

ФОРТЕПИАННЫЕ ВАРИАЦИИ С. В. РАХМАНИНОВА: К ВОПРОСУ ТРАКТОВКИ ЖАНРА

известно, что вариационно-вариантный метод имеет особое значение для стиля и шире – художественного мышления Рахманинова. Его универсальный характер раскрывается на разных уровнях музыкальных текстов композитора в произведениях практически всех жанров. Разнообразные проявления данного метода на протяжении XX века отмечали многие учёные: Б. Асафьев, В. Бобровский, Л. Мазель, В. Цуккерман и др. Этим вопросам посвящён ряд наших публикаций, в которых выявляются предпосылки рахманиновской вариантности и вариационности в фольклорных жанрах, колокольном звоне, знаменном распеве, русском лирическом романсе, проследживается связь метода с особенностями музыкально-поэтической системы композитора, направленностью драматургического развития и т. д. [4; 5].

Несколько в стороне от исследовательских интересов остаются вариационные циклы на темы Шопена (ор. 22), Корелли (ор. 42). Значительно более пристальное внимание ученых обращено к Рапсодии на тему Паганини (ор. 43). В этих сочинениях¹ характерные черты метода Рахманинова находят наиболее концентрированное и непосредственное воплощение, обусловленное самим жанром вариаций.

Кроме того, циклы, созданные Рахманиновым на разных этапах творческого пути и охватывающие три десятилетия, наглядно отражают процесс эволюции стиля композитора, что особенно заметно при сравнении ор. 22 с его последними произведениями. Вариации на тему Шопена (1903) не только непосредственно предшествуют первой тетради Прелюдий ор. 23, но и предвещают более поздние опусы 1900–1910-х годов, где основные образы вариационного цикла получают углублённое и развёрнутое воплощение. В то же время ор. 22, являясь в своём роде пробой пера, отражает процесс творческого по-

иска, обнаруживает влияние романтических вариаций XIX века и, прежде всего, Шумана, Чайковского, что не могло не сказаться на трактовке жанра, формы, на стиле произведения в целом. «Ген романтизма», столь характерный для раннего этапа рахманиновского творчества и особенно для фортепианных сочинений², а точнее – его отзвуки, преломленные через призму эстетики Серебряного века, а затем и новых веяний в области поэтики, стилистики 1910–1920-х годов, сохраняются в поздних опусах композитора, впрочем, как и некоторые музыкальные образы, принципы письма.

Созданные в 1931 году ВК стали неким прологом к РП (1934) и шире – к трагической триаде последних сочинениях Рахманинова, образуя вместе с ними своеобразный макроцикл. Будучи продолжением характерных свойств музыкального стиля «русского периода», Корелли-вариации также обнаруживают черты позднего стиля. Это раскрывается в ор. 42 и – особенно – в РП: их художественных концепциях, сложности и глубине содержания, особенностях драматургии, композиции и как результат – принципах развития. РП оказывается кульминацией в претворении вариационного метода Рахманиновым и одним из вершинных образцов жанра вариаций в целом.

В данной статье делается попытка выявить изменения трактовки жанра и формы вариаций как проявление эволюции стиля и музыкального мышления композитора.

Прежде всего, показателен *выбор тем для построения вариационной формы*. В 1900-е годы, период творческого подъёма и становления стиля, Рахманинов обращается к траурной *c moll* прелюдии Шопена, тема которой, несомненно, относится к группе характерных, индивидуализированных³. На её основе композитор создаёт цикл свободных, типично романтических вариаций. В зарубежный период, после

тяжёлых потрясений Рахманинов переключается в мир трагических чувств, более сдержанных и суровых. Отсюда – обращение к темам *Folia*, 24-го каприса Паганини и *Dies irae*, в стилистике которых преобладают обобщённые черты, открывающие широчайшие возможности для последующих преобразований. В то же время при сравнении двух последних циклов становится очевидной большая строгость обращения с темой в Корелли-вариациях, сдержанность, графичность образного рисунка, а следовательно, и музыкальной ткани, несмотря на глубину переработки и переосмысления темы. Аналогичные свойства в Рапсодии сочетаются с особой свободой, обусловленной философичностью концепции, которая, в свою очередь, конкретизируется процессом взаимодействия двух тем: Паганини и *Dies irae*. Отсюда – уникальность жанра, драматургии и композиции произведения, роль интонационной символики и т. д.

