення від першої особи. У виконавському аспекті це дуже суттєво та потребує від піаніста володіння імпровізаційними прийомами музичного мовлення, так званою «композиторською грою», коли спонтанні зупинки музичного часу та інтенсивні зміни динаміки в коротких проміжках музичного тексту сприймаються як осяяння, згадки та несподівані ідеї.

Фуга відкриває «сюїтну галерею» жанрових перевтілень теми та повертає нам у до мінорну сферу. **Варіація XIII (*Largo*)** безсумнівно визначається як сарабанда. На відміну від сарабанди з *Варіацій на тему Кореллі*, ця варіація має дуже насичену лінію розвитку та жорстку, карбовану, майже маршеву кульмінацію. Головне виконавське завдання тут полягає в дотриманні індивідуальних тембрових характеристик фактурних пластів. Виконання щільних акордових вертикалей теми у витриманій авторській динаміці також є непростим. Інтенсивне інтонування внутрішнім слухом половинних звуків теми дозволяє не тільки знайти загадкову фарбу відзвуків (третя доля такту), але й витримати єдину динамічну лінію розгортання самої теми. Окремо зауважимо про важливість послабленого звуковидобування останньої ноти під лігою у форшлагах-відзвуках, а також їх особливий колорит завдяки унісону через октаву.

Останній акордовий каданс через його геміольну організацію потребує виваженого виконання опорних сильних долей тактів, адже парне поєднання

гармонічних вертикалей може змістити відчуття основної тридольної пульсації, що призведе до алогічного завершення варіаційного кадансу.

Наступна **Варіація XIV (*Moderato*)** завершує мікроблок барокових сюїтних жанрів, об'єднаних тональністю до мінор. Музична фактура цієї варіації, особливо партія правої руки, дуже подібний до старовинних пасакалій. Шопенівська тема в альтовому голосі маркується композитором *ben marcato mf*, в той час як решта голосів виписано в динаміці *pp*. Це і є однією з головних виконавських складностей, яка посилена ще й дрібною ритмікою решти голосів. В інтонуванні форшлагових подвійних пунктирів вирішальним фактором артикуляції є педалізація, що потребує утримання різних шарів фактури цілого такту. Це диктує напрочуд легкий дотик до клавіатури та інтенсивність інтонування довгих нот. За сміливістю тембрових ідей в цілому, С. В. Рахманінов тут наближується до імпресіоністичного ілюзорного звукового образу фортепіано. В той же час в процесі розвитку та в кульмінаційній зоні фортепіанний текст варіацій подібний до симфонічної партитури. Різні пласти фактури перехрещуються й ущільнюються, а значить потребують окремої виконавської уваги для дотримання певного тембрового забарвлення. Дуже сміливий, оркестровий за своєю природою прийом, композитор застосовує в акордових стрічках наприкінці варіації (17-21 тт.). Для виконання на фортепіано стрімкого переходу динаміки від *f* (або *ff*) до *p* впродовж руху трьох восьмих можна запропонувати доволі сміливий, можливо навіть дискусійний педальний прийом: виконання цих акордових послідовностей на одній педалі в рамках авторської ліги.

Після всіх пошуків, сумнівів, лементу, відчаю останні такти варіації розчиняються в запитанні «що робити далі?». Оскільки наступна частина варіацій охоплює цілий калейдоскоп нових тональностей (фа мінор, сі-бемоль мінор, Ля мажор, Ре-бемоль мажор, До мажор), С. В. Рахманінов долає тональний водорозділ шляхом модуляційної зв'язки. Сповільнення темпу шляхом *ritenuto*, розрідження частоти трьох мелодичних мотивів та зупинка на

домінанті сприймаються як знак питання з трьома крапками. Напруга очікування відповіді, пошуку *нового* шляху цементує форму.

Зважаючи на перелік жанрово-стильових орієнтирів наступних варіацій композитор знаходить шлях, перспективу саме у Романтизмі: симфонічне скерцо, романс, похоронний марш, етюд-картина, вальс, ярмаркові («турецький марш») та дзвонові сцени тощо.

Альтернативна «сюїта в романтичному стилі» відкривається розгорнутим скерцо **варіації XV (*Allegro scherzando*)**. З цього моменту обсяги кожної варіації переважно розширені, що потребує від виконавця сценічної та віртуозної витривалості, а також вміння розподіляти виконавські завдання в чергуванні емоційних, інтелектуальних та технічних навантажень. Головною складністю виконання фактури скерцо ми вважаємо мультиартикуляційні завдання в партії кожної з рук. Мелодичний контур шопенівської теми утримується у зв'язній манері гри, а характерні скерцовні інтонації потребують ретельного виконання стакатної артикуляції та дрібних легатних мотивів, що нагадують ритмо-інтонації іспанської музики. Розлога побудова варіацій та виключно високі віртуозні запити автора (зокрема в області октавної техніки, реактивності апарату) роблять цю варіацію однією з найскладніших сторінок рахманіновської спадщини. Легкість, прицільність, тонка артикуляційна диференціація в комплексі з поліфонічною графікою прозорої фактури та витриманість однієї технічної ідеї роблять цю варіацію схожою на майбутні етюди-картини. З багатьох аспектів особливостей музичного розвитку цієї варіації відмітимо два найбільш показових: зближення теми Ф. Шопена в процесі розробки з контуром середньовічної поспівки *Dies irae* (див. 1-2, 5-6 тт.) та нестандартне вирішення кульмінації шляхом жанрового перетворення скерцовних засобів виразності у сферу романтичної кантилени. Саме таке вирішення кульмінаційної зони стає додатковим об'єднуючим фактором (окрім спільної тональності фа мінор) скерцо та наступного романсу.

Варіація XVI (*Lento*) — одна з найпроникливіших сторінок рахманіновської лірики. Характерним видається той факт, що ліричний стан варіації емоційно сталий та незмінний. Тому ця варіація є важливим моментом для накопичення емоційної, енергетичної та технічної напруги подальших випробувань піаніста, тобто це своєрідне інтермецо, але вже у виконавському процесі. Фактурне вирішення варіації передбачає примхливе плетіння мелодії та акомпанементу у їх постійному перехрещенні *Етюд-картини соль мінор твір 33 № 7*. Ця особливість викладу поряд з арпеджіато та надширокими арпеджіо акомпанементу становить головну складність виконавського втілення. Окрім цього акомпануюча лінія постійно перекидається з руки в руку та має свої внутрішні підголоски. Тож досягнення справжньої піаністичної пластики, виразного та насиченого мелодичного тону, тонкої диференціації, педальних об'єднань, динамічної філіровки та цілісного інтонування мелодії широкого дихання є необхідними умовами художнього відтворення цієї варіації. Як вже зазначалося вище, зони часової свободи співпадають з маркуванням авторських ліг. Співпадіння закінчення ліги в партіях мелодії та акомпанементу (наприклад середина 5-го та 7-го тт.) слід розуміти як момент найбільш глибокого дихання в музичній агогіці варіацій. Цю ж функцію виконують арпеджовані акорди. Звертає на себе увагу поява надкороткого, «вокального» пунктиру в мелодії перед останньою тонікою. Цей пунктир можна розглядати як зв'язку між контрастними романсом та наступним траурним маршем.

