

УДК 781.6:78.071.1(470+571)Рахманінов  
DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.131.243220>

**Гумінюк С. П.**

**Гумінюк Станіслав Павлович** — аспірант (творчий) кафедри спеціального фортепіано № 2 Національної музичної академії України імені України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4756-4263>

[stanislavguminiuk@gmail.com](mailto:stanislavguminiuk@gmail.com)

© Гумінюк С. П., 2021

## **«ВАРІАЦІЇ НА ТЕМУ ШОПЕНА» СЕРГІЯ РАХМАНІНОВА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ВЗАЄМОДІЯ**

Розглянуто стильові взаємодії у варіаційному жанрі фортепіанної творчості С. Рахманінова на прикладі «Варіацій на тему Шопена» тв. 22 (1903), зокрема взаємовплив виконавського й композиторського аспектів творчості, авторську модель варіаційного жанру, природу фактурних і жанрових апеляцій до його концертного репертуару, формування ознак стилю. Циклу властива поліфонія перехресних діалогів із фортепіанним стилем автора теми «Варіацій» (Ф. Шопена), вплив виконавської досвіду С. Рахманінова на фактуру твору. Жанрова основа першоджерела «Варіацій» і семантика їх загального ладотонального плану зумовлює посилення на творчість не тільки С. Рахманінова, а й його кумирів, а також на численні інтонаційні символи європейської музичної традиції. Взаємозв'язки з традицією, відображені в тематиці й інтонаційному плані розгортання варіаційного циклу, продовжують пласт гіпотетичних посилення твору на виконавську діяльність Рахманінова-піаніста. Кожна з варіацій циклу виявляє чіткі алюзії до його авторських творів і опусів з його репертуару. Перебіг стильових моделей, на які орієнтується С. В. Рахманінов, варіюючи теми Ф. Шопена, визначає не тільки його музичні уподобання, а й шлях до індивідуального авторського стилю та музичної мови.

**Ключові слова:** варіації, композиторський стиль, виконавський репертуар, музичний текст, жанрово-стильові взаємодії, інтерпретація.

**Постановка проблеми.** Питання інтеграції різноманітних рівнів інтерпретації в роботі піаніста над виконавською версією музичного твору набуває особливої актуальності у виконанні надскладних творів фортепіанного репертуару. Одним із таких є Варіації на тему Шопена тв. 22 (1903) Сергія Рахманінова — грандіозний цикл, сповнений фактурних труднощів, загадкових смислів і глибоких інтонаційних вирішень. Ці Варіації наважуються грати окремі сучасні піаністи-віртуози, а музикознавці досить часто критикують їх виконання через перевантаження побудови, певну жанрову строкатість<sup>1</sup>. Розглядаючи цей твір, можна виявити в ньому взаємовпливи

---

<sup>1</sup> «Набагато менш цікавою здалась крупна за обсягом новинка п. Рахманінова — *Варіації на тему Шопена*. Варіації ці <...> за своєю значущістю далеко не завжди достойні чудової теми, що їх надихнула»; «Багато фантазії, майстерності, польоту в цих варіаціях <...> деякі позначені істинною самобутністю; 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 (Сухорукова І. Г. «Лабораторний опус» Рахманінова // Межкультурное взаимодействие в современном

композиторської та виконавської творчості, авторську модель варіаційного жанру, природу фактурних і жанрових апеляцій до фортепіанного репертуару автора, формування ознак його стилю (зокрема пізнього) тощо.

**Аналіз останніх досліджень.** У музикознавчій літературі трапляються думки про те, що цьому варіаційному циклу бракує стрункості драматургічної побудови, балансу між надскладною фактурною реалізацією й авторськими ідеями розробки теми оригіналу тощо. Зокрема, Юрій Келдиш звертає увагу на «лабораторність» цього опусу<sup>1</sup>. Указуючи на композиційні недоліки, посилений акцент на технічний бік фортепіанної фактури, учений застосовує цей термін з негативною конотацією: лабораторний як недовершений, проміжний, експериментальний. Водночас, на думку Сергія Сенкова, дослідника стилю й особливостей інтерпретації варіаційних циклів С. Рахманінова, «саме нерозуміння їхньої специфіки, відмінностей від сформованого стереотипу сприйняття Рахманінова-композитора <...> призвели до виникнення стійкої помилки про “слабкість” цих опусів. Насправді ж, наявні в них риси <...> більш суб’єктивного світовідчуття і більш широкого використання самобутніх власне музичних засобів роблять ці твори не невдалими, а просто іншими, отже, оцінювати та інтерпретувати їх треба з інших, особливих позицій»<sup>2</sup>. Крім того, Варіації на тему Шопена рідко привертають увагу дослідників як творчості С. Рахманінова, так і теорії жанру.

Тому у процесі дослідження зазначеної проблематики було залучено монографічні праці й статті, що пов’язані з колом дотичних питань у теоретичних та історичних напрямках музикознавства. Методологічну базу статті становлять праці з проблем розуміння феномена музичного тексту й механізмів інтертекстуальних взаємодій його різних рівнів (М. Г. Арановський<sup>3</sup>), стилю музичної творчості (М. К. Михайлов<sup>4</sup>, С. Е. Сенков<sup>5</sup>), інтерпретації жанрово-композиційних моделей музичного твору (В. Г. Москаленко<sup>6</sup>, В. А. Цуккерман<sup>7</sup>), музично-історичні й історіографічні матеріали (Ю. В. Келдиш<sup>8</sup>, І. Г. Сухорукова<sup>9</sup>) та літературна й мемуарна спадщина Рахманінова<sup>1</sup>.

---

музыкально-образовательном пространстве. Москва, 2016. № 3. С. 295–296), є реакцією сучасників і свідків прем’єрного виконання варіаційного циклу, який і дотепер не часто можна побачити у філармонійних програмках через його виняткову складність піаністичного й художнього втілення.

<sup>1</sup> Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время. Москва : Музыка, 1973. 470 с.

<sup>2</sup> Сенков С. Е. Специфика стиля и проблемы интерпретации фортепианных сонат и вариаций С. В. Рахманинова : автореф. дис ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Муз. искусство / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 1991. 27 с.; 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.

<sup>3</sup> Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 343 с.