Важной особенностью ВК и РП становится проявление некоторых неоклассических черт, в целом характерных для позднего стиля Рахманинова – таких, как экономия средств выразительности, усиление роли полифонии, интеллектуально-конструктивного начала. Здесь находит отражение одна из наиболее значительных стилевых тенденций первой трети XX века, на которую, в частности, обращает внимание А. Ляхович [1, с. 65–68].

В поздних вариациях данная особенность обусловлена самой природой тем. Имеются в виду: синтез сарабанды и хорала в *Folia*, обобщённые интонационные формулы, лежащие в основе темы Паганини (тонико-доминантовая схема-каркас и мелодический контур «золотой секвенции» – нисходящая секундо-терцовая «лестница» как скрытый прообраз *Dies irae*). Вместе с начальными мотивами они выполняют функцию микротем в процессе развёртывания музыкального сюжета. О неоклассических тенденциях также свидетельствует обращение к старинным жанрам менуэта, сарабанды, сицилианы, хорала и др. Особое семантическое значение приобретают такие интонационные фигуры, как *passus duriusculus*, *anabasis*, *catabasis*, *circulatio*.

Эволюцию мироощущения композитора наглядно отражает художественный, смысловый итог трех циклов. В частности, направленность развития темы Шопена соответствует принципу «от мрака к свету»: от траурного

шестивия в теме и первых вариациях – к триумфально-героическому финалу *Maestoso* (XXII вариация), от *c moll* – к *C dur*, – вызывая тем самым аналогию с «Симфоническими этюдами» Шумана. Влияние цикла Шумана также проявляется в образно-фактурных, жанровых параллелях. Таковы, например, скерцозные XV ВШ и V Шумана, полифонические XI–XII ВШ и IV, VIII Шумана и т. д. Аналогии композиционно-драматургического характера раскрываются во введении медленной вариации как лирического центра перед финалом, рондообразной форме финала, насыщенного разработочным развитием и др.

Медленная кода ВК с её пронзительной ностальгической интонацией после предшествующих моторных вариаций погружает в противоположный мир рефлексий, воспоминаний, вызывая ассоциации с медленными окончаниями Первой фортепианной сонаты, Элегического трио, Первой симфонии и в то же время – с *Adagio* III симфонии и вальсом из «Симфонических танцев».

В коде РП – генеральной кульминации сочинения – *tutti*'йное звучание хорала с *Dies irae* поглощает основную тему, олицетворяя торжество фатальных сил, их триумф, с точки зрения семантики совпадая с генеральными кульминациями Третьей симфонии и «Симфонических танцев» [3].

Эволюция жанра вариаций проявляется в ряде особенностей *драматургии и формы*. Так, в первом цикле финальная вариация, несмотря на масштабность композиции, насыщенность разработочным развитием, не создаёт ощущения завершенности (в отличие от «Симфонических этюдов»). Одна из причин, возможно, коренится в излишней пестроте образно-жанровых метаморфоз, тонального плана последних пяти вариаций⁴, отсутствии единого драматургического центра в цикле и вследствие этого некоторой хаотичности его внутренней структуры. Не случайно исполнители данного опуса в своём стремлении преодолеть раздробленность цикла и придать ему большую целостность опускают XII и XIV вариации, а также коду *Presto*⁵.

Другая причина носит более глубокий характер и связана с темой прелюдии Шопена, представляющей законченное, самостоятельное произведение, в котором «всё сказано». И хотя Рахманинов отказывается от повторения второй части⁶, а в некоторых вариациях – и

от дополнительного тонического трезвучия со знаком ферматы, завершающего шопеновскую пьесу, помещает на грани медленной (XXI) и финальной вариаций развёрнутый переход разработочного плана, данное свойство шопеновской темы ему всё же не удаётся полностью преодолеть.

Тем не менее, в образно-поэтическом строе, жанровых, интонационных особенностях музыкального языка этого произведения ярко раскрываются характерные черты сложившегося зрелого стиля Рахманинова. Прежде всего, имеется в виду превращение начального мотива темы Шопена в плач, один из сквозных семантических элементов стиля Рахманинова. Важным принципом становится хроматизация темы и всей музыкальной ткани, актуализирующая линию басового голоса с фигурой *catabasis*. Особую роль играет трансформация мелодии Шопена, «разорванной» на краткие секвенцируемые мотивы, в «рахманиновскую кантилену» как главный знак стиля этого периода и образование полимелодической фактуры с применением полиритмии. Данный ряд можно продолжить.

Многие вариации вызывают непосредственные параллели как с ранними *opus*'ами, так и поздними циклами. Имеются в виду кантилена в лейттональности *Des dur* – символ тишины, красоты, покоя (XXI), сгущённая хроматика в условиях линейной фактуры в низком регистре с её трагическим смыслом (XI). Среди ставших константными знаков музыкальной поэтики Рахманинова в данном цикле выделяется статическая XIII-я вариация с характерной семантикой пейзажности (выдержанные диатонические гармонии, краткие всплески-возгласы в высоком регистре) и ряд других элементов музыкального текста.

Архитектоническая стройность и завершённость Вариаций на тему Корелли обусловлена трёхчастностью композиции с лирическим *Des dur*'ным центром (XIV–XV вариации), совпадающим с точкой золотого сечения, динамической репризой (XVI–XX) и кодой-многоточием. ВК и РП объединяет сквозной волнообразный характер драматургии, устремлённой к генеральной кульминации в заключительных вариациях цикла (XIX–XX и XXIII–XXIV, соответственно), одновременно выполняющих функцию финала, а также сходные типы остро контрастирующих между собой лирических, моторных, гротесковых, скорбно-трагических

образов. Причём, для создания последних в цикле на тему Корелли композитор вплетает в музыкальную ткань интонации *Dies irae* (III, VI, X), чем предваряются все поздние опусы Рахманинова и, прежде всего, – РП. Параллели между циклами образуются благодаря импровизационно-рапсодическим *Intermezzo* ВК и XI вариации РП, выполняющим функцию перехода к средней части циклов и т. д.

Особое смысловое значение приобретают аллюзии на старинные жанры менуэта (III ВК) и сарабанды (VII, VIII, XIV ВК) как средство создания гротескового, устрашающего образа, получающего продолжение в последнем цикле⁷.

Сложность жанровой и композиционной структуры Рапсодии обусловлена уникальностью художественной концепции, конфликтным волновым типом драматургии, направленностью тематического развития. Одной из главных особенностей произведения становится тесное переплетение и переосмысление признаков разных жанров и форм, их полифункциональный, синтетический характер, с присущей каждому из компонентов индивидуальной семантикой.

Полижанровая структура сочинения возникает вследствие синтеза признаков концерта для фортепиано с оркестром, рапсодии, вариаций, романтической одночастной симфонической поэмы. О чертах концерта свидетельствуют взаимодействие фортепиано и оркестра как равноправных, часто противоборствующих сил разворачивающегося сюжета⁸, наличие каденционных разделов (XI, XV, переход от XXII вариации к XXIII, конец XXIII) и др.

Особый интерес представляет трактовка жанра рапсодии, ставшего в музыке XIX–XX столетий, по выражению О. Соколова, выразителем «заветного синтеза народного духа и творческого композиторского сознания» [6, с. 46]. В ор. 43 Рахманинова обнаруживаются такие инвариантные черты рапсодии, как сопоставление контрастных образов, опора (в процессе варьирования) на простые бытовые жанры, цитирование «чужих» тем или стилей. Однако главными принципами рахманиновской интерпретации являются *переосмысление и трансформация жанра*. Так, вместо показа «многоцветных граней народной жизни» [там же] – главного стержня жанрового содержания рапсодии – композитор создаёт глубоко трагическое полотно, в основе которого лежит вечная тема *Человек и Судьба*. Вместо цитирования или воссоздания народных

песенно-танцевальных мелодий, Рахманинов, обращаясь к католической «теме смерти» и теме Паганини, разворачивает остро конфликтный сюжет. Вместо калейдоскопического сопоставления и орнаментального варьирования жанровых тем-образов – сквозное симфоническое развитие, сложнейшие интонационно-семантические преобразования исходных тем, выявляющие глубинные смыслы происходящего⁹.

Полижанровая структура порождает *полифункциональность формы*, объединяющей признаки вариационной, сонатной, циклической и поэмой композиций в их тесном переплетении.

О чертах двойных вариаций позволяет говорить наличие двух тем – Паганини и *Dies irae*. Однако, в отличие от классической модели жанра вариаций «гайдновского» или «глинкинско-го» типа с характерным для них относительным функциональным равноправием тем, в РП главным действующим лицом является тема каприса. *Dies irae* проводится четыре раза, образуя *распределочный вариационный цикл*, тем самым определяя и конкретизируя направленность драматургического развития и общий итог. Так, VII является экспозицией, X – развивающим разделом, XXII представляет динамическую репризу и XXIV – итог и одновременно смысловую вершину произведения. При этом все приёмы развития темы, в соответствии с драматургией, подчинены принципу последовательного *crescendo* к коде заключительной вариации. В частности, линия образного развития в данных вариациях направлена от таинственного, приглушённого звучания темы (VII) к агрессивно-наступательному, фатальному и манящему, мистически-бестелесному (разные грани Зла в X), к экспрессивно-трагическому, «кричащему» (XXII) и торжествующему (XXIV). В проекции на жанровую драматургию происходит преобразование исходного хорала в марш (X и XXII), предвосхищающий будущие «эпизоды-нашествия» Шостаковича, Прокофьева, Вайнберга и др., и возвращение к хоралу на высшем драматургическом и динамическом уровне в кульминации¹⁰.

Аналогии с сонатной формой возникают благодаря контрасту моторной темы Паганини и хоральной *Dies irae*, конфликтному характеру их взаимодействия и особенностям развития¹¹. В итоге вариации с I по X выполняют функцию экспозиции, XIII–XVIII – разработки, XIX–XXII – репризы и XXIII–XXIV – коды. *Dies irae* про-

ходит путь интонационно-образной подготовки, аналогичный побочной партии сонатной формы. При этом возникает последовательная хроматизация интонаций темы каприса и всей музыкальной ткани, сгущение общего тонально-гармонического колорита, усиление роли нисходящих секундо-терцовых сцеплений, фигур с семантической скорби, тревоги и т. п.¹²

Появление секвенции оказывается *результатом действия интегрирующего метода развития*, типичного для Рахманинова и последовательно раскрывающегося в *процессе вариантного прорастания Dies irae* из темы Паганини. Данная закономерность оказывается константной для многих сочинений Рахманинова. Таково прорастание секвенции из тематизма, близкого плачу, во Второй симфонии, из знаменного распева – в Третьей и финале «Симфонических танцев» и др.¹³

Отсутствие тонального контраста между темой Паганини и *Dies irae* (обе излагаются в тональности *a moll*) не даёт проявиться сонатным закономерностям в полной мере, но характерно для экспозиции двойных вариаций. Вместе с тем, будучи подготовленной как побочная партия, *Dies irae* оказывает активное влияние на тему Паганини, способствует её трансформации, что в большей степени характерно для двойных вариаций.

Результатом такого влияния становятся преобладающие в произведении агрессивно-наступательные, моторные, гротесковые (VIII, IX, первая часть X, XIII, XIV, XX–XXIV), мистические (XV), скорбные, надломленные (VI, XII), сумрачно-зловещие образы (XVI, XVII) и т. д.¹⁴ Показательно, что связи с *Dies irae* отсутствуют лишь в основной части единственного светлого, но крайне хрупкого «пятна» – *Des dur'*ного ноктюрна (XVIII), который воспринимается, как гимн любви, кратковременная вспышка радости бытия¹⁵.

Аналогия с четырёхчастным сонатно-симфоническим циклом возникает благодаря объединению вариаций в субциклы. При этом функцию сонатного *Allegro* выполняют первые десять вариаций; субциклы жанровых, моторных (XII–XV, *d moll* – *F dur'*ный цикл) и медленных вариаций (XVI–XVIII, *b moll* – *Des dur'*ный цикл) аналогичны Скерцо и Анданте, соответственно. Последние семь вариаций образуют финал.

Кроме того, ярко выраженные признаки моторных жанров¹⁶, а также ноктюрна в средней

части позволяют говорить о *чертах сюитности*, что в целом характерно для свободных романтических вариаций и в то же время вызывает аналогию с жанром рапсодии, о котором речь шла выше.

Одночастность, полифункциональность формы, сквозная направленность развития к итоговой смысловой трансформации обеих тем, связанное с этим ускорение темпо-ритма в целом по принципу «от расчленённости – к слитности» свидетельствуют о претворении в Рапсодии *признаков симфонической поэмы*. С этой точки зрения ор. 43, с одной стороны, продолжает линию романтических поэм, таких как «Мазепа» и «Пляска смерти на тему *Dies irae*»

Листа, «Гиль Уленшпигель» Р. Штрауса и других, написанных в вариационной форме. Если же учесть масштабность трагического содержания, это сочинение в то же время открывает пути к вариационным формам концертов и симфоний XX века Щедрина, Губайдулиной, Шнитке и др.

Таким образом, сравнение тем, драматургии, принципов композиции в вариационных циклах Рахманинова позволяет наглядно прочертить путь эволюции Рахманинова-Художника. Об этом также свидетельствуют и изменения, происходящие в принципах развития тематизма и шире – вариантно-вариационного метода в целом. Исследование данных процессов может стать темой самостоятельной работы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В статье приняты следующие сокращения: Вариации на тему Шопена – ВШ, Вариации на тему Корелли – ВК, Рапсодия на тему Паганини – РП. Номера вариаций обозначаются римскими цифрами.

² Имеются в виду сочинения 1880–1890-х годов: Три ноктюрна, 4 пьесы для фортепиано, Первый концерт ор. 1, отдельные пьесы ор. 3, Салонные пьесы ор. 10, 6 пьес для фортепиано в 4 руки ор. 11 и др.

³ Мы опираемся на типологию тем и видов вариаций, разработанную В. Цуккерманом [7].

⁴ Тональный план XVII–XXI вариаций: *f, As, f, b, A, cis, Des, C*.

⁵ Таковы, например, интерпретации ор. 21 В. Ереско и Б. Березовским. Примечательно, что данный недостаток ощущал и Рахманинов, указывая в ремарке к коде на возможность купирования этого раздела и завершения произведения медленным, «тихим» (на *pp*), просветлённым трёхдольным вариантом темы Шопена.

⁶ Структура Прелюдии *c moll a – b – b₁*.

⁷ Черты менуэта в жанровом синтезе XII и XIII вариаций Рапсодии отмечают Протопопов и Ляхович [2, с. 134; 1, с. 78].

⁸ Одним из наиболее наглядных проявлений данного типа отношений в системе *солист – оркестр* может служить начало XXIII вариации: «борьба» солиста и оркестра, осуществляемая посредством интенсивного разработочного развития начальной фразы темы каприса, столкновения *as moll* (фортепиано) и *a moll* (оркестр) и «победа» последнего, после чего происходит лавинообразное развитие сюжета, приводящее к трагической развязке.

⁹ Имеется в виду *a priori*’ная семантическая противоположность двух тем, последовательное выявление их интонационной общности, взаимодействие,

разрушение и трансформация темы каприса, поглощение её темой секвенции.

¹⁰ Принципу *crescendo* также подчиняется логика композиционного и гармонического варьирования *Dies irae*. Имеется в виду последовательное расширение масштабов исходной двухчастной формы с чертами строфичности (VII), развитие от диатоники и ладовой переменности к глубокой хроматике в последних вариациях.

¹¹ На черты сонатности в композиции Рапсодии указывал В. Протопопов [2, с. 136].

¹² Аналогичные средства выразительности отражают влияние католической секвенции на тему Паганини в процессе развития, результатом которого становится каждое новое проведение *Dies irae* в рассмотренных выше вариациях.

¹³ Об интегрирующем методе развития в музыке Рахманинова см. публикацию автора статьи: [4, с. 116–120].

¹⁴ Особенно выделим в этом ряду XII вариацию, где сложный жанровый синтез переосмысленных признаков менуэта, медленного вальса-бостона, цыганской песни обуславливает скорбный, надломленный характер звучания темы, раскрывающей глубоко трагическое эмоциональное состояние.

¹⁵ Омрачение эмоционального колорита, вычленение и накопление интонации плача, *catabasis*’а, хроматизация музыкальной ткани происходят в коде вариации, что связано с подготовкой перехода к заключительной фазе развития.

¹⁶ Помимо упоминавшейся XII вариации следует назвать торжественно-героический менуэт (XIII), агрессивный трёхдольный марш с фанфарной темой (XIV), «злое» скерцандо (XV).

ЛИТЕРАТУРА

1. Ляхович А. В. Символика в поздних произведениях Рахманинова: монография. Тамбов: Изд-во Р. В. Першина. 2013. 184 с.
2. Протопопов В. В. Позднее симфоническое творчество С. Рахманинова // С. В. Рахманинов / под ред. Т. Э. Цытович. М.; Л., 1947. С. 136–152.
3. Скафтымова Л. А. О *Dies irae* у Рахманинова // Эпоха Сергея Рахманинова: сб. ст. междунар. науч.-практ. конф. / Тамбовский гос. технический ун-т. Тамбов, 2003. С. 56–70.
4. Скурко Е. Р. К вопросу формообразования в инструментальной музыке С. Рахманинова // Музыкальная академия. 2014. № 3. С. 116–120.
5. Скурко Е.Р. О жанрово-стилистических предпосылках вариантности в инструментальной музыке С. В. Рахманинова // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения: мат-лы науч. конф.: науч. тр. МГК им. П. И. Чайковского. М., 1995. Сб. 7. С.147–154.
6. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и её художественные жанры. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского университета, 1994. 218 с.
7. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М.: Музыка. 1974. 243 с.

REFERENCES

1. Lyakhovich A.V. Simvolika v pozdnykh proizvedeniyakh Rakhmaninova: monografiya [Symbolism in the Late Compositions of Rachmaninoff: Monographic Book]. Tambov: Izd-vo R. V. Pershina, 2013. 184 p.
2. Protopopov V. V. Pozdneye simfonicheskoye tvorchestvo S. Rakhmaninova [The Late Symphonic Music by Rachmaninoff]. S.V. Rakhmaninov [Sergei Rachmaninoff]. Edited by T. E. Tsytovich. Moscow; Leningrad, 1947, pp. 136–152.
3. Skaftymova L. A. O Dies irae u Rakhmaninova [About the Dies Irae in Rachmaninoff's Music]. Epokha Sergeya Rakhmaninova: sb. st. mezhdunar. nauch.-prakt. konf. [The Epoch of Sergei Rachmaninoff: a Collection of Articles of the International Musicological Conference]. Tambov State Technical University. Tambov, 2003, pp. 56–70.
4. Skurko E. R. K voprosu formoobrazovaniya v instrumental'noy muzyke S. Rakhmaninova [Concerning the Question of Form-Generation in the Instrumental Music of Sergei Rachmaninoff]. Muzykal'naya akademiya [Musical Academy]. 2014, No. 3, pp. 116–120.
5. Skurko E.R. O zhanrovo-stilisticheskikh predposylkakh variantnosti v instrumental'noy muzyke S. V. Rakhmaninova [About the Genre-Related and Stylistic Premises in Regards to Variation in Rachmaninoff's Instrumental Music]. S. V. Rakhmaninov. K 120-letiyu so dnya rozhdeniya: mat-ly nauch. konf.: nauch. tr. MGK im. P. I. Chaykovskogo [S. V. Rachmaninoff. Commemorating the 120th Anniversary of his Birthday: Materials of the Musicological Conference: Scholarly Works from the Moscow State Tchaikovsky Conservatory]. Issue 7. Moscow, 1995, pp.147–154.
6. Sokolov O. V. Morfologicheskaya sistema muzyki i ee khudozhestvennyye zhanry [The Morphological System of Music and its Artistic Genres]. Nizhni-Novgorod: Nizhni-Novgorod University Press, 1994. 218 p.
7. Tsukkerman V. A. Analiz muzykal'nykh proizvedeniy. Variatsionnaya forma [Analysis of Musical Compositions. The Form of Variation]. Moscow: Muzyka. 1974. 243 p.

Фортепианные вариации С. В. Рахманинова: к вопросу трактовки жанра

Автор рассматривает три вариационных цикла С. В. Рахманинова: на темы Шопена op. 22, Корелли op. 42 и Паганини op. 43, – созданных на разных этапах творчества композитора. Изменения мировосприятия композитора, эволюция музыкального мышления, стиля раскрываются в выборе тем, направленности драматургического развития и смысловом итоге, трактовке жанра и формы вариаций.

Подчёркивается тесная связь с романтическими вариациями в цикле на тему Шопена, роль неоклассических тенденций в позднем творчестве композитора и их отражение в последних циклах. В частности, речь идёт о движении «от мрака к свету», разнообразных аналогиях с «Симфоническими этюдами» Шумана в раннем цикле, погружении в мир рефлексий, воспоминаний в коде op. 42 и триумфе фатальных сил – *Dies irae*, поглощающей основную тему, – в коде Рапсодии.

Исследуются принципы композиционной организации как отражение драматургических процессов. Выявляются причины недостаточной художественной цельности первого опуса, делается акцент на полижанровой и полифункциональной структуре Рапсодии на тему Паганини.

Анализируемые опусы рассматриваются в контексте творчества Рахманинова. Проводятся параллели с другими жанрами (фортепианные пьесы, симфонии и др.).

Ключевые слова: Сергей Рахманинов, вариационный цикл, музыкальная драматургия, жанровая структура, принципы вариационного развития.

Sergei Rachmaninoff's Variations for Piano: Concerning the Question of Interpreting the Genre

The author examines three cycles of variations by Sergei Rachmaninoff: Variations on a Theme by Chopin, opus 22, Variations on a Theme of Corelli, opus 42 and the Rhapsody on a Theme of Paganini opus 43, composed during various stages of the composer's musical evolution. The transformations of the composer's world-perception, the evolution of his musical thinking and style are disclosed in his choice of the themes for his variations, the direction of the dramaturgical development and the semantic results, his interpretation of the genre and form of variations.

Emphasis is made on the close connection with romantic variations in the cycle on the theme of Chopin, the role of neoclassical trends in the composer's late style and their reflection in his late cycles of variations. Most notably, the author discusses the movement "from darkness to light," the comparison between the earliest cycle of variations with Schumann's "Symphonic Etudes," the immersion into the world of reflections and reminiscences in the coda of opus 42 and the triumph of the fatal forces – demonstrated by the *Dies irae* absorbing the main theme, – in the coda of the Rhapsody.

A study is made of the principles of compositional organization as a reflection of dramaturgical processes. Reasons are demonstrated for the insufficient artistic integrity of the first composition, and accentuation is made of the poly-genre and poly-functional structure of the Rhapsody on a Theme of Paganini.

The analyzed oeuvres are examined in the context of Rachmaninoff's entire musical output. Parallels are brought with other genres (the short piano pieces, the symphonies, etc.).

Keywords: Sergei Rachmaninoff, the cycle of variations, musical dramaturgy, genre structure, principles of variational development.

Скурко Евгения Романовна

ORCID: 0000-0003-3025-3183

доктор искусствоведения,

профессор кафедры теории музыки

E-mail: nocturne@mail.ru

Уфимский государственный институт искусств

им. Загира Исмагилова

Уфа, 450008 Российская Федерация

Evgeniya R. Skurko

ORCID: 0000-0003-3025-3183

Dr. Sci. (Arts),

Professor at the Music Theory Department

E-mail: nocturne@mail.ru

Ufimskiy gosudarstvennyy institut iskusstv

im. Zagira Ismagilova

Ufa State Institute

of Arts named after Zagir Ismagilov

Ufa, 450008 Russian Federation