Вибір тональності **Варіації XVII (*Grave*)** не викликає жодного питання саме у варіаційному творі на шопенівську тему, адже С. В. Рахманінов часто виконував шопенівську *Сонату № 2 сі-бемоль мінор твір 35* з її безсмертним траурним маршем. Динамічна драматургія варіації розвиває та гранично загострює шопенівську модель. Це досягається за рахунок поліфонічного насичення фактур, максимально щільної хроматизації акордового руху та використання могутніх дзвонових ефектів. Так акордовий передзвін перед динамічною репризою варіації (10-11 тт.) звучить не менш катастрофічно й

приголомшливо ніж пікові звучання *Етюд-картини до мінор* твір 39 № 1 композитора. Темброве забарвлення акордів на *ff* тут дозволяє застосовувати досить жорстке туше та масштабувати це *ff* як туттійне оркестрове звучання з розширеною групою мідних духових інструментів. Цікавим і непростим завданням є також відтворення маршу в рамках тридольності. Перші дві фрази, розробковий фрагмент варіації (5-9 тт.) та заключний підхід до кадансу мають риси геміюли. Вочевидь С. В. Рахманінов підсвідомо заклав протиріччя чотиридольності жанру маршу як такого зі своєю тридольною авторською реалізацією, в результаті чого варіація звучить ще більш напружено, а її драматичний потенціал дозволяє досягти потужної кульмінації.

Несподіваною рефлексією на попередні музичні події стає **варіація XVIII (*Piu mosso*)**. Її сі-бемоль мінор звучить щиро, ніжно та пристрасно. Фактурні паралелі з тріольними коливаннями подвійними нотами з варіації XI збігаються з подібністю драматургічної функції обох варіацій — інтермедії у розвитку цілого. Виконавська пластика всіх рівнів (поліритмічний виклад, вільна агогіка легатність акордового викладу тріолей) закладається композитором на рівні запису музичного тексту. Наприклад, неспівпадіння ліг в мелодичному та акомпануючого пластах першому та третьому тактах вказує на просторе дихання у першій половині цих фраз. Також значний часовий ресурс необхідно витратити для втілення динамічного контрасту (1 т. — *p*, 2 т. — *mf*, ущільнене додатковим підголоском; 3-4 тт. — те ж саме). Єдиним нагадуванням про похмурість траурних настроїв попереднього маршу є пунктирні інтонації, що з'являються у підголоску безпосередньо перед кульмінацією цієї ліричної картини (9-10 тт.). Цікаво, що саме цей підголосок включає дві дуже важливі акордові вертикалі для подальшого варіаційного розвитку циклу. Це арпеджовані широкі акорди *a-e-cis-e-cis* та *des-as-f-as-f* — вони стають тональними центрами наступного Ля мажорного блоку варіацій та «словом від автора» Ре-бемоль мажорної варіації, яка стає останньою межею перед драматургічною розв'язкою фіналу твору.

Фінальний розділ варіаційного циклу починається з **варіації XIX (*Allegro vivace*)**, інтонаційний контур якої апелює до варіації IX — пружного акордового центру фінальної частини першого розділу твору. Тепер початкові інтонації шопенівської теми здобули опору октавних дзвонів. Відсутня сильна доля варіації IX стає інтонаційним результатом модулюючої зв'язки в кінці попередньої варіації. Тому авторську фермату на останній ноті цієї зв'язки не слід перетягувати, оскільки вона лише підкреслює тяжіння до стверджувальної могутньої вертикалі. Поєднання дзвоновості крайніх розділів варіації з метушливою ярмарковою енергією у розробковій частині варіації створює яскраву картину святкового дійства. Висхідна секундова інтонація Теми та її інверсія пронизує всі пласти фактури. Незважаючи на ілюзію віддалення наприкінці варіації (27-30 тт.) піаніст повинен уникати уповільнення пульсу, — адже кода варіацій кристалізує розлогі, типово рахманіновські акордові каденції в мажорний варіант перших двох фраз шопенівської теми.

Виконавське опрацювання фактури цієї варіації потребує виваженого підбору аплікатури в акордових ланках та відшліфування максимально близької атаки пальців у внутрішній частині акорду. Ускладнює процес опанування варіації також постійна варіантність у написанні схожих на перший погляд ланках секвенцій. Композитор постійно змінює мелодичні рельєфи в секвенціях та повторях, а також постійно змінює щільність акордового викладу (від двох до п'яти звуків). Слід зауважити, що гучна динаміка фінального розділу циклу в цілому потребує також дуже виваженого розрахунку, тобто всі кульмінаційні точки твору треба вибудувати у постійній прогресії напрямку довгоочікуваної до мажорної версії шопенівської теми (варіація XXII).

Вихор вальсу **варіації XX (*Presto*)** повертає нас до західноєвропейської музичної лексики і має дуже чіткі аналогії шопенівським так званим *Вальсом-хвиличкою* (*Вальс Ре-бемоль мажор твір 64 № 1*), який за часів концертування Рахманінова-піаніста був справжнім хітом та викликав до життя чимало віртуозних транскрипцій (імена Л. Годовський, Р. Йозефі, М. Мошковський,

О. Міхаловський, М. Розенталь представляють лише невелику частку великої історії обробок цього вальсу). Проте, важливими жанровими паралелями в інтерпретації цієї варіації мають бути вальсовий фрагмент з розробки другої частини *Концерту №3* для фортепіано з оркестром самого С. В. Рахманінова. Головна проблема досконалого виконання варіації полягає в постійному варіюванні мелодичних фігурацій в надшвидкому темпі в поєднанні з постійною «грою» метроритмчних опор. Чергування дводольних та тридольних груп дуже часто не співпадають по вертикалі. Каденція *veloce*, що поєднує дві побудови варіації потребує від виконавця досконалого володіння прийомами *jeu perle*. Не звужуючи виконавських завдань варіації до вимог етюд, все ж відмітимо, що довершена інтерпретація вальсу можлива лише за умови виконання всіх необхідних етапів опанування віртуозного концертного жанру.

Останній ліричний відступ перед фінальною розв'язкою циклу — **варіація XXI (*Andante*)** — написаний у тональності останньої ноти вальсу *до-дієз* в її енгармонічній заміні на *ре-бемоль*. Про значення цієї тональності у творчості С. В. Рахманінова існує досить багато цікавих музикознавчих розвідок (про що вже зазначалось вище). Жанрову основу варіації можна визначити як ноктюрн, але при ретельному аналізі ніжне фактурне мереживо поліритмічних пластів виявляє послідовний імітаційний виклад мелодичних рельєфів у партіях лівої та правої руки у першому реченні варіації. Невловимий шарм та хиткість варіації композитор підсилює динамічним контрастом між мелодичною лінією лівої руки на *mf* та далеким відзвуком на *p* у високому регістрі партії правої руки, яка проводить ту ж саму лінію з інтервалом в один такт; «скрябінівським» малюнком акомпануючої фігурації, в якій бас з'являється на останній ноті, химерному малюнку поліритмії (5+5 вісімок на 6 впродовж двох четвертей або половини такту). Імпровізаційність викладу у другому реченні варіації все більше розвивається шляхом застосування різних поліритмічних комбінацій та збагаченням фактури акомпанементу вишуканими арпеджіато. Ці всі якості фактури варіації потребують від піаніста майстерного володіння витонченою

манерою звуковидобування, багатими та різноманітними тембровими фарбами звучання *p*. Широкі арпеджовані акорди варіацій слід розуміти як вказівку на розширення, зависання музичного часу, адже тільки так можна виконати авторський динамічний нюанс. Зокрема, у 13-му такті варіації арпеджіато лівої руки охоплює дві з половиною октави. Виконати авторське *p* тут дозволить лише розширене відчуття часу в послідовному дотику до звуків цієї вертикалі.