<sup>4</sup> Михайлов М. К. К проблеме стилистического анализа // Михайлов М. К. Этюды о стиле в музыке. Статьи и фрагменты / сост., ред. и примеч. А. А. Вульфсона; вступ. ст. М. Г. Арановского. Москва : Музыка, 1990. С. 66–91.

<sup>5</sup> Сенков С. Е. Специфика стиля и проблемы интерпретации фортепианных сонат и вариаций С. В. Рахманинова : автореф. дис ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 1991. 27 с.

<sup>6</sup> Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации. Киев : Клякса, 2012. 272 с.

<sup>7</sup> Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений: Вариационная форма : учебник. Москва : Музыка, 1987. 239 с.

<sup>8</sup> Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время. Москва : Музыка, 1973. 470 с.

<sup>9</sup> Сухорукова И. Г. «Лабораторный опус» Рахманинова // Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве. Москва, 2016. № 3. С. 294–298.

**Мета статті** — розглянути стильову поліфонію, перетини стилю С. Рахманінова з фортепіанним стилем попередніх епох і вплив виконавського досвіду композитора на вибудовування фактури твору. Дослідники зазначають, що використання чужого як символу традиції та його художньо-образного перевтілення є характерною ознакою композиторського стилю С. В. Рахманінова.

**Наукова новизна** полягає в розкритті жанрово-стильові взаємодії у Варіаціях на тему Шопена на рівнях композиторської і виконавської інтерпретації та основних моделей роботи з чужими текстами.

**Виклад основного матеріалу.** Ситуація діалогу музичних епох традиційно номінується в музикознавстві як ознака пізнього стилю С. Рахманінова і досліджується на матеріалі Варіацій на тему Кореллі, Рапсодії на тему Паганіні, «Симфонічних танців» тощо. Різноплощинні лінії діалогу властиві вже Варіаціям на тему Шопена, циклу, яким розпочинається зрілий період творчості композитора. Отже, дослідження жанрово-стильових взаємодій в авторському тексті твору видається перспективним не тільки з погляду виконавської інтерпретації, а й авторського стиль С. Рахманінова.

Виконавська доля Варіацій на тему Шопена, порівняно з багатьма «топовими» за популярністю творами композитора не була інтенсивною ні за часів С. Рахманінова, ні тепер<sup>2</sup>. Щоб визначити місце варіацій на тему Ф. Шопена в еволюції стилю С. Рахманінова, слід розглядати цей твір у зв'язку з періодизацією творчості, жанровим аспектом та запозиченням теми. Питання періодизації творчості С. Рахманінова досить дискусійне щодо її критеріїв, традиційні визначення її етапів за віковою ознакою (ранній, середній, пізній) чи географічною (вітчизняний, зарубіжний) видаються досить механістичними. Підтримуючи думку Григорія Ганзбурга про якісні ознаки музичної мови як критерію періодизації, вважаємо за доцільне пов'язувати творчі кризи композитора і стильові етапами його творчості. Зокрема, творча криза 1897–1901 років завершується написанням творів, позначених новими стильовими ознаками.

Звернення до жанру сольних інструментальних варіацій симптоматичне, яскраво ілюструє композиторські напрацювання, адже саме на варіаціях композитори відшліфовують свою композиційну майстерність і техніку. Варіації на тему Шопена стали своєрідною лабораторією пошуку новітніх прийомів збагачення жанру, фактури, музичної мови, фортепіанної віртуозності.

Розглядаючи опус 22 в контекст еволюції стилю С. Рахманінова, варто згадати, що Варіації на тему Шопена — це *перший* твір, принаймні, за двома критеріями, для фортепіано соло після кризи, яким розпочався так званий зрілий період творчості композитора. По-друге, це — перший великий циклічний твір композитора на «запозичену» тему. Починаючи з циклу тв. 22, він використовує *чужі* теми для висловлення *свого*, авторського розуміння традиції, яка приваблювала композитора протягом

---

<sup>1</sup> Рахманинов С. В. Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры // Рахманинов С. В. Литературное наследие : в 3 т. / ред.-сост. З. А. Апетян. Москва : Сов. композитор, 1978–1980. Т. 1. 1978. 468 с.; Т. 3. 1980. С. 236.

<sup>2</sup> Відомо, що С. Рахманінов під час закордонних гастролей виконував цикл протягом лише двох сезонів (1917–1918 та 1918–1919), тоді як вибрані прелюдії, етюдів-картин виконував протягом більш ніж десяти сезонів. На сучасних афішах Варіації на тему Шопена трапляються набагато рідше ніж інші його твори крупної форми (Соната № 2, Варіації на тему Кореллі, опуси прелюдій або етюдів-картин, музичних моментів як цикл). І це не дивно: як і Соната № 1, шопенівські варіації потребують від виконавця найвищої її художньої й віртуозної зосередженості, їх несправедливо вважають «невдалими» і «незрозумілим твором».

усього творчого шляху. Чуже як символ традиції та його художньо-образне перевтілення стає платформою для стильового діалогу не тільки для Рахманінова-композитора, а й Рахманінова-піаніста. Циклу властива поліфонія перетинів діалогів із фортепіанним стилем автора теми Варіацій та впливом виконавського досвіду, навіть улюбленого репертуару на вибудовування фактури твору. Завдяки інтонаційним алузіям фактури варіацій, до «розмови з Ф. Шопеном» залучаються і Й. С. Бах, і Л. ван Бетховен, і Р. Шуман... Цілком очевидним видається, що жанрово-стильові взаємодії повномасштабно втілюються у Варіаціях на всіх рівнях композиторської і виконавської інтерпретації, а винайдені моделі роботи з чужими текстами автор використовує в усій композиторській творчості далеко поза межами варіаційного жанру.

