

УДК 78.082.2(470)

Ляхович А. В.

Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра

## ВАРІАНТНИЙ МЕТОД ТЕМАТИЧНОГО РОЗВИТКУ В ДРУГІЙ СОНАТІ РАХМАНІНОВА

*Ляхович А. В. Варіантний метод тематичного розвитку в Другій сонаті Рахманінова. Дана розвідка є продовженням статті А. Ляховича «Варіантність в музиці Рахманінова (на прикладі Першої сонати)». Розглянуто особливості варіантної структури у названому циклі. Музика Рахманінова, крім класико-романтичної, має також і варіантну структуру, зумовлену інтонаційним матеріалом композитора — знаменним розпівом та дзвоністю. Друга соната являє собою приклад ще більш вражаючого, ніж у Першій, тематичного «концентрату». Ускладнення музичної мови Рахманінова сприяло «кристалізації» варіантного тематизму в максимально змістоємні символічні формули. У порівнянні з Першою сонатою, в Другій експозиція цих формул ще лаконічніша, а потенціал розвитку ще більший: весь тематизм циклу, по суті, викладений в перших чотирьох тактах сонати. Варіантний розвиток Другої сонати Рахманінова проілюстровано нотними прикладами.*

**Ключові слова:** варіантність, послівка, розвиток, структура, тематизм

*Ляхович А. В. Вариантний метод тематического развития во Второй сонате Рахманинова. Данное исследование выступает продолжением статьи А. Ляховича «Вариантность в музыке Рахманинова (на примере Первой сонаты)». Рассмотрены особенности вариантной структуры в названном цикле. Музыка Рахманинова, помимо классико-романтической, имеет также и вариантную структуру, обусловленную интонационным материалом композитора — знаменательным распевом и колокольностью. Вторая соната представляет собой пример еще более впечатляющего, чем в Первой, тематического «концентрата». Усложнение музыкального языка Рахманинова способствовало «кристаллизации» вариантного тематизма в максимально смыслоемкие символические формулы. Во Второй сонате, в сравнении с Первой сонатой, экспонирование этих формул еще лаконичнее, а потенциал развития еще больше: весь тематизм цикла, по сути, изложен в первых четырех тактах сонаты. Вариантного развитие Второй сонаты Рахманинова проиллюстрировано нотными примерами.*

**Ключевые слова:** вариантность, попевки, развитие, структура, тематизм

*Lyakhovich A. A variant method of thematic development in the Rachmaninov's Second Sonata. This article is a continuation of our research called "Rachmaninoff's Variance using the First sonata as an example". In the Second sonata, written five years later after the First one, variant method is put into action even more boldly: the main part of the material of the whole cycle is contained, like in a seed, in the passage, which the sonata begins with.*

*The whole thematism of the cycle is almost completely exposed in the first four bars of the sonata. To understand the genesis of the Second sonata's thematism the principles of thematism of symphonic poem "The Bells" 1913, which has common material with the sonata, are briefly examined.*

*The integrity of "The Bells" is defined by its (the symphonic poem's) structure: all the material of the cycle is formed by different combinations of initial formulae, stated in the first part. Moreover, the very structure of these formulae has two common prosodic denominators: bell chime and scale-wise movement.*

*By the same token the thematism in the Second sonata is organized. A detailed analysis of Second sonata's main thematism and its typical texture is conducted in the article. The analysis revealed that the sonata's entire material is a combination of universal interval formulae, which are expounded in the first part's main theme. Close prosodic-structural connection of all thematic formations in Rachmaninoff's Second sonata is provided by the very principle of variance, in which the arches of musical structure — intervals and direction of melodic movement are significant. Connection on this level enables to develop new thematic formations, using the original material. Such a connection contributes to the integrity of the cycle on the inner, "atomic" level. This integrity organizes also the semantic connections, creating the effect of permanent autoquotation, "déjà vu", hints on something elusive.*

*The Second sonata is referred to a new phase in the composer's creative work, which is singled out by some researchers as a separate period of his creative work. In compositions of 1900–1910s a gradual change of image-bearing and style priorities is revealed. Rachmaninoff's renewed style is characterized by appreciable complexification of all the parameters of musical tissue — harmony, rhythmic, melos, texture, colouristics.*

*Rachmaninoff's Second sonata, the last one, in effect large-scale romantic sonata, suitably bringing up the rear of this tradition, at the same time manifestly joins with the musical language of the 20th century.*

*Its role in its tradition can be compared to analogous role of Puccini's late operas ("Girl From The West", "Turandot"): by aesthetics and main methods undoubtedly siding with performance, formed by Italian theater of the 19th century, these operas live by the spirit of the