

## ВАРИАЦИОННЫЙ ЦИКЛ В ТВОРЧЕСТВЕ С.В. РАХМАНИНОВА

**Аннотация.** В статье рассматривается эволюция вариационного цикла в композиторской деятельности С.В. Рахманинова. Для студентов музыкальных специальностей, особенно педагогических, очень важно понимание особенностей композиторского стиля, и это четко прослеживается в творчестве С.В. Рахманинова на примере жанра вариаций.

**Abstract.** The article describes the evolution of the cycle of variations in a compose Rachmaninoff. For students of musical specialties, especially the teachers, it is very important to understand the features of the composer's style. This can clearly be seen in the works of S. Rachmaninoff on the example of the genre variations.

**Ключевые слова:** вариации, цикл, форма, гармония, художественно-образное содержание, композиция, тональная организация.

**Key words:** variation, cycle, form, harmony, artistic and imaginative content, compose, tonal organization.

В музыкальном наследии С.В. Рахманинова обращение к вариационной форме – явление нередкое. Информацию и стилистический анализ некоторых вариаций композитора находим в исследованиях В.Н. Брянцевой [2], [3], Ю.В. Келдыша [6], [7], а также в диссертациях С.Е. Сенкова и Е.Р. Скурко. Их исследования в большей степени направлены на раскрытие композиционного метода развития. В данной статье сделана попытка рассмотреть вариационные циклы Рахманинова с художественно-образной и ладотональной стороны в их эволюционном становлении. Так, в *раннем* периоде творчества (1891–1900)<sup>19</sup> молодой композитор в форме свободных вариаций на две темы создает «Русскую рапсодию» для двух фортепиано без опуса (1891), а в «Элегическом трио. Памяти великого художника» ор. 9 (1893) вторую часть называет «Вроде вариаций» (*Quasi variazione*), чем, возможно, подчеркивает свое отношение к данной форме – «принцип более свободной трактовки, чем академической» [6: 138]<sup>20</sup>.

В «Русской рапсодии» обе темы авторские<sup>21</sup>. Первая тема (*Moderato*) – эпическая, песенная. Вторая тема (*Andante*) – лирическая, напевная – составляет средний

---

<sup>19</sup> Мы опираемся на периодизацию творчества С.В. Рахманинова, которой придерживается Ю.В. Келдыш: первый период – 90-е гг. XIX века; второй – 1901 – 1917 гг.; третий – после 1917 года [6: 75–76].

<sup>20</sup> Помимо вышеназванных опусов, можно указать на Третью часть «Слезы» из Сюиты ор. 5 для двух фортепиано, которую Ю.В. Келдыш относит к «группе свободных вариаций» на сопрано-остинато [7: 115]. Однако, в связи с тем, что эта часть цикла ор. 5 однотональна, в ней преобладает линейная фактура изложения, данное произведение не рассматривается отдельно.

<sup>21</sup> Более подробно вариационная форма «Русской рапсодии» изложена в монографиях В.Н. Брянцевой [3, с. 77-78] и Ю.В. Келдыша [7: 58].

раздел вариационного цикла. Здесь характерно ладовое колорирование (*e-moll – G-dur*) с преобладанием плагальной гармонической формулы  $\Pi^6_5 – t_6$ . Реприза-кода возвращает звучание первой темы, но в торжественно-праздничном, концертно-эффектном тоне. Итак, «Русская рапсодия», как первый образец «достаточно высокого уровня владения вариационной формой» [7: 58] в фортепианном творчестве Рахманинова, выявляет традиции русской школы, «свободно-остинантные вариации <...> в духе величавой песенной эпике кучкистов» [3: 77–78].