Згідно з хронографом творчості С. Рахманінова, влітку 1902 року він розпочав роботу на *новим* твором — Варіаціями на тему Шопена<sup>1</sup>. Зважаючи на його виконавські й композиційно-драматургічні принципи, очевидно, що Рахманінов-піаніст у кожному творі ретельно продумував певний структурний план. Говорячи про вивчення нового твору, у статті «Десять характерних ознак чудової фортепіанної гри» він підкреслював: «Дуже важливо зрозуміти його загальну концепцію, необхідно спробувати зануритись в основний задум композитора. <...> У кожному творі є певний структурний план. Насамперед необхідно його виявити, а потім вибудовувати композицію в художній манері, властивій його автору»<sup>2</sup>. Ця думка митця свідчить про його глибоке й відповідальне ставлення не тільки до виконавського пізнання концепції та композиційної структури музичного твору, а й до феномена авторської музично-композиційної драматургії. Адже як композитор, С. Рахманінов досить чітко розмежував поняття «створювати» й «записувати» твір. Багато з його творів спершу створювались в його творчій уяві і лише потім фіксувались на нотному папері (з листа М. А. Слонову<sup>3</sup>).

Варіації на тему Шопена — перший із трьох грандіозних варіаційних циклів С. Рахманінова. Він звертався до «чужого» тематизму у двох жанрах: транскрипціях і варіаційних циклах. Автори творів його вишуканих транскрипцій — Й. С. Бах, Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, Ж. Бізе, М. Мусоргський, М. Римський-Корсаков, П. Чайковський, Ф. Крейслер. Власне, сам С. Рахманінов демонструє насамперед свої виконавські пріоритети піаніста. Усі його транскрипції — це яскраві віртуозні й стильні концертні п'єси, жанрово-стильова модель яких зумовлена переважно авторським вирішенням оригіналу. У варіаційних циклах С. Рахманінов є свідомим творцем певної композиційної моделі, ініціатором стильового діалогу теми і режисером її жанрово-стильових проєкцій у різні музичні епохи. Музикознавці зазначають, що всі варіаційні цикли С. Рахманінов структурує за моделлю тричастинної побудови, у якій загальна кількість варіацій наближається до 22, а масштаби варіаційних груп

<sup>1</sup> У літературній спадщині С. В. Рахманінова варіаційний цикл ор. 22 згадується лише один раз. Влітку 1902 року в листі своєму другу М. С. Морозову, відомому російському теоретику і педагогу від 17 (30) червня він 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 Пригожина. Так їх майже і доведеться залишити — ніколи з ними возитися. Добре мені б з усією цією брудною роботою (романсами і кантатаю) впоратись до 1 липня, і тоді вже взятись за нове. Постараюся» (Рахманінов С. В. Письмо Н. С. Морозову от 17 (30) июня 1902 г. // Рахманінов С. В. Литературное наследие : в 3 т. Т. 1. Москва : Сов. композитор, 1978. С. 317).

<sup>2</sup> Рахманінов С. В. Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры // Там же. Т. 3. Москва, 1980. С. 236.

<sup>3</sup> Рахманінов С. В. Письмо М. А. Слонову от 24 июля 1894 г. // Там же. Т. 1. Москва, 1980. С. 236.

кожного з умовних розділів циклу також зіставні<sup>1</sup>. Зауважимо, що, незважаючи на відмінності у тривалості інструментальної чи оркестрової версії (з трьох варіаційних циклів два — Варіації на тему Шопена та Варіації на тему Кореллі — написані для фортепіано соло, Варіації на тему Паганіні — для фортепіано з оркестром), варіаційний жанр для композитора становить досить сталу структуру, внутрішні елементи й етапи розвитку якої повторюються в кожному з варіаційних творів.

Темою для Варіацій тв. 22 С. Рахманінов обрав Прелюдію № 20 *до мінор* із циклу «24 прелюдії» тв. 28 Ф. Шопена, твори якого переважали в репертуарі Рахманінов-піаніста навіть над його власними композиціями. Загалом у зарубіжних концертних сезонах С. Рахманінов виконав понад 70 опусів Ф. Шопена, зокрема всі балади і скерцо, Сонату № 2 *сі-бемоль мінор*, цикл прелюдій, численні вальси, ноктюрни тощо, тому звернення до афористичної й популярної *до-мінорної* прелюдії було цілком природним. Текст цієї мініатюри вирізняється у творчому доробку Ф. Шопена структурною чіткістю, лаконічним, хоча й характерним «упізнаваним» мелодико-гармонічним рисунком, що робить її дуже зручною темою для варіацій<sup>2</sup>.

Досліджуючи жанрову основу першоджерела Варіацій та семантику її загального ладо-тонального плану, відкриваємо багато посилянь не тільки у творчості С. Рахманінова, а й у спадщині музичних кумирів композитора: на «символічні» інтонації траурної ходи, знаки долі, пов'язані з тональністю *до мінор*, на поетику про-світлення й радості, які втілює *до мажор*. Тональність шопенівської Прелюдії і теми Варіацій — *до мінор* — це дуже важлива для композитора тональність, у якій були створені його знакові твори: Концерт для фортепіано з оркестром № 2 тв. 18, Прелюдія № 7 тв. 23, інтонаційні «натяки» на них трапляються і в тексті багатьох варіацій. Різні варіанти траурного маршу у творчості С. Рахманінова на зламі століть містять опус «Музичні моменти» тв. 16 (№ 3), романс «Доля» тв. 21 № 1 та й варіаційний цикл тв. 22 (сімнадцята варіація).

Підкреслимо, що цей ряд творів відкриває ще кілька важливих рядів конотацій. Адже Романс «Доля» має ремарку С. Рахманінова, що вказує на цитату з П'ятої симфонії Л. ван Бетховена, чим ще більше пов'язуються тематика долі й *до мінор*. Важливо, що в автографі романсу зазначено, що його закінчено у квітні 1902 року, тобто безпосередньо перед початком роботи над Варіаціями на тему Шопена. Бетховенська лінія у творчих орієнтирах С. Рахманінова проступає у виконавстві і в композиторстві. Твори Л. ван Бетховена посідали вагоме місце в репертуарі митця: у різні роки він грав 32 варіації *до мінор* WoO 80, Сонати №№ 7, 8, 12, 14, 16, 17, 23, 24, 26, 27, 30, 32.

<sup>1</sup> Варіації на тему Шопена (22 варіації), Варіації на тему Кореллі (20 варіацій) та Рапсодія на тему Паганіні (24 варіації) мають подібну структуру, Рапсодія та Варіації на тему Шопена мають ідентичну будову: перший розділ — десять варіацій; другий — вісім; фінали розпочинаються варіацією № 19 (Сухорукова І. Г. «Лабораторный опус» Рахманинова // Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве. Москва, 2016. № 3. С. 296).