Формально варіація XXI складається з двох частин, проте з 25-го такту, який відділений від попереднього матеріалу подвійною тактовою рисою, починається новий епізод *Piu vivo*. Тональна відміна бемолів співпадає зі зміною трактовки фортепіанної фактури. Суто фортепіанний ноктюрновий виклад перебиває типово оркестрова організація розробки. Фортепіанна партитура набуває рис симфонічної, що і є основною складністю цього віртуозного епізоду. Напевно С. В. Рахманінов вважав деякі ланки пасажів подвійними нотами доволі складними, адже в деяких з них він записав свої аплікатурні пропозиції, які підходять далеко не кожному піаністу з огляду на анатомічну будову руки. Наприклад, виконання сексти *a-f* 2-им та 4-им пальцями для багатьох не є зручним та навіть можливим. Ці стакатні послідовності потребують поєднання чіпкої артикуляції у комплексі з гнучкістю п'ястки в переході з широкої на вузьку аплікатурну позицію. Окрім того, партія лівої руки потребує неабиякої вправності у дотриманні складних артикуляційних завдань: утримання вагомого у смисловому відношенні мелодичного рельєфу в октаву та одночасного виконання стрімких пунктирних мотивів середніми (2-3-4) пальцями. Координація мультиартикуляційних прийомів цього розробкового епізоду є надзавданням для виконавця. Загальний образ цього фрагменту викликає асоціації з композиційними прийомами симфонічних розробок П. І. Чайковського, оркестрових *tutti* з фіналів його Концерту № 1 твір 21 сі-бемоль мінор та рахманіновського *Концерту № 2* для фортепіано з оркестром.

Стрімкий розбіг акордової послідовності через коротку фермату на шістнадцятій паузі (так само як і на межі варіацій XVIII та XIX) приводить нас

до останньої **варіації XXII (*Maestoso*)**. Будова цієї фінальної варіації багаточастинна. Вона поєднує вісім розділів, які дуже відрізняються за жанровою основою та фактурним викладом. Вони відрізняються за обсягом та функцією, але виокремлюються завдяки принциповій зміні фактурного малюнку. Тема Шопена постає в тридольному розмірі, в До мажорі, оздоблена загостреними полонезними пунктирами, тиратами та чеканними ритмічними пульсаціями. Характерним видається, що полонезна ритміка виявляє спорідненість зі звучанням святкового передзвону, що дозволяє синтезувати західноєвропейські та слов'янські стильові елементи в органічне ціле. Технічні завдання при виконавському засвоєнні тексту цієї варіації перевищують попередні рівні складності. Проте, послідовне вирішення попередніх віртуозних проблем протягом варіаційного циклу ніби готує піаніста до нового випробування. Адже фінал є своєрідним компендіумом всіх попередніх віртуозних складнощів. Фактурний виклад цієї варіації є своєрідним документом унікальної піаністичної обдарованості Рахманінова-виконавця. А фактурна реалізація варіаційного циклу в цілому з його глибоко філософською ідеєю та неповторною мистецькою ерудицією автора є красномовним підтвердженням взаємозв'язку та взаємовпливу його виконавської та композиторської творчості.

ВИСНОВКИ

Підсумовуючи огляд деяких найактуальніших аспектів виконавської інтерпретації варіаційних циклів С. В. Рахманінова слід підкреслити, що цей процес потребує від піаніста справжнього занурення в музичний текст. Послідовне засвоєння окремих варіаційних творів розкриває лише перші смислові рівні творів. Комплексна виконавська робота над текстом *Варіацій* в цілому істотно поглиблює й уточнює сенси, втілені у авторському нотному записі циклів. Шляхи його тлумачення через осмислення композиторських принципів фіксації виконавських засобів виразності відкриваються лише у контекстних зв'язках, зокрема з творчістю Рахманінова-піаніста.

В процесі реалізації даного мистецького проекту виконавська творчість С. В. Рахманінова досліджувалась у поєднанні музикознавчих та виконавських методів та підходів. Спираючись на аналітичні розвідки в області вивчення рахманіновського виконавського стилю та репертуару в фортепіанні програми проекту було залучено *Чотири балади* Ф. Шопена (*№ 1 соль мінор твір 23, № 2 Фа мажор твір 38, № 3 Ля-бемоль мажор твір 47 та № 4 фа мінор твір 52*) та низку барокових творів, або їх транскрипцій Й. -С. Бах–Ф. Ліст *Фортепіанна транскрипція Органної фантазії і фуги соль мінор BWV 542*, Й. Бах–Ф. Бюзоні *Фортепіанна транскрипція Хоральної прелюдії соль мінор «Nun komm, der Heiden Heilend» BWV 659*, Й. -С. Бах–Ф. Бюзоні *Фортепіанна транскрипція Чакони з Партити для скрипки соло ре мінор № 2 BWV 1004*, Й. -С. Бах–С. В. Рахманінов *Прелюдія, Гавот і Жига (Фортепіанна транскрипція Партити для скрипки соло №3 Мі мажор BWV 1006)*. Процес практичного опанування програм реалізовувався в тісній координації з аналізом існуючих аудіо-записів С. В. Рахманінова та матеріалом досліджень його фортепіанних інтерпретацій та

виконавської творчості в цілому, а також в порівнянні композиторських вирішень у його варіаційних циклах.

Таке розширення контексту фортепіанних програм у поєднанні з аналітичними розвідками, що викладені у науковому обґрунтуванні мистецького проекту дає більш чітке уявлення про інтерпретаційний потенціал *Варіацій* С. В. Рахманінова та конкретизує етапи їх виконавської інтерпретації. Щоразу розширення контексту рахманіновських варіаційних циклів впливало траєкторію виконавської реалізації творів: від розуміння особливостей композиторського задуму та музичної ідеї до рівня піаністичного опрацювання фактури.

Запропоновані коментарі до варіаційних циклів С. В. Рахманінова стали результатом такої комплексної роботи. До певної міри дані виконавські аналітичні розвідки можна розглядати як один з можливих варіантів виконавського редагування. Оскільки *Варіації на тему Шопена*, *Варіації на тему Кореллі* та *Варіації (Рансодія) на тему Паганіні для фортепіано з оркестром* є дуже затребуваною часткою репертуару сучасного піаніста, видається доречним створення свого роду редакційного путівника інтерпретації цих творів. Комплексна редакційна інтерпретація, яка поєднує певні смислові ключі до розуміння твору та підказує розшифровки авторських задумів, від рівня образно-драматургічної концепції до специфічних виконавських реалізацій (артикуляція, агогіка, динаміка, аплікатура тощо) та технічних методів їх досягнення, має велику потенційну аудиторію.

Процес виконавської інтерпретації варіаційних циклів С. В. Рахманінова на всіх його етапах ставить перед музикантом цілий ряд проблем, деяка й дуже важлива по суті частка яких пов'язана з розумінням намірів та прагнень композитора, що зашифровані у його нотному записі. Так, вміння розкодувати підказки автора, інакше кажучи зануритись у процес «deep reading» часом відкриває для піаніста ефективні ключі інтонування та технічного оволодіння фактурою творів. При цьому, як вже відмічалось, рахманіновські нотні тексти є доволі «прозорими» в записі й здаються на перший погляд невизначеними в

багатьох аспектах виконавських засобів виразності. Наприклад аплікатурні вирішення С. В. Рахманінов записує дуже вибірково, часом його варіанти аплікатур здаються неймовірно ускладненими й парадоксальними. Безумовно, надзвичайні розтяжки у подвійних нотах або стрибки можна пояснити в першу чергу унікальною будовою піаністичного апарату митця та його легендарною віртуозною обдарованістю. Але при глибокому аналізі та спробі оволодіти його нестандартними пропозиціями стає очевидним те, що всі навмисні авторські складнощі аплікатур насправді є підказками для виконавця в сфері фортепіанної агогіки, артикуляції тощо. Окрім того визначення в тексті *Варіацій* С. В. Рахманінова присутності «психологічних текстів» — «зафіксованих пам'яттю слухових уявлень музичного звучання» [67, с. 99] фортепіанних текстів з його виконавського репертуару — значно коригують систему засобів виразності піаніста, а також допомагають досягнути задум і музичну драматургію.