В «Элегическом трио. Памяти великого художника» ор. 9 вторая часть состоит из Темы и восьми вариаций. Тема вариаций «песенно-хоральная»<sup>22</sup>, по своему характеру печально-отрешенная, скорбная. Т.А. Гайдамович, анализируя Тему вариаций «Элегического трио» ор. 9, находит в теме рахманиновского вариационного цикла черты «прямого цитирования» Темы второй части Трио «Памяти великого артиста» Чайковского ор. 50 (1882), которая также написана в форме вариаций [5: 168]. Этим, возможно, композитор хотел показать трагизм потери и глубокую признательность своему кумиру. Восемь вариаций второй части Трио ор. 9 делятся на жанровые (Вар. III, V, VI, VIII)<sup>23</sup> и интермедийные, импровизационного плана (Вар. II, IV, VII). Два элегических ноктюрна насыщены интонациями скорби (в том числе с уменьшенной квартой), символизирующими горечь утраты и светлые воспоминания о «великом художнике». В организации тонального плана наблюдается чередование мажорных и минорных вариаций, т.е. все четные вариации – мажорные, а нечетные (кроме Вар. I) – минорные.

Таблица 1

Схема тонального плана Второй части  
«Элегического трио. Памяти великого художника» ор. 9

Вариации	I, II,	III	IV	V	VI	VII	VIII
Темп	<i>Allegro</i>	<i>Lento</i>	<i>Allegro scherzando</i>		<i>Moderato</i>	<i>Andante</i>	<i>Moderato</i>
Тон-сть	<b>F-dur</b>	<b>d-moll</b>	<b>F-dur</b>	<b>g-moll</b>	<b>B-dur</b>	<b>d-moll</b>	<b>F-dur</b>
Функция	T	VI	T	II	S	VI	T

Из данной схемы заметно, что круг тональностей расположен в пределах диатонического родства, характерны параллельные ладотональные соотношения (*F-dur – d-moll* или *g-moll – B-dur*), а в функциональном плане – плагальные сферы.

<sup>22</sup> Вариационная форма данной части рассмотрена В.Н. Брянцевой [3: 192–195], Ю.В. Келдышем [7: 137–140], Т.А. Гайдамович [5: 168–173].

<sup>23</sup> Для удобства будет использована сокращенная запись указания номера вариации.

Таким образом, вариации раннего периода творчества, представленные самостоятельным опусом («Русская рапсодия») и частью целого («Элегическое трио» ор. 9), отличает свободный тип варьирования с контрастным мажоро-минорным колоритом. В художественно-образном плане выражена тема «художника и искусства», как своего рода дань глубокого уважения «памяти великого художника». В этих опусах композитор намечает черты, характерные для будущих вариаций: это и жанровое преобразование темы (в том числе скерцозное), и объединение групп вариаций в разделы, составляющие «стройное, компактное целое» [7: 58] и ладовое колорирование, а также акцентирование внимания на русской национальной линии путем подчеркивания субдоминантовой ладотональной и гармонической сферы.

В *центральной* периоде творчества Рахманинова (1901–1917), помимо Вариаций на тему *c-moll*’ной прелюдии Шопена ор. 22 (1903), вариационная форма проявляется в «Интермеццо» второй части (*Adagio*) Третьего концерта для фортепиано с оркестром ор. 30 (1909)<sup>24</sup>, определенная Ю.В. Келдышем формой «свободных вариаций на тему сдержанно-лирического характера» [7: 331]. Однако В.Н. Брянцева подразделяет повторяющиеся проведения темы не на вариации, а на строфы, находя здесь черты «междудействия», не обладающего «строгой формальной закругленностью», где «между обрамляющими эпизодами расположены четыре свободно построенные многосоставные вариантные строфы» [3: 430].

Как и в раннем творчестве, произведения вариационной формы центрального периода представляют собой и самостоятельный вариационный цикл, и часть целого. Кроме того, Вариации ор. 22 становятся первым обращением композитора к «чужой» теме. Возможно, Рахманинов ставил целью раскрыть шопеновскую тему сквозь призму своего творческого видения, когда «чужое», сердечно увлекая, легко становится «своим» [1: 10]. В этом вновь, как и в раннем периоде творчества, проявляется интерес композитора к теме «художник и искусство».

В композиционном плане заметно разделение цикла на три группы<sup>25</sup>. Первая группа состоит из десяти вариаций (I–X). В них преобладает действенно-драматическое образное выражение. Вторая группа включает восемь вариаций (XI–XVIII) лирико-созерцательного характера. В ладотональном плане сохраняется преобладание минора, кроме Вар. XI – *Es-dur*.

---

<sup>24</sup> Подробнее о форме второй части Третьего фортепианного концерта см.: [3, с. 430–431; [7: 331–332].

<sup>25</sup> Анализ Вариации на тему Шопена ор. 22 проводился по изданию: С. Рахманинов. Сочинения для фортепиано, т. 2. М.: Музыка, 1976. – С. 103–142.

В третью, заключительную, группу входят четыре финальные вариации (XIX–XXII) торжественно-эпического характера. В *тональном* плане заметно преобладание мажора, кроме XX-й вариации, звучащей в *cis-moll* (с одной стороны, тональность *cis-moll* является однотерцовой по отношению к будущей заключительной тональности – *C-dur*, с другой, одноименной к предпоследней вариации, написанной в тональности *Des-dur*).

Таблица 2

Схема тонального плана Вариаций op.22

Группа		I	II	III
Вариации	Тема	I – X	XI – XII – XVII – XVIII <sup>26</sup>	XIX – XXII
Темп	<i>Largo</i>	<i>Moderato</i>	<i>Lento Grave Piu mosso</i>	<i>Allegro Maestoso</i>
Тон-ть	<b>c-moll</b>	<b>c-moll</b>	<b>Es-es-Ges-Es – c – f – b</b>	<b>A – cis – Des – C</b>
Функция	T	t	III – t – s ← IV	VI – ьII – T

На основе данной схемы видно, что организация тонального плана основана на мажоро-минорных соотношениях, а в функциональном плане преобладают тональности субдоминантовой группы. В ладотональном аспекте, сохраняя четкую структурную организацию, композитор использует разнообразный тональный спектр, а не только на основе диатонического родства, как это наблюдалось в ранних вариационных циклах. В художественно-образном плане Рахманинов, обращаясь к теме Шопена, продолжает углублять линию «художника и искусства», «любви и смерти».

В *позднем*, т.е. зарубежном, периоде творчества (1918–1943) композитор целенаправленно обращается к вариациям на заимствованные темы в виде фортепианных Вариаций на тему Корелли op. 42 (*d-moll*) и Рапсодии на тему Паганини для фортепиано с оркестром op. 43 (*a-moll*). Сам композитор в своих письмах делился некоторыми размышлениями о деталях композиционного и драматургического плана. В частности, о теме фоллии (*Folie*) в Вариациях на тему Корелли подробно пишет американский музыковед И.С. Яссер [4: 355–356], а в письме Рахманинова к балетмейстеру Михаилу Фокину расписан план либретто на музыку Рапсодии на тему Паганини [8: 114]. Обращение композитора к испано-португальской теме объясняется не только яркостью самой темы, но и тем, что в ней нашлось нечто «традиционное, близкое русской народно-национальной песенности» [2: 13].

Вариационный цикл на тему Корелли состоит из двадцати вариаций, которые так же, как и Вариации на тему Шопена, подразделяются на три группы. В ладовом и

<sup>26</sup> В рукописных вариантах Вариаций op. 22 почти все минорные вариации записаны в тональности *c-moll*, кроме мажорных XIX, XX–XXII, изначально созданных в «своих» тональностях. При подготовке к изданию композитор транспонировал Вар. XVII и XVIII в *b-moll* [ВМОМК им. М.И. Глинки, ф. 18, ед. хр. 8, лл. 4, 5].

жанровом отношении основная тональность *d-moll* представлена мрачной, иногда «жалобно-стонущей», порой «злой неоскерцозной» сферой, в которую вторгаются контрастные образы «просветленного» *Des-dur*, направляющего линию развития всего цикла к лирической коде, в которой явственно проступают «черты распевно-лирической рахманиновской мелодики» [3: 543].

Таблица 3

Схема тонального плана Вариаций на тему Корелли ор. 42

Группа	Тема	I	II	III
Вариации		I – VII	VIII – XIV-XV – XVII	XVIII – XX
Темп	<i>Andante</i>	<i>Moderato</i>	<i>Piu mosso Andante Vivace</i>	<i>Allegro Andante</i>
Тон-ть	<b>d-moll</b>	<b>d-moll</b>	<b>d-moll – Des-dur – d-moll</b>	<b>d-moll</b>
Функция	t	t	t – однотерцовая – t	t

Следовательно, на основе анализа представленной схемы можно сделать вывод, что, при видимой простоте тонального плана данного опуса, появление однотерцового *Des-dur* (Вар. XIV – XV) вносит контраст и в образно-эмоциональном, и в ладотональном аспекте.