<sup>2</sup> Ферруччо Бузони 1884 року написав цикл на цю ж тему. Варіації та фугу у вільній формі BV 213 (у циклі 18 розгорнутих варіацій), до речі, також позначені як твір 22. У 1990 році Ф. Бузони працював у Москві, певно, С. Рахманінов знав цей опус. Цікаво, що Ф. Бузони двічі звертався до цих варіацій. Друга редакція твору (BV 213a) датована 1922 роком і суттєво відрізняється і назвою (9 варіацій на Прелюдію Шопена), і вдвічі меншим обсягом. Серед інших відомих варіаційних циклів на шопенівські теми варто згадати Варіації на тему Шопена Федеріко Момпу (Federico Mompou). Каталонський композитор створив 12 варіацій на Прелюдію *ля мажор* тв. 28 Шопена. Окрім того, відомі балет «Шопеніана» О. Глазунова та Експромт на теми двох прелюдій М. Балакірева. Але всі ці твори були написані значно пізніше, ніж рахманіновський цикл.

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

Тональність фіналу Варіацій на тему Шопена — однойменний мажор, з одного боку, не видається несподіваною, зважаючи на барокові й класичні традиції завершення мінорних варіаційних циклів, а з іншого, — *до мажор*, з його історією семантики в музичній літературі, не можна вважати лише збігом чи простим дотриманням канонів жанру. Адже «Аврора» Л. ван Бетховена, «Блукач» Ф. Шуберта, «Фантазія» Р. Шумана та «Слава» в чотири руки тв. 11 № 6 самого С. Рахманінова є зразками «білосніжної» тональності як утілення чистоти, величної краси й просвітлення у фортепіанній музиці.

Не випадковий і загальний ладотональний план Варіацій тв. 22 від *до мінору* до *до мажору*. Ідея С. Рахманінова утвердити оптимістичну концепцію пронизує більшість його творів великої форми. Серед фортепіанних крупних опусів життєствердний фінал характерний для концертів, циклів, зокрема циклів «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 наростання ефекту передзвону вказує на глибокі зв'язки цієї композиторської ідеї з національною традицією, яку започаткував М. Мусоргський у «Картинках з виставки», з її могутнім, духовно величним фіналом «Богатирські ворота у стольному городі во Кийові». Така ідея пронизує також драматургію рахманіновських хорових полотна («Дзвони», «Всенічна», «Літургія Іоанна Златоуста»). У фіналі Варіацій тв. 22 тема Шопена контрапунктом занурюється в партитуру дзвонів, які в різних ритмічних рисунках насичують усі фактурні пласти.

Досить реальні лінії взаємозв'язків із традицією, відображені в тематиці й інтонаційному плані розгортання варіаційного циклу, продовжують гіпотетичні посилення твору на виконавську діяльність Рахманінова-піаніста. Кожна з варіацій циклу виявляє чіткі алюзії до певних авторських творів композитора та опусів з його багатого репертуару. Так, чимало варіацій перегукуються з деякими визначними інтонаційно-фактурними вирішеннями таких 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.

Інтонаційні кореспонденції з творами концертного репертуару С. Рахманінова не менш різноманітні: Чакона Й. С. Баха — Ф. Бузоні; «Карнавал» і «Симфонічні етюди» Р. Шумана; Етюди тв. 10 № 8 і 9, Соната № 2 і Прелюдія № 2 Ф. Шопена; Варіації на тему Паганіні Й. Брамса; Етюд № 10 і Прелюдія О. Скрейбін. Варто також додати знакові для певних музичних культур інтонаційні символи — мотиви, фігури та принципи розгортання як то мотив ламенто, рух катабасис, барокова інвенційна техніка, російська підголоскова поліфонія тощо.

Цей значний обсяг уявних цитувань і запозичень інтонаційних моделей і фактурних прийомів помножений на варіювання шопенівської теми міг би викликати

сумнів щодо оригінальності музики твору. Проте розгортання варіативного кола за принципом усе більшого віддалення від першоджерела за образним визначенням, жанрово-стильовими метаморфозами, структурними особливостями не заважає композитору не тільки зберегти інтонаційний зв'язок із темою Шопена в кожній частині циклу (іноді тільки на мікроінтонаційному рівні), а 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 варіаційних шедеврів кінця XIX — початку XX ст.

Композиційна побудова Варіацій на тему Шопена<sup>1</sup> видається, з першого погляду, досить складною через поступове розширення вихідної структури, застосування прийомів віртуозної концертної імпровізаційності, багатошаровий та поліфонічний фактурний виклад, складні ладо-гармонічні зіставлення й системи стильових контрастів. Проте аналіз композиційної драматургії твору переконує, що Рахманінов-композитор свідомо й послідовно дотримувався певного структурного плану, який дуже резонує із зазначеним 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 художній манері, властивій автору», тобто не виходить за межі композиторських технік, відомих Шопену. Цей етап твору охоплює перший, досить закінчений внутрішній розділ із перших десяти варіацій. У другому розділі й у фіналі композитор дедалі більш широко застосовує прийоми варіювання вільного типу, усе більше віддаляючись від прототипу й посилюючи контраст у фактурному, жанровому, ладовому, темповому, образному і стильовому вимірах. Таким чином, він розпочинає цикл в стилі епохи автора теми, а завершує в стилі автора варіацій, тобто у своєму музичному стилі. У деяких варіаціях вихідна тема перевтілюється до непізнаванності, зберігаючи лише мотивні зв'язки з оригіналом. Інтонації-молекули шопенівської теми поглинаються у фактурному просторі віртуозного рахманіновського вальсування, п'янок гармонічних хвиль рахманіновської лірики та фінальних могутніх акордів — рахманіновських дзвонів. Цикл являє собою монументальне полотно великого концертного розмаху, у якому строга тема зазнає чи не всіх можливих образних трансформацій, кожна з яких могла би стати самостійною мініатюрою.