Саме тому створення виконавської редакції тексту з коментарями щодо розуміння системи запису виконавських засобів, відтворення авторського бачення темпів, штрихів, аплікатури, динаміки, агогіки й педалізації є ключовим кроком на шляху побудови художньої й правдивої виконавської інтерпретації твору. Дані розвідки, які здебільшого зосереджені на *Варіаціях на тему Шопена*, можна розглядати як перший етап реалізації повноцінного видання виконавської редакції твору. Така редакційна форма інтерпретації, що може бути визначена як традиційна реалізація «виконавської стратегії» (термін Ю. В. Ніколаєвської)⁹. Тим не менш, вона може бути корисною для молодих виконавців варіаційних циклів С. В. Рахманінова, але й ширше — стати однією з можливих моделей інтерпретації творчості композитора в цілому.

⁹ Про сутність розуміння феномену «виконавської стратегії» див. у роботі Ю. В. Ніколаєвської [77, 200-206].

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Акопян Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста. Москва: Практика, 1995, 256 с.
2. Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики: Хрестоматия. Київ : Музична Україна, 1974, 165 с.
3. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства: Учебник. В 3-х ч. Ч. 1 и 2. – 2-е изд., доп. Москва : Музыка, 1988, 415 с.
4. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства: Учебник. В 3-х ч. Ч. 3. 3-е изд. Москва: Планета музыки, 2019, 288 с.
5. Алексеев А. Д. Русская фортепианная музыка конца XIX – начала XX века. Москва, 1969, 390 с.
6. Алексеев А. Д. Творчество Музыканта исполнителя на материале интерпретации выдающихся исполнителей прошлого или настоящего. Москва : Музыка, 1991, 102 с.
7. Антипов В. И. Творческий архив С.В. Рахманинова: указатель произведений. Сборник статей / редактор – И. Н. Вановская. Тамбов, 2013, 134 с.
8. Антипов В.И. Творчество С.В. Рахманинова в 1901–1910-е годы. Становление Личности // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: тезисы V междунар. науч.-практ. конф., 25 января 2009 года / Тамбов, 2009. С. 20–43.
9. Арановский М. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. – Москва: Музыка, 1974. С. 90-128.
10. Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства Москва: Композитор, 1998. – 343 с.

11. Арановский М.Г. Между априорным и эмпирическим/ М.Г. Арановский // Музыка. Мышление. Жизнь. Статьи, интервью, воспоминания / Ред.-сост. Н.А. Рыжкова. – М.: Государственный институт искусствознания, 2012. – С. 140–150.
12. Арановский М. Этюды-картины Рахманинова. Москва, 1963, 48 с.
13. Аркадьев М. Временные структуры новоевропейской музыки. Опыт феноменологического исследования. Москва : Библос, 1992, 168 с.
14. Аркадьев М. А. И. С. Бах. Гольдберг-вариации. Синтетический уртекст. Концепция и комментарии. Москва : Композитор, 2002, 194 с.
15. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс . Ленинград: Музыка, 1971, 376 с.
16. Бадура-Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта. Москва : Музыка, 1972, 375 с.
17. Бердников М. А. Концертные сезоны С. В Рахманинова (зарубежный период) // Гедевановские чтения. Наука и образование. Статьи и материалы. ГМПИ им. М.М.Ипполитова-Иванова. Вып. 5. Москва : Литера Скрипта, 2015. С. 43-52.
18. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. Москва : Музыка, 1978, 332 с.
19. Бобровский В. П. О музыкальном мышлении Рахманинова / В.П. Бобровский // Сов. музыка. – 1985. – № 7. – С. 88–92.
20. Брянцева В. С. В. Рахманинов. Москва : Сов. композитор, 1976, 645с.
21. Брянцева В. Н. Фортепианные пьесы Рахманинова / В.Н. Брянцева. – Москва : Музгиз, 1966. – 205 с.
22. Васильев Ю. В. Ещё раз о проблеме «Рахманинов и символизм» / Ю. В. Васильев // Сергей Рахманинов: история и современность: сб. ст. – Ростов-на-Дону : Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. – С. 131–166.
23. Воспоминания о Рахманинове. [В 2 т.] Т. 1 / Сост., ред., коммент. и предисл. З. Апетян. – Изд. 4-е, доп. Москва : Музыка, 1974. – 480 с.

24. Воспоминания о Рахманинове. [В 2 т.] Т. 2 / Сост., ред., коммент. и предисл. З. Апетян. – Изд. 4-е, доп. Москва : Музыка, 1974. – 575 с.
25. Выступления Сергея Рахманинова. Полное собрание аудиозаписей в исполнении Сергея Рахманинова как пианиста и как дирижера. Режим доступа : <https://senar.ru/performances> .
26. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века: Очерки. 2-е изд. Ленинград : Сов. Композитор. Ленингр. отд., 1990, 286 с.
27. Ганзбург Г. В. Образ автора в музыкальном произведении (Бах, Шуман, Рахманинов) // Музыкальная наука в едином культурном пространстве. III международная интернет-конференция. Москва : РАМ имени Гнесиных, 2014.
28. Ганзбург Г. И. Стилевой кризис Рахманинова: сущность и последствия. Музыкальная академия. Вып. 3, 2003. С. 171-173.
29. Горюхина Н. А. Музыкальное становление. Методика анализа // Музыкальное мышление: проблемы анализа и моделирования. – Киев, 1988. С. 3-10.
30. Горюхина Н. А. Учение о музыкальной форме. Киев, 1990, 362 с.
31. Григорьев Л., Платек Я. Современные пианисты. Москва : Советский композитор, 1990, xxx с.
32. Друскин М. Фортепианные концерты Бетховена. – Бетховен – пианист. – Музыкальные академии / авторские вечера Бетховена // М. Друскин Избранное. Монографии. Статьи. Москва: Сов. композитор, 1981. С. 4-15.
33. Жаркова В. Б. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера): монография. Киев : Автограф, 2009, 528 с.
34. Zenkin K. V. S. V. Рахманинов и фаустовская тема // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харьков, 2005. Вип. 16. С. 108-114.
35. Zenkin K. V. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. Москва : Юрайт, 2019, 409 с.

36. Зенкин К. В. Фаустовская тема в Первой фортепианной сонате Рахманинова / К. В. Зенкин // Сергей Рахманинов: история и современность: сб. ст. – Ростов-на Дону : Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. С. 109–119.
37. Как исполнять Шопена. Сб. ст. Москва : Классика XXI, 2005, 236 с.
38. Кандинский А. А. О взаимовлиянии композиторского и исполнительского творчества Рахманинова. Автореф. дис... канд. искусствоведения. Москва: МГК, 1980, 22 с.
39. Кандинский А. И. «Симфонические танцы» Рахманинова (к проблеме историзма) / А. И. Кандинский // Алексей Иванович Кандинский: воспоминания. Статьи. Материалы / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, Каф. истории рус. музыки; ред.: Е. Г. Сорокина и др. Москва : Прогресс-Традиция, 2005. С. 99–147.
40. Кандинский А. И. С. В. Рахманинов (1873–1943) / А. И. Кандинский // История русской музыки: учебник для исполн. фак. консерваторий / общ. ред. Н. В. Туманиной. Москва, 1960. – Т. 3. – Гл. 11. С. 237–292.
41. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти). Дрогобич: Відродження, 2000, 100 с.
42. Кашкадамова Н. Історія фортепіанного мистецтва 19 ст. Тернопіль, 2006, 608 с.
43. Кашкадамова Н. Б. Виконавська інтерпретація у фортепіанному мистецтві ХХ сторіччя : Підручник. Львів, 2014, 344 с.
44. Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время. Москва: Музыка, 1973, 470 с.
45. Коган Г. Рахманинов-пианист // Коган Г. Вопросы пианизма: избр. ст. Москва: Сов. композитор, 1968. С. 220–260.
46. Коновалова І. Ю. Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ століття: особистісні та діяльнісні аспекти. Дис... доктор мистецтвознавства. Харків, 2019. 630 с.
47. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки. Ленинград : Музыка, 1979. 208 с.