В Рапсодии на тему Паганини Рахманинов продолжает традицию применения неавторских, «заимствованных» тем: в частности, 24-го каприза Н. Паганини. И Вариации на тему Корелли, и Рапсодии на тему Паганини были созданы под воздействием творческой дружбы С.В. Рахманинова со скрипачом Ф. Крейслером. Данный вариационный цикл состоит из 24-х вариаций, которые также делятся на три группы.

Таблица 4

Схема тонального плана Рапсодии ор. 43

Группы	Тема	I	II	III
Вариации		I – X	XI – XVIII	XIX-XXIII-XXIV
Темп	<i>Allegro vivace</i>	<i>Allegro Moderato</i>	<i>Moderato Minuetto Allegro Piu vivo scherando</i>	<i>Un poco piu vivo</i>
Тон-ть	<b>a-moll</b>	<b>a-moll</b>	<b>a – d – F – b – Des</b>	<b>a – As – a-moll</b>
Функция	t	t	t – s – VI = T – s <sup>r</sup> – bVI	t–однотерцовая–t

Из данной схемы заметно, что в функциональном плане, при длительном выдерживании основной тональности (на протяжении одиннадцати вариаций) вновь преобладает субдоминантовая группа (в среднем разделе<sup>27</sup>), а также однотерцовое соотношение тональностей (*a-moll – As-dur*) в заключительной группе вариаций. Мно-

<sup>27</sup> Уточним, что в среднем разделе Рапсодии на тему Паганини вариации XIII, XIV, XV написаны в *F-dur*; XVI, XVII – *b-moll*; XVIII – *Des-dur*.

гие исследователи находят интонационные, тональные связи Темы цикла с музыкальными темами Рахманинова, отражающими русский песенный колорит. Так, в Вар. XVIII (*Andante cantabile, Des-dur*) – лирической кульминации Рапсодии, – тема каприса Паганини звучит в обращении, представляя собой образец рахманиновской проникновенной лирики<sup>28</sup>. В этом просматриваются черты автобиографичности композитора, «ярко и цельно воплотившего оригинальный драматургический замысел» [3: 556]. В то же время, используя темы «высокого» искусства, привлекавшие внимание многих музыкантов, трактуя их в своем, «рахманиновском», стиле, композитор подчеркивает в них идею вечности и красоты.

Следовательно, вариационную форму Рахманинов использует на протяжении всего творчества – в виде самостоятельного опуса или части циклической композиции. Каждый период содержит не менее двух опусов, а Вариации ор. 22 – первое обращение к вариациям на «чужую» тему. Во всех случаях Рахманинов заимствует темы композиторов (Ф. Шопен, А. Корелли, Н. Паганини)<sup>29</sup>, которые совмещали и композиторскую, и исполнительскую деятельность. Тем самым в каждом опусе композитор развивает художественно-образную линию темы «художника и искусства», «любви и смерти», выражая свое отношение к памяти великих музыкантов. В ладотональном аспекте наблюдается четкая логическая последовательность: длительное выдерживание основной тональности, уход в субдоминантовую сферу, использование ладового колорирования, мажоро-минорных соотношений тональностей и т.д.

Поскольку в музыкальном наследии Рахманинова все крупные циклические сочинения написаны в минорных тональностях, не стали исключением и вариационные циклы. Даже ранние опусы, будучи мажорными, благодаря ладовой переменности вызывают двойственное восприятие. Показательно, что первое и последнее обращение композитора к вариационной форме являются «Рапсодиями»<sup>30</sup>. Обратим также внимание на временную последовательность в создании композитором произведений в вариационной форме: «Элегическое трио» ор. 9 (1893), затем, через десять лет – Вариации на тему Шопена (1903), и далее, через двадцать лет – последний вариационный цикл, – Рапсодия на тему Паганини (1934). Такая периодичность в обращении к

---

<sup>28</sup> Обратим внимание на то, что в Вариациях на тему Шопена ор. 22 лирическая кульминация цикла (Вар. XVI) также представляет собой Тему в обращении, звучащую в «рахманиновском» стиле.

<sup>29</sup> Необходимо отметить, что заимствованные Рахманиновым темы, т.е. прелюдии Шопена, а особенно фолии Корелли и 24-го каприса Паганини, – неоднократно использовались другими композиторами в качестве тем для вариационных циклов. Приведем некоторые примеры: Ф. Бузони «Вариации и fuga на тему *c-moll* ной прелюдии Шопена» ор. 22 (1-я ред. – 1884, 2-я ред. – 1922); Б. Мартину Последние аккорды Шопена, баллада для фортепиано. К теме фолии, помимо А. Корелли, на протяжении XVIII – XIX веков обращались в своих сочинениях А. Вивальди, Д.Б. Перголези, И.С. Бах («Крестьянская кантата»), Ф.Э. Бах, А. Гретри, Л. Керубини (опера «Португальская гостиница»), А.А. Алябьев (балет «Волшебный баран»), Ф. Лист («Испанская рапсодия») и многие другие.

<sup>30</sup> Временной промежуток между первой и последней Рапсодиями охватывает 43-х летний творческий путь композитора (1891–1934).

вариационной форме в творчестве композитора, возможно, свидетельствует о систематической потребности выражать свои художественные мысли в этом жанре.

Необходимо заметить, что в раннем периоде Рахманинов создает вариации на оригинальные темы, а в дальнейшем творчестве преобладают вариации на заимствованные темы. Возникает вопрос: что могло привлечь композитора в обращении к вариационной форме на «чужие» темы?

По всей вероятности, принцип варьирования, означающий, прежде всего, образную трансформацию темы, смысловое перевоплощение исходного музыкального материала, сделал вариационную форму на «чужую» тему привлекательной для Рахманинова. В то же время показ скрытых возможностей, заложенных в теме, мог стать основной целью обращения композитора именно к таким вариациям, что подтверждает следующее высказывание В.А. Цуккермана: «яркий талант одного композитора, оригинальная стилистическая направленность другого позволят извлечь из темы такие следствия, которые нельзя предусмотреть заранее» [9: 14].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бекетова, Н.В. Восток и Запад: «свое-иное» русского оперного мифа / Н.В. Бекетова // Проблема взаимодействия мастерства, педагогики и теории и практики освоения. – Киев, 2002. – С. 159–164.
2. Брянцева, В.Н. Вариации Рахманинова на тему Корелли / В.Н. Брянцева. – М.: Музгиз, 1962. – 22 с.
3. Брянцева, В.Н. С.В. Рахманинов / В.Н. Брянцева. – М.: Сов. Композитор, 1976. – 681 с.
4. Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. Изд. 5. Том 1. / Ред.-сост. З.А. Апетян. – М.: Музыка, 1988. – 525 с.
5. Гайдамович, Т.А. Русское фортепианное трио: история жанра. Вопросы интерпретации / Т.А. Гайдамович. – М.: Музыка, 1999. – 263 с.
6. История русской музыки: В 10 т. Т. 10А: Конец XIX – начало XX века / А.А. Баева, С.Г. Зверева, Ю.В. Келдыш, Т.Н. Левая, М.П. Рахманова, А.М. Соколова, М.Е. Тараканов. – М.: Музыка. – 1997. – 542 с.
7. Келдыш, Ю.В. Рахманинов и его время / Ю.В. Келдыш. – М.: Музыка, 1973. – 508 с.
8. Рахманинов, С.В. Литературное наследие: Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма / С.В. Рахманинов // ГЦММК им. М.И. Глинки; Ред.-сост., авт. вступ. ст., коммент., указ. З.А. Апетян: В 3 т. – М.: Сов.композитор, 1978-1980. – 648+583+573 с.
9. Цуккерман, В.А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма / В.А. Цуккерман. – М.: Музыка, 1974. – 243 с.