Шопенівська тема відділена від варіаційного розгортання ферматою, проте це не єдиний прийом розмежування, яке, по суті, продовжує власне перша варіація твору. Викладена в манері сольної «скрипкової» (за мелодичною теситурою) імпровізації з насиченою химерною прихованою поліфонією й відділена від наступного блоку варіацій, вона за функцією подібна до епіграфу, монологічної репліки від автора, певної стилістичної зорієнтованості на бароко. Адже перший блок варіацій (варіації 1–10) цементує саме бахівська манера поліфонічної розробки теми, окреслюючи коло стилістичних апеляцій до композиторів-романтиків, які звертались також до бахіанства. Зазначимо, що перші десять варіацій написані як стилізація строгого варіаційного

---

<sup>1</sup> Структурно С. Рахманінов обирає модель варіаційного циклу з викладом теми на початку та 22 варіаціями, з яких остання дуже розгорнута й виконує функцію фінальної коди. Цікаво, що тема Варіацій та Прелюдія Ф. Шопена різняться за кількістю тактів і деякими динамічними, агогічними й артикуляційними нюансами. С. Рахманінов відмовляється від повторення другого речення і досягає цим пропорційної структури теми на дев'ять тактів. Щодо змін, — перше речення він завершує на *diminuendo*, у сьомому й восьмому тактах виписує *ritenuto*, акцентуючи останній акорд без попереднього *crescendo*. Решта текстових позначок і фактура теми викладена тотожно шопенівській прелюдії.

циклу, у традиціях Л. ван Бетховена, зі збереженням композиційної будови вихідної теми в більшості частин. Серед романтичних алюзій зацікавлюють фактурні вирішення в стилі Ф. Шопена, Р. Шумана і Й. Брамса, які прочитуються в типових інтонаційних рисунках. Шуманівська скітність наскрізного типу видається також одним із важливих для С. Рахманінова взірців симфонізації циклу. У другій і третій варіаціях розвивається мелодична лінія, віднайдена в першій, як вільний контрапункт і канон із динамічним завершенням. Методи роботи з темою і формою походять від бетховенської драматургії з її вичлененням мотивів, динамізацією завдяки подрібненню фразування тощо. Водночас 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. Рахманінова, причому додавання ламентозного мотиву в другій варіації та насичення фактури інвенційними прийомами, проведення в нижньому голосі третьої варіації низхідного мотиву катабасис у поєднанні з фактурним контуром, подібним до п'єси «Панталон і Коломбіна» із «Карнавалу» Р. Шумана і дванадцятої варіації з брамсівських Варіацій на тему Паганіні, додає віртуальних лейтперсонажів у драматургічну партитуру твору. Так, від початку в музичній тканині циклу С. Рахманінова перетинаються його виконавський і композиторський досвід.

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 і рельєфний підголосок в акомпануючому пласті фактури. Інтонації теми варіацій тут прочитуються в усіх пластах, набуваючи грандіозного за розмахом, суто рахманіновського кульмінаційного звучання, яке спонукає композитора розширити побудову до 21-го такту. Цікаво, що натяк на деякі фактурні формули етюдів Ф. Шопена з'являються ще у третій варіації, зокрема в четвертому такті є тотожний елемент до тактів 42–47 Етюда *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 Етюда-картини *соль мінор* тв. 33. Проте імпровізаційний виклад цієї варіації (тема в нижньому шарі фактури споріднена з інтонаційною будовою знаменного розспіву, а арпеджіо акомпанементу — із прихованою поліфонією оспівувань мордентного контуру) не виростає до драматичної кульмінації. Навпаки, розсіювання напруження приводить до появи музичного портрету Р. Шопена «за Шуманом» у шостій варіації<sup>1</sup>.

Рефлексії на карнавальні образи Р. Шумана опосередковано наявні й у наступних чотирьох варіаціях (від сьомої до десятої): вони нав'язані образом містичного віртуоза

<sup>1</sup> Шуманівський розділ у концертному репертуарі С. Рахманінова представлений кількома визначними творами: цикли «Метелики», «Фантастичні п'єси», «Симфонічні етуди», «Арабески», Новелета *фа-дієз мінор*, Соната № 2 *соль мінор*, «Віденський карнавал», «Аркуші з альбому» та «Карнавал». Останній цикл особливо значущий ще й тому, що серед його музичних замальовок є п'єса «Шопен», у якій Р. Шуман не тільки відтворив портрет свого колеги, а й утілює характерні ознаки його композиторського почерку. До того ж, шуманівський «Шопен» перегукується за прозорістю фактури та невловимою поетикою з одним з автопортретів самого Р. Шумана в цьому циклі — з «Евзебієм». С. Рахманінов у шостій варіації синтезував ознаки обох номерів «Карнавалу», накладаючи оспівування мелодичних тонів у неквадратних, імпровізаційних поспівках на типово ноктюрновий акомпанемент. Водночас ця варіація в традиційно «баладному» розмірі 6/4 становить квінтесенцію рахманіновського ліричного стилю, з притаманними йому поліритмічними мереживами, арпеджуванням вертикалей обсягом більш як три октави, експресивними підголосками в акомпануючих пластах.



Ніколо Паганіні, причому сьома, восьма і дев'ята варіації переграються з характерними вирішеннями з Варіацій на тему Паганіні Й. Брамса (із третьої та восьмої варіацій). Тому не дивно, що музичний дарунок великим романтикам XIX століття вінчає десята варіація, у маршяльному, канонічному, нестримному русі якої вгадується шуманівський «Паганіні» з «Карнавалу». Отже, виявлені алюзії у фактурі варіацій першого умовного розділу циклу стають важливим чинником цілісності багатомірної структури твору.

Спільні мотиви в полі образів від Ф. Шопена й Р. Шумана до Н. Паганіні та Й. Брамса — всіх визнаних поціновувачів Й. С. Баха — стають не тільки вирішальним фактором стилістичної цілісності першого розділу Варіацій, а й образним містком до наступних етапів драматургії циклу. Адже після несамовитого, драматичного й гучного «фіналу» десятої варіації, з її досить класичною фактурою токатних хвиль у каноні та виписаної автором фермати, яка обрамляє цей розділ, розгортання чуттєвої картини у загадкових низьких, часом похмурих і тривожних кантиленних звучаннях одинадцятої варіації виявляє фактурні посилення на улюблені рельєфи Й. Брамса, але вже з Варіацій на тему Генделя (друга й двадцята варіації). Ковзання тріольними вісімками паралельних секст також передбачає інтонаційний колорит сімнадцятої варіації з Рапсодії на тему Паганіні С. Рахманінова. З одного боку, одинадцята варіація сприймається як інтерлюдія або інтермецо завдяки образній та ладогармонічній модуляції в 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 дванадцятої варіації (утворення мікроциклу «інтерлюдія та фуга»), а також тотожним принципом початку в десятій, одинадцятій і дванадцятій варіаціях: імітаційний рух початків насправді подібний не тільки до початку «Паганіні» з «Карнавалу», а й до акордової третьої варіації (Етюд № 4) із «Симфонічних етюдів» Р. Шумана.

Дванадцята варіація, фугато, викликає кілька важливих питань, зважаючи на внутрішню композиційну побудову циклу. Утворюючи парну зв'язку з попередньою інтерлюдією, вона виходить за масштаб розвитку та кількістю тактів (32) за межі, окреслені темою Ф. Шопена, а також супроводжується авторською приміткою про можливість її вилучення під час виконання. Зазначимо, що більшість наступних варіацій за обсягом також тяжіє до розростання. Проте це кількісне масштабування має і якісний аспект, адже, починаючи в аскетизмі поліфонічних засобів бахівської доби, фугато, завдяки додаванню стилістичних знаків російського підголоскового хорового співу та підключення суто органного розмаху С. Рахманінов досягає розлогої імпровізаційної кульмінації. Стрічки паралельних терцій на фоні витриманих акордів, що охоплюють чотири октави, фіналізуються в суто рахманіновську віртуозну каденцію, ніби згортаючись в одноголосне звучання барокових секвенцій першої варіації. Завершальний фрагмент варіації підноситься за фактурним розмахом і драматичним напруженням до визначних творів композитора — Концерту для фортепіано з оркестром *ре мінор* № 3 тв. 30, «Музичного моменту» *сі-бемоль мінор* № 1 тв. 16 тощо. Фермата роз'єднує переплановані внутрішні частини циклу й ретроспективно надає попереднім варіаціям ознак постлюдії та фуги мікроциклу.

Про початок наступного підрозділу свідчить застосування в тринадцятій варіації жанрової опори на поступ сарабанди з її уповільненим рухом (*Largo*) і функцією початку пари танців значного контрасту в старовинній інструментальній сюїті. Ця варіація викликає пряму аналогію з подібною їй (четвертою) з Варіацій на тему Кореллі, вона є важливою поворотною точкою драматургії циклу. Тут С. Рахманінов уперше застосовує мотивний розвиток теми в мелодичному й секвенційному висхідному русі,

ніби вивільнюючись від обмежень псевдострогого стилю, чимдалі все більш глибоко занурюючись у свій стиль. Примітно, що тотальна експансія рахманіновських гармоній, образно-драматургічної логіки, фактурних і жанрових переваг у наступних варіаціях накладається на плин у жанровому ритмі старовинної сюїти: фуга, сарабанда, пасакалія, скерцо. Ідея багатомірного простору сарабанди, з її фантастичними дзвонними відголосками теми, розвивається в наступній, чотирнадцятій варіації, у якій синтезовано прийоми двох попередніх. На фоні теми у збільшенні елемент відзвуку частішає й пронизує всю музичну тканину. Це значно динамізує розвиток і підхід до кульмінації, спорідненої з кульмінацією фугато: стрічки терцій перетворюються на могутні акордові ланцюги, які провіщають грандіозний фінал циклу. Звучання цієї варіації спонукає згадати вкорочені пунктири сьомої варіації із «Симфонічних етюдів» Р. Шумана, акомпанемент із дворяльної п'єси «Сльози» із Сюїти № 1 тв. 5 композитора й акордові хвилі рахманіновських кульмінацій.

У наступному танці в цій серії варіацій — скерцо — триває динамічне розгортання й кардинальна трансформація вихідного образу. Проте тут стратегія розвитку образу варіації змінюється. У фугато, сарабанді й пасакалії С. Рахманінов досягає цього шляхом інтенсивного кульмінування обраної варіативної характеристики (що, справді, закладено у Прелюдії Ф. Шопена з її *riena* та *sotto voce* в мелодичній декламації). У п'ятнадцятій варіації серед примхливих ритмів і швидкоплинних стакато, на місці можливої кульмінації композитор проводить дуже ліричну, емоційно теплу секвенцію з мотивів шопенівської теми. Скерцо, як своєрідна рефлексія С. Рахманінова на «Сон літньої ночі» Ф. Мендельсона, продовжує тенденцію до укрупнення варіацій (п'ятнадцята варіація: 43 такти) і розвитку їх до рівня окремих і самодостатніх мініатюр. Певною мірою, п'ятнадцята варіація є внутрішнім фіналом попереднього розвитку ідеї барокової сюїти. Також ідея її фінальності резонує з подібною до фіналу «Симфонічних танців» ритмікою, енергетикою й образністю. Питома вага авторського слова дедалі збільшується. Якщо в першому блоці варіацій С. Рахманінов висловлюється щодо теми Ф. Шопена чужими мовами, обраними з кумирів, композиторськими техніками, то в другому підрозділі варіацій він постійно вступає в мовний діалог і резюмує кожен нову варіативну модель відповідно до власного авторського стилю.

Третій підрозділ варіацій неоднорідний за стилістикою, неоднозначний за внутрішньою структурою. Тут слово від автора виносить за межі короткого епілогу варіації. Починаючи з шістнадцятої варіації, варіативні тексти чергуються із синтезованими уявними розмовами в манері класиків і Майстрів. І хоча можливо впізнати окремі звукові образи «іншої» мови в відголосках і паралелях із творчістю Ф. Шопена, П. Чайковського, О. Скрябіна та Ф. Блуменфельда, проте авторський стиль музичної мови С. Рахманінова з його тяжінням до поліфонізації всіх пластів фактури та величною дзвонівістю стає суттєвою ознакою завершальної добірки варіацій циклу. Ліричним колом романсової лірики шістнадцята, сімнадцята й вісімнадцята варіації немовби обіймають трагічну кульмінацію циклу — сімнадцяту варіацію, у якій можна впізнати характерні інтонації траурного маршу із Сонати *сі-бемоль мінор* Ф. Шопена, а також його Прелюдії № 2. Кульмінація сягає набатного напруження і справжньої симфонічної енергії. На певних етапах варіативного розвитку можна почути відголоски Етюда *сі-бемоль мінор* О. Скрябіна 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 і мелодичних рисунків, врівноваженістю динамічних хвиль.

Завершальний блок варіацій (19–22) характеризується певною однорідністю типових фінальних настроїв із типово рахманіновськими дзвонними звучаннями, віртуозним вальсуванням, розробковими фугато й розгалуженою поліфонізованою фактурою. Лише двадцять перша варіація стає останньою ліричною згадкою про автора теми циклу. Утворюючи арочну ремінісценцію шостої варіації — «портрета Шопена, за Шуманом» — вона поєднує ще два символи, важливі для С. Рахманінова: канон у цих Варіаціях є символом бароко як ідеї універсального інтонаційного розвитку і тональність *ре-бемоль мажор*, з якою в композитора пов'язані найінтимніші сторінки лірики — чисте втілення Любові. Тематизм фінальних варіацій та їх жанрова першооснова й тональна семантика (варіація 19 — *ля мажор*, дзвони; 20 — *ля мажор*, вальс; 22 — *до мажор*, дзвони) набуде віддзеркалення в подальших творах С. Рахманінова, проте саме комбінація цих елементів і символів саме у варіанті фіналу Варіацій на тему Шопена є унікальною.

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

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 343 с.
2. Ганзбург Г. И. Стилевой кризис Рахманинова: сущность и последствия // Музыкальная академия. 2003. № 3. С. 171–173.
3. Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время. Москва : Музыка, 1973. 470 с.
4. Михайлов М. К. К проблеме стилевого анализа // Михайлов М. К. Этюды о стиле в музыке. Статьи и фрагменты / сост., ред. и примеч. А. А. Вульфсона ; вступ. ст. М. Г. Арановского. Москва : Музыка, 1990. С. 66–91.
5. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособие. Киев : Клякса, 2012. 272 с.
6. Рахманинов С. В. Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры // Рахманинов С. В. Литературное наследие : в 3 т. / ред.-сост. З. А. Апетян. Т. 3. Москва : Сов. композитор, 1980. С. 236.
7. Рахманинов С. В. Письмо М. А. Слонову от 24 июля 1894 г. // Рахманинов С. В. Литературное наследие : в 3 т. / ред.-сост. З. А. Апетян. Т. 1. Москва : Сов. композитор, 1978. С. 236.
8. 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.
9. Сенков С. Е. Специфика стиля и проблемы интерпретации фортепианных сонат и вариаций С. В. Рахманинова : автореф. дис ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 1991. 27 с.
10. Сухорукова И. Г. «Лабораторный опус» Рахманинова // Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве : науч. журн. / Московский гос. ин-т культуры. Москва, 2016. № 3. С. 294–298.
11. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений: вариационная форма : учебник. Москва : Музыка, 1987. 239 с.

## REFERENCES

1. Aranovskiy, M. G. (1998). *Musical text: structure and properties* [*Muzykalnyi text: struktura i svoystva*]. Moscow: Kompozitor, 470 p. [in Russian]/
2. Hanzburh, H. I. (2003). Rachmaninov's stylistic crisis: essence and consequences [Stilevoj krizis Rahmaninova: sushhnost' i posledstviya]. In: *Music Academy* [*Muzykal'naja akademija*]. Issue 3. Moscow, pp. 171–173 [in Russian].
3. Keldysh, Ju. V. (1973). *Rachmaninov and his time* [*Rahmaninov i ego vremja*]. Moscow : Muzyka, 470 p. [in Russian].
4. Mihaylov, M. K. (1990). On the problem of style analysis [K probleme stilevogo analiza]. In: Mihaylov, M. K. *Etudes about style in music. Articles and excerpts* [*Study o stile v muzyke: Satyi i fragment*], ed. by A. Vulfson, introduction by M. Aranovskii. Moscow: Muzyka, pp. 66–91 [in Russian].
5. Moskalenko, V. G. (2012). *Lectures on Musical Interpretation* [*Lekcii po muzykalnoy interpretacii*]. Kyiv: Kliaksa, 272 p. [in Russian]
6. Rahmaninov, S. V. (1980). Ten characteristics of great piano playing [Desjat' harakternyh priznakov prekrasnoj fortepiannoij igry]. In: Rahmaninov, S. V. *Literary heritage* [*Literaturnoe nasledie*]. Vol. 3. Moscow: Sovetskii kompozitor, pp. 236 [in Russian].
7. Rahmaninov, S. V. (1978). Letter to M. A. Slonov, dated July 24, 1894. In: Rahmaninov S. V. *Literary heritage* [*Literaturnoe nasledie*], in 3 vols. Vol. 1, ed. by Z. A. Apetyan. Moscow: Sovetskii kompozitor, p. 236 [in Russian].
8. Rahmaninov, S. V. (1978). *Letter to N. S. Morozov, dated June 17 (30), 1902* In: Rahmaninov, S. V. *Literary heritage* [*Literaturnoe nasledie*], in 3 vol. Vol 1, ed. By Z. A. Apetyan. Moscow: Sovetskii kompozitor, p. 317 [in Russian].
9. Senkov, S. E. (1991). *Specificity of Style and Problems of Interpretation of Piano Sonatas and Variations by S. V. Rachmaninov* [*Specifika stilja i problemy interpretacii fortepiannyh sonat i variacij S. V. Rahmaninova*]. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.02 Music Art. Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Moscow, 27 p. [in Russian]
10. Suhorukova, I. G. (2016). *Rachmaninov's "laboratory opus"* [*«Laboratornyj opus» Rahmaninova*]. *Intercultural interaction in the modern musical and educational field* [*Mezhkul'turnoe vzaimodejstvie v sovremennom muzykal'no-obrazovatel'nom prostranstve, nauchnyj zhurnal*]. Moscow State Institute of Culture. Issue 3. Moscow, pp. 294–298 [in Russian].
11. Tsukkerman, V. A. (1987). *Analysis of musical works: the variation form* [*Analiz muzykalnykh proizvedeniy: Variacionnaya forma*]. Moscow: Muzyka, 239 p. [in Russian].

**ГУМІНЮК С. П.**

**Гуминюк Станислав Павлович** — творческий аспирант кафедры специального фортепиано № 2 Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского (Киев, Украина).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4756-4263>

[stanislavguminiuk@gmail.com](mailto:stanislavguminiuk@gmail.com)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.131.243220>

## «ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ ШОПЕНА» СЕРГЕЯ РАХМАНИНОВА: ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

**Актуальность исследования:** Исследование творчества С. Рахманинова, пересечений его композиторского и исполнительского опыта в их проекции на его авторскую запись нотного текста является достаточно актуальным и перспективным. В статье рассмотрены жанрово-стилевые взаимодействия в Вариациях на тему Шопена на уровнях композиторской и исполнительской интерпретации, а также основные модели работы с чужими текстами, которые автор использует в произведении. **Научная новизна** статьи состоит в исследовании органического сочетания стиливых контекстов композиторского и исполнительского наследия С. Рахманинова.

**Цель статьи** — исследовать стилевую полифонию, перекрещивание рахманиновского стиля с фортепианными стилями предыдущих эпох, влияние исполнительского опыта композитора на выстраивание фактуры произведения, а также раскрыть особенности нотной записи авторского текста в аспекте отражения исполнительского стиля художника, композиторских средств выразительности, являющихся ключевыми в исполнительской интерпретации его фортепианных произведений.

**Методология.** В рассмотрении «Вариаций на тему Шопена» для отображения взаимодействия исполнительского и композиторского творчества С. Рахманинова применяются принципы структурно-функционального, жанрово-стилевого, исполнительского и системного методов анализа. Это позволяет углубить представления об интерпретационном потенциале произведения. Исследователи отмечают, что использование чужого как символа традиции и его художественно-образного перевоплощения является характерной чертой композиторского стиля С. Рахманинова.

**Главные результаты и выводы исследования:** Вариационный жанр в процессе становления композиторского мастерства играет важную роль для усвоения разнообразных и строго регламентированных структур жанра, техник обработки музыкального материала. Стилиевые модели, на которые С. Рахманинов ориентируется, варьируя Темы Ф. Шопена, не только чётко определяет его музыкальные предпочтения, но и демонстрирует его путь к формированию собственного стиля, своего музыкального языка.

Последовательное изложение выборочных примеров для демонстрации главных групп исполнительских средств выразительности в композиторской записи авторского текста не означает, что С. Рахманинов применяет вне их взаимосвязи. Напротив, исследования его фортепианных произведений раскрывает безграничное количество возможных комбинаций для одновременного применения различных групп исполнительских средств выразительности. Поэтому тщательное изучение рахманиновской нотной записи даёт интерпретатору не только ключ к пониманию, но и путь к исполнительскому интонированию его текста. Не умаляя значения контекстных оболочек текста музыкального произведения, необходимо подчеркнуть, что нотная запись — это единственный документальный канал общения между автором и исполнителем. Поэтому поиск исполнительских решений и стратегий художественной интерпретации следует искать и открывать именно в нем, ведь Рахманинов-пианист зашифровал ключи и коды интерпретации, свой исполнительский опыт именно в нотной записи.

**Ключевые слова:** вариации, композиторский стиль, исполнительный репертуар, музыкальный текст, жанрово-стилевые взаимодействия, интерпретация.

## STANISLAV GUMINIUK

Guminiuk, Stanislav — Creative Postgraduate Student at the Department of Special Piano № 2 at the Tchaikovsky National Music Academy Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4756-4263>

[stanislavguminiuk@gmail.com](mailto:stanislavguminiuk@gmail.com)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.131.243220>

### SERGEI RACHMANINOFF' VARIATIONS ON A THEME OF CHOPIN: GENRE AND STYLE INTERACTIONS

The article highlights various aspects of the stylistic interaction process within the variation genre in Rachmaninoff' piano works on the example of Variations on the Theme of Chopin. **The relevance of the study** is in the emphasis on interpretation aspects in the process of creating a performance version of a musical work. The mutual influences of the artist's performing and compositional creativity are considered. The range of stylistic appeals to different layers of the musical context of the work is determined. The ways of interrelations with tradition are presented in combination with the semantic coordinates of the hypothetical references to performance repertoire of Rachmaninoff-pianist.

**Methodology.** In considering Variations of the Theme of Chopin to reflect the interaction of Rachmaninoff' performing and composing creativity, the principles of structural-functional, genre-style, performing and system analysis methods are applied. This allows deepening the interpretation potential of the work.

**How the study was done.** This perspective of scientific attention to Variations on the theme of Chopin by Rachmaninoff in the organic combination of stylistic contexts of his composition and performance determines the scientific novelty of the study.

The integration of various levels of interpretation in the pianist's work process is especially relevant for performing a complex work of the piano top repertoire. **Main objective of the study.** The purpose of this article is to study this stylistic polyphony, the intersection of Rachmaninoff' style with the piano style of previous eras and the influence of the composer's performance experience on the process of building the texture of the work. The focus of the research is genre-style interactions in Chopin's Variations on the levels of composer and performer's interpretation and the main models of working with external texts that the author uses in the work.

**Results and conclusions.** The whole layer of hypothetical references of the work to the performance of Rachmaninoff-pianist continues the rather real lines of interrelations with tradition, which reflected in the theme and the intonation plan of the forming of the variation cycle. Each of the variations of the cycle reveals clear allusions to the range of certain author's works of the composer and a number of opuses from his huge repertoire. The variant circle deploying on the principle of increasing distance from the primary source by figurative definition, genre and style metamorphoses, structural features. In the meantime, composer keep connection with the Chopin theme in each part of the cycle (sometimes only at the micro-intonational level). Rachmaninoff created a symphonic poem for piano. Its scale, dynamics of unfolding, polyphonic plasticity and the beauty of piano colours inspired by Chopin musical word. **Significance.** Therefore, Variations on a Theme of Chopin completes a number of variation masterpieces from beginning of 20<sup>th</sup> century. The finding results of this research can be used especially in the piano performing field.

**Keywords:** variations, composer's style, performing repertoire, musical text, genre-style interactions, interpretation.