48. Корыхалова Н. П. Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях. Санкт-Петербург : Композитор, 2000, 272 с.
49. Котляревская Е. И. Вариативный потенциал музыкального произведения: культурологический аспект интерпретирования. Дис ... канд. искусствоведения. Киев, 1997, 196 с.
50. Кудряшов А. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки 17 – 20 вв. Учебное пособие). Санкт-Петербург : Лань, 2006, 432 с.
51. Левая Т. Н. Рахманинов в зеркале отечественной музыкальной публицистики (заметки к проблеме) / Т. Н. Левая // Сергей Рахманинов: история и современность: сб. ст. Ростов-на-Дону: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. С. 53–66.
52. Левая Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи / Т. Н. Левая. – Москва : Музыка, 1991, 164 с.
53. Либерман, Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом. Москва: Музыка, 1988, 234 с.
54. Лонг М. За роялем с Клодом Дебюсси. Москва : Сов. композитор, 1985, 157 с.
55. Ляхович А. В. Рахманинов-пианист: взгляд на музыку изнутри // Музыкальная академия, 2018, № 4. С. 76-83.
56. Ляхович А. В. Стилиевая семантика «Вариаций на тему Корелли» С. Рахманинова в контексте особенностей позднего стиля композитора// Наковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 71 «Проблеми фортепіанного виконавства та педагогіки. Упорядники Т. О. Рощина, О. В. Ринденко. Кив, 2008. С. 73-86.
57. Ляхович, А. В. Символика в поздних произведениях Рахманинова: монографія / А. В. Ляхович; Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка». Тамбов: Издательство Першина Р. В., 2013, 184 с.

58. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. Москва : Музыка, 1967, 752 с.
59. Максимов Е. И. История фортепианных вариаций классико-романтической эпохи. Автореф. дис...доктор искусствоведения. Москва, 2014, 32 с.
60. Медушевский В. В. Тайнственные энергии музыки / В. В. Медушевский // Музыкальная академия, 1992, № 3. С. 54–58.
61. Мерзлов А. Н. Композиторское творчество С. В. Рахманинова в связях с русским символизмом и модерном. Дис... канд. искусствоведения. Екатеринбург, 2021, 183 с.
62. Метнер Н. К. Муза и мода (защита основ музыкального искусства). Париж: Ymca-press, 1978, 154 с.
63. Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора. Москва, 1963.
64. Метнер Н. К. С. В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове. [В 2 т.] Т. 2 / Сост., ред., коммент. и предисл. З. Апетян. Изд. 4-е, доп. Москва : Музыка, 1974. С. 357–342.
65. Мильштейн Я. Очерки о Шопене. Москва, 1987, 174 с.
66. Михайлов М. К. Этюды о стиле в музыке: Статьи и фрагменты / Сост., ред. и примеч. А. Вульфсона: Вступит. статья М. Арановского. Москва : Музыка, 1990, 288 с.
67. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации: учебное пособие. Київ, 2012, 272 с.
68. Москаленко В. Г. Музыкальное произведение как текст // Текст музыкального произведения: практика и теория. Київ, 2001. С. 3-10.
69. Москаленко В. Г. Теоретические аспекты музыкальной интерпретации. Київ, 1994, 157 с.
70. Москаленко В. Г. Про специфіку музичної інтерпретації // Київське музикознавство: Збірка статей. Випуск 2-й. Проблеми музичної інтерпретації. – Київ, 1999. С. 4–14.

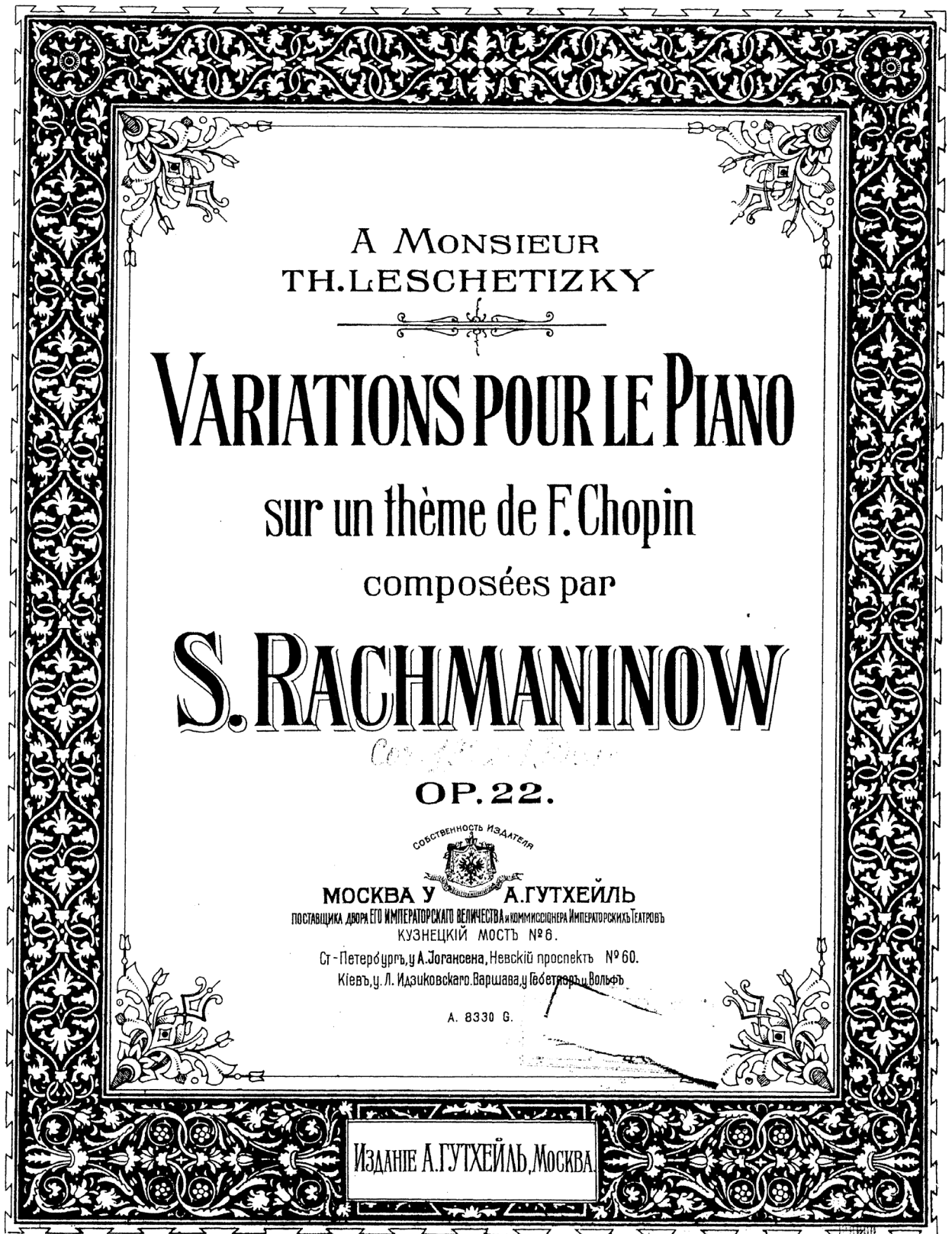
71. Муха А. Принцип програмності в музиці. Київ: Наукова думка, 1966, 175 с.
72. Муха А. Процесс композиторского творчества. Київ, 1979, 271 с.
73. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003, 248 с.
74. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Москва, 1961, 239 с.
75. Нейгауз Г. Размышления. Воспоминания. Дневники: избранные статьи и письма к родителям. Москва, 1975, 372 с.
76. Нейгауз Г. Г. О последних сонатах Бетховена // Вопросы фортепианного исполнительства. Очерки. Статьи. Воспоминания. Вып. 2. Москва, 1968. С. 13-21.
77. Ніколаєвська Ю. В. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості ХХ–початку ХХІ ст.). Дис.. доктор мистецтвознавства. Харків, 2020, 517 с.
78. Понизовкин Ю. Рахманинов-пианист, интерпретатор собственных произведений. Москва: Музыка, 1965, 274 с.
79. Протопопов В. Сергей Рахманинов: монография. Москва-Ленинград : ГМИ, 1947, 158 с.
80. Протопопов В. В. Позднее симфоническое творчество С. В. Рахманинова / В. В. Протопопов // С. В. Рахманинов: сб. ст. и материалов / под ред. Т. Э. Цытович. Москва-Ленинград, 1947. С. 130–149.
81. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль: Избранные статьи / Вып. 1. Проблемы пианистической стилистики / Д. А. Рабинович. Москва : Сов. композитор, 1979, 320 с.
82. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль: Избранные статьи / Вып. 2. Критикопублицистические этюды / Д. А. Рабинович. Москва : Сов. композитор, 1981, 229 с.
83. Рабинович, Д. А. Портреты пианистов Москва : Советский композитор, 1970, 278с.

84. Рахманинов С. В. Письмо М. А. Слонову от 24 июля 1984 г. // Рахманинов С. В. Литературное наследие : в 3 т. / ред.-сост. З. А. Апетян. Т. 1. Москва : Сов. композитор, 1978. С. 236.
85. Рахманинов С. В. Письмо Н. С. Морозову от 17 (30) июня 1902 г. // Рахманинов С. В. Литературное наследие : в 3 т. / ред.-сост. З. А. Апетян. Т. 1. Москва : Сов. композитор, 1978. С. 317.
86. Рахманинов С. В. Вариации на тему Корелли для фортепиано. Москва: Музыка, 1974, 27 с.
87. Рахманинов С. В. Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры // С. В. Рахманинов. Литературное наследие, Т. 3. Москва, 1980. С. 232-240.
88. Рахманинов С. В. Рапсодия на тему Паганини для фортепиано с оркестром. Переложение для двух фортепиано. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1959, 88 с.
89. Рахманинов С.В. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. Москва : Радуга, 1992. 256 с.
90. Рахманинов С.В. Литературное наследие [В 3 т.]. Т. 1 Воспоминания, статьи, интервью, письма. Москва: Сов. композитор, 1978, 648 с.
91. Рахманинов С.В. Литературное наследие [В 3 т.]. Т. 2 Письма. Москва : Сов. композитор, 1980, 584 с.
92. Рахманинов С.В. Литературное наследие [В 3 т.]. Т. 3 Письма. Москва : Сов. композитор, 1980, 574 с.
93. Рощенко (Аверьянова) Е. Миф о художнике в «именных» циклах С. Рахманинова. С. В. Рахманинов: на переломе столетий. Харьков: Майдан, 2004. С. 144-157.
94. Рынденко О. В Феномен художественной целостности исполнительского, композиторского и музыкально-теоретического творчества Оливье Мессиана // Науковий вісник : Питання організації художньої цілісності музичного твору : 36. ст. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005, Вип. 51. С. 193–205.

95. Сергей Рахманинов: история и современность: сб. ст. Ростов-на-Дону : Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. С. 263–269.
96. Сеньков С. Е. Специфика стиля и проблемы интерпретации фортепианных сонат и вариаций С. В. Рахманинова : автореф. дис ... канд. искусствоведения. Москва, 1991, 27 с.
97. Скворцова И. А. Принципы модерна в творчестве Рахманинова / И. А. Скворцова // Музыкальная академия, 2014, № 3. С. 111–119.
98. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. С. Скребков. Москва : Музыка, 1973, 446 с.
99. Смирнов М. А. Русская фортепианная музыка / М. А. Смирнов. Москва : Музыка, 1983, 336 с.
100. Сокол А. В. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль. Монография. Одеса : Моряк, 2007, 275 с.
101. Сухорукова И. Г. «Лабораторный опус» Рахманинова // Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве : научн. журн. / Московский гос. ин-т культуры. Москва, 2016, № 3. С. 294–298.
102. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений: Вариационная форма : учебник. Москва : Музыка, 1987, 239 с.
103. Blom E. Rachmaninov // Grove's Dictionary of Music and Musicians. 5th ed. USA, New York, 1954, Vol. 7, P. 27
104. Cavanaugh J. The Piano Music of Rachmaninoff: Structure, Form and Performance Problems. A doctoral essay. USA: Univ. of Wisconsin, 1961, 176 p.
105. Ivanova A. Rachmaninov's Piano Concertos: The Odyssey of a Stylistic Evolution. A doctoral essay. USA, Univ. of Maryland. USA, 2006, 108 p.
106. Johnston B.A. Harmony and Climax in the Late Works of Sergei Rachmaninoff. A doctoral essay. USA: Univ. of Michigan, 2009, 306 p.
107. Kang H. Rachmaninoff's Rhapsody on a Theme by Paganini: Analysis and Discourse. A doctoral essay. Univ. of North Texas. USA, 2004, 180 p.

108. Naplekova A. Interpretative Aspects in Rachmaninoff's Transcriptions for Piano Solo: A Performer's Guide. A doctoral essay. USA : Univ. of Miami, 2016, 108 p.
109. Rachmaninov S. Variations pour le piano sur un theme de F. Chopin op. 22. Москва : Издание А. Гутхейль, 1903, 35 с.
110. Taruskin R. On Russian music. USA, 2009, 407 p.
111. Taruskin R. Russian music at home and abroad: New essays. USA : Univ. of California Press, 2016, 543 p.
112. The Cambridge history of TWENTIETH-CENTURY MUSIC. GB :Univ. of London, 818 p.

ДОДАТОК



A Monsieur
TH. LESCHETIZKY

Variations pour le Piano

sur un thème de F. Chopin

composées par

S. RACHMANINOW.

OP. 22.

Pr. $\frac{M. 4.50}{R. 2.-}$

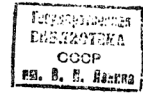
Propriété de l'Editeur



MOSCOU chez **A. GUTHEIL,**
Fournisseur de la Cour IMPÉRIALE et des Théâtres Impériaux,
BREITKOPF & HÄRTEL
LEIPZIG · BRUXELLES · LONDRES · NEW YORK
St Pétersbourg, chez A. Johansen, Perspective de Nevsky, N° 60.
KIEFF, chez L. LOZIKOWSKY. VARSOVIE, chez GEBETHNER & WOLFF.
A. 9330 G.

Variations pour le Piano

sur un thème de F. Chopin.



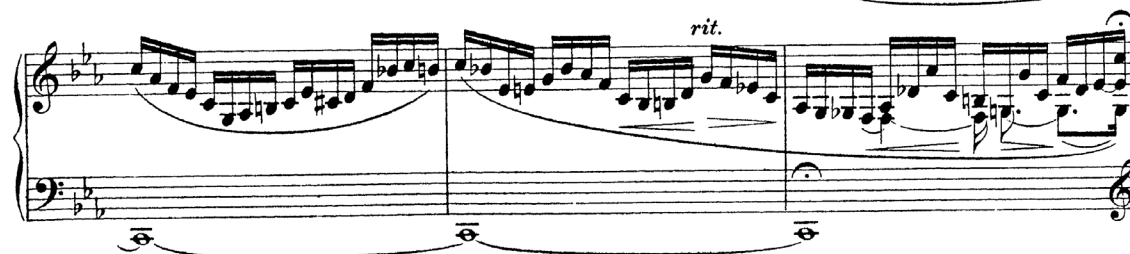
4423-42

Thème. (F. Chopin, Op. 28. N° 20.)
Largo.

S. Rachmaninow, Op. 22.



Var. I.
Moderato. (♩ = 66.)



Var. II.
Allegro. (♩=132.)

p

Var. III.
(♩=132.)

p

cresc. *f* *dim.*

The image shows a page of musical notation for two variations. Variation II, titled 'Allegro. (♩=132.)', is marked 'p' and consists of three systems of piano music. Variation III, also marked 'p', consists of three systems of piano music. The third system of Variation III includes dynamic markings: 'cresc.' (crescendo), 'f' (forte), and 'dim.' (diminuendo). Fingering numbers (1-5) are present throughout the piece. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is common time (C).

4

Var. IV.

(♩ = 132.)

The musical score for Variation IV is written for piano in 3/4 time, with a tempo marking of ♩ = 132. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system includes fingerings (2, 1, 2, 1, 4, 5) in the bass staff. The third system features a piano (*p*) dynamic in the bass staff. The fourth system includes a crescendo (*cresc.*) marking in the bass staff. The fifth system includes a forte (*f*) dynamic in the bass staff and a crescendo (*cresc.*) marking in the treble staff. The sixth system includes a fortissimo (*ff*) dynamic in the bass staff. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

dim.

mf
rit. e dim.

Var. V.
Meno mosso. (♩ = 92.)

p

cresc.
3

f
dim.

rit.

6 **Var. VI.**
Meno mosso. (♩ = 84.)

Musical score for Variation VI, 'Meno mosso' (♩ = 84). The score is in 6/4 time and B-flat major. It consists of four systems of piano and bass staves. The first system features sixteenth-note runs in both hands, with a piano (*p*) dynamic. The second system includes a decrescendo (*dim.*) and a pianissimo (*pp*) section. The third system has a mezzo-forte (*mf*) section followed by a decrescendo. The fourth system concludes with a ritardando (*rit.*) and a decrescendo. Various articulations like slurs and accents are present throughout.

a) **Var. VII.**
Allegro. (♩ = 120.)

Musical score for Variation VII, 'Allegro' (♩ = 120). The score is in 6/4 time and B-flat major. It consists of two systems of piano and bass staves. The first system features a piano (*p*) section with a 'leggiero' (light) marking and triplets. The second system continues with piano and pianissimo (*pp*) sections, maintaining the triplet patterns.

a) Note: Variation VII peut être omise.
Примечание: Var. VII может быть выпущена.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The bass staff provides a supporting line. The system concludes with a *cresc.* (crescendo) marking.

Second system of musical notation. The treble staff continues the intricate melodic pattern. The bass staff features a more active line. A *f* (forte) dynamic marking is present in the treble, and a *dim.* (diminuendo) marking appears in the bass.

Var. VIII.
(♩ = 120.)

Third system of musical notation, labeled **Var. VIII.** with a tempo of $\text{♩} = 120.$. The treble staff is marked *pp leggiero* and contains rapid sixteenth-note passages. The bass staff has a more melodic accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble staff continues with sixteenth-note patterns. The bass staff has a steady accompaniment. A *cresc.* (crescendo) marking is present in the treble.

Fifth system of musical notation. The treble staff begins with a *sf pp* (sforzando pianissimo) dynamic marking. The system includes a *cresc.* marking and detailed fingerings for the right hand, such as 5, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 4, 5, 2, 1, 3, 4.

Sixth system of musical notation. The treble staff is marked *pp* (pianissimo). The bass staff features a triplet of eighth notes. The system concludes with a final melodic flourish in the treble.

8 **Var. IX.**
(♩ = 120)
ff sempre marcato

b) Var. X.
Più vivo. (♩ = 144)
f martellato

pp *fff*

b) Var. X peut être omise, et, dans ce cas, il faut ajouter à la Var. IX une mesure:

Var. X может быть выпущена; в этом случае к var. IX прибавляется еще такт:

(comme dans le thème.)
(как в темѣ.)

Var. XI.

Lento. (♩ = 44.)

a tempo

pp *cresc.* *mf* *dim.* *rit.*

a tempo

pp

rit.

A. 8330 G.

11. *Journal of the American Medical Association*, 1997; 277: 1025-1030.

10

c) Var. XII.
Moderato. (♩ = 60.)

mf sempre legato

mf *m.d.* *m.g.* *dim.* *m.d.*

p *m.g.* *m.d.* *mf*

mf *p* *m.d.*

mf *cresc.* *f* *dim.*

p *dim.*

c) Var. XII peut être omise.
Var. XII может быть выпущена.

A. 8330 G.

pp *cresc.* *ff*

pp *mf*

mf *cresc. e accel.*

f *ff* *dim.*

p *dim.* *pp*

12

Var. XIII.
Largo. (♩ = 52.)

Var. XIII.
Largo. (♩ = 52.)

mf *pp* *cresc.* *f* *pp*

Var. XIV.
Moderato. (♩ = 72.)

Moderato. (♩ = 72.)

pp

mf la melodia ben marcato

pp

m.g.

This page contains five systems of musical notation for piano, written in a minor key (three flats in the key signature). The notation includes treble and bass staves with various musical elements:

- System 1:** Features a melody in the treble staff and a bass line in the bass staff. Dynamics include *mf* and *g* (forte).
- System 2:** Includes a *cresc.* (crescendo) marking in the bass staff and a *f* (forte) marking in the treble staff.
- System 3:** Shows a *mf* (mezzo-forte) marking in the bass staff and a *cresc.* (crescendo) marking in the treble staff.
- System 4:** Features a *cresc.* (crescendo) marking in the bass staff and a *f > p* (forte to piano) marking in the treble staff.
- System 5:** Includes a *ff > p* (fortissimo to piano) marking in the bass staff, a *dim.* (diminuendo) marking in the treble staff, and a *rit.* (ritardando) marking in the bass staff.

The notation is complex, with many beamed notes, slurs, and dynamic markings throughout.

14

Var. XV.

Allegro scherzando. (♩ = 132.)

The musical score for Variation XV is written for piano and treble clef. It is in 12/8 time and consists of five systems of staves. The tempo is marked 'Allegro scherzando' with a quarter note equal to 132 beats per minute. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score includes various dynamics: *pp* (pianissimo), *f* (forte), *cresc.* (crescendo), and *sf* (sforzando). It also features fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 8) and repeat signs. The first system starts with *pp* and *cresc.*. The second system has *f* and *pp*. The third system has *cresc.*, *f*, and *pp*. The fourth system has *sf*, *cresc.*, and *f*. The fifth system has *sf*, *p*, and *f*.

First system of musical notation, measures 1-3. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first staff (bass clef) begins with a piano (*p*) dynamic. In measure 2, the dynamic changes to piano (*p*) and then fortissimo (*f*) with a marking *m.g.* above the note. In measure 3, the dynamic is *dim.* (diminuendo). The second staff (bass clef) continues the accompaniment.

Second system of musical notation, measures 4-6. The first staff (treble clef) begins with a pianissimo (*pp*) dynamic. The second staff (bass clef) continues the accompaniment. The music features complex rhythmic patterns and chromatic movement.

Third system of musical notation, measures 7-9. The first staff (treble clef) continues the melodic line. The second staff (bass clef) continues the accompaniment. In measure 9, the dynamic is marked *cresc.* (crescendo).

Fourth system of musical notation, measures 10-12. The first staff (treble clef) begins with a fortissimo (*f*) dynamic. In measure 11, the dynamic is *dim.* (diminuendo). In measure 12, the dynamic is *p* (piano). The second staff (bass clef) continues the accompaniment.

Fifth system of musical notation, measures 13-15. The first staff (treble clef) features a melodic line with a dotted line and a fermata over measure 14. The second staff (bass clef) continues the accompaniment. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). Fingerings are indicated with numbers 1-4 and 1-3.

16

8.....

dim. *p*

mf *dim.*

Più vivo. *pp* *leggiero*

8.....

pp *mf*

Var. XVI.
Lento. (♩ = 54.)

mf *sempre espressivo*

p

m.d. *m.g.* *m.d.* *m.g.* *m.d.*

m.g. *m.d.* *m.g.* *p* *cresc.*

f *dim.* *p*

mf *mf* *m.d.* *m.g.* *dim.* *m.d.*

rit. *m.g.* *m.d.* *m.g.* *pp* *mf*

18

Var. XVII.
Grave. (♩ = 46.)

mf

p *cresc.*

f *un poco accel.* *Tempo I.* *p* *cresc.*

rit. *ff* *a tempo*

dim. *p* *pp*

A. 8330 G.

Var. XVIII.
Più mosso.

p legato *mf* *p*

mf *p cresc.*

dim. *p*

f *dim.* *p* *rit.*

20 Var. XIX.
Allegro vivace.

ff sempre marcato

dim. *p*

cresc.

f cresc. *ff*

21

ff marcato

f *dim.* *p*

maestoso ff

22

Var. XX.
Presto. (♩ = 92.)

The first system of musical notation for Var. XX. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Presto' with a note value of 92. The first measure has a forte (ff) dynamic in the bass. The second measure has a mezzo-forte (m.f.) dynamic in the bass. The melody in the treble is a series of eighth notes, and the bass has a series of eighth notes. The system ends with a double bar line.

The second system of musical notation for Var. XX. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The melody in the treble is a series of eighth notes. The bass has a series of eighth notes. The system ends with a double bar line.

The third system of musical notation for Var. XX. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The melody in the treble is a series of eighth notes. The bass has a series of eighth notes. The system ends with a double bar line.

The fourth system of musical notation for Var. XX. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The melody in the treble is a series of eighth notes. The bass has a series of eighth notes. The system ends with a double bar line.

The fifth system of musical notation for Var. XX. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The melody in the treble is a series of eighth notes. The bass has a series of eighth notes. The system ends with a double bar line.

musical score for piano, measures 1-16, in G major (three sharps). The score is written for two staves (treble and bass clef).

Measures 1-4: Treble staff has a melodic line with eighth notes and quarter notes. Bass staff has a simple accompaniment with quarter notes. A *cresc.* marking is present in measure 4.

Measures 5-8: Treble staff continues the melodic line. Bass staff has chords and moving lines. A *mf* marking is present in measure 6.

Measures 9-12: Treble staff has a melodic line. Bass staff has chords. A *p* marking is present in measure 9. An *Ossia.* marking is above the treble staff in measure 9. A *cresc.* marking is present in measure 10.

Measures 13-16: Treble staff has a melodic line. Bass staff has chords. An *f* marking is present in measure 13. A *dim.* marking is present in measure 15.

Measures 17-20: Treble staff has a rapid melodic line with fingerings (2, 1, 2, 5, 4, 3, 4, 5) and an *mg.* marking. Bass staff has a simple accompaniment. A *p veloce* marking is present in measure 17.

24

dim.

Ossia.

pp

ect.

Ossia.

ect.

cresc.

The musical score consists of five systems of piano music. The first system (measures 24-28) features a treble staff with a continuous eighth-note melody and a bass staff with sustained chords and a few eighth notes. A 'dim.' (diminuendo) marking is above the final measure. The second system (measures 29-33) includes an 'Ossia.' (alternative) line in the treble staff starting in measure 31. The bass staff has a 'pp' (pianissimo) marking in measure 31. The third system (measures 34-38) has an 'ect.' (etcetera) marking above the treble staff in measure 36. The fourth system (measures 39-43) also features an 'Ossia.' line and an 'ect.' marking. The fifth system (measures 44-48) includes a 'cresc.' (crescendo) marking above the treble staff in measure 46.

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. Each system has a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the notation. The score includes various dynamic markings: *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), *f* (forte), *cresc.* (crescendo), *dim.* (diminuendo), and *p* (piano). The notation features complex arpeggiated patterns, often spanning multiple octaves, indicated by '8' and dotted lines. There are also some specific fingering or articulation markings like '1', '4', and '5' under certain notes. The piece concludes with a key signature change to three flats (Bb, Eb, Ab) in the final measure.

26

Var. XXI.
Andante. (♩ = 60.)

mf cantabile

p

cresc.

p

mf

A. 8330 G.

This page contains five systems of musical notation for a piano piece. The notation is written for the right and left hands on grand staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is not explicitly shown but appears to be 3/4 or 4/4 based on the note values.

- System 1:** The right hand features rapid sixteenth-note passages with fingerings 5, 4, 5, 5, 5, 5, and 8. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *mf* and *f*.
- System 2:** The right hand continues with sixteenth-note patterns, including triplets and fingerings 3, 5, 3, 4, 3, 4, 3, 5. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. Dynamics include *p*.
- System 3:** The right hand has more sixteenth-note runs with fingerings 3, 4, 3, 3, 3, 3, 3, 4. The left hand's accompaniment includes some rests. Dynamics include *mf* and *dim.*
- System 4:** The right hand features a series of sixteenth-note chords and single notes. The left hand has a more active eighth-note accompaniment. Dynamics include *p*.
- System 5:** The right hand continues with sixteenth-note patterns. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *p*.

28

Più vivo. (♩ = 100.)

The musical score consists of five systems of piano notation. The first system (measures 28-32) begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat major). The tempo/mood is marked 'Più vivo. (♩ = 100.)'. The first measure has a *pp* dynamic. The second measure has a *pp* dynamic. The third measure has a *p* dynamic. The fourth measure has a *p* dynamic. The fifth measure has a *p* dynamic. The second system (measures 33-37) continues the melody and accompaniment. The third system (measures 38-42) includes a *cresc.* marking. The fourth system (measures 43-47) includes a *p.* marking. The fifth system (measures 48-52) includes a *cresc.* marking. Fingerings are indicated with numbers 1-5 above the notes.

un poco accel.

f *p* *cresc.*

f *cresc.*

ff

p *cresc.*

30

Var. XXII.
Maestoso. (♩ = 100.)

ff sempre marcato

m.d.

m.d.

p

pp

This page of musical notation consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings. The first system is marked with a 'p' (piano) dynamic. The second system features a 'pp' (pianissimo) dynamic. The third system is marked with 'pp leggiero' (pianissimo, light). The fourth system includes a 'p' dynamic. The fifth system is marked with a 'p' dynamic. The sixth system is marked with a 'p' dynamic. The notation is complex, with many notes and rests, and includes some fingerings and articulation marks. The page number '31' is visible in the top right corner of the first system.

31

p

pp

pp leggiero

p

p

p

32 8 *un poco più vivo*

mf

sf f

sf f marcato

Tempo I. (♩ = 100.)

ff

m.d.

b

33

ff

m.f.

m.f.

m.f.

m.f.

m.f.

dim.

p

34

34

pp

cresc.

mf

dim.

Meno mosso.

pp

p

pp

p dim.

A. 5330 G.

Detailed description: This page contains a musical score for piano, measures 34 through 40. The score is written for two staves (treble and bass clef). Measure 34 features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. Measure 35 includes a piano (pp) dynamic marking and a crescendo (cresc.) instruction. Measure 36 has a mezzo-forte (mf) dynamic marking and a decrescendo (dim.) instruction. Measure 37 is marked 'Meno mosso.' and features a piano (pp) dynamic marking. Measure 38 has a piano (p) dynamic marking. Measure 39 has a piano (pp) dynamic marking. Measure 40 has a piano (p) dynamic marking and a decrescendo (dim.) instruction. The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.

d) Presto.

The musical score is for a piece titled 'Presto' in G major, 2/4 time. It consists of six systems of piano and violin parts. The piano part features a driving eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. The violin part has a melodic line with eighth-note patterns. Dynamics include piano (*p*), crescendo (*cresc.*), and fortissimo (*ff*). The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

d) Le „Presto“ final peut être omis. Dans ce cas on ajoutera une mesure au „Meno mosso“ qui précède:
 Заключительное „Presto“ может быть выпущено; тогда к предшествующему „Meno mosso“ прибавляется еще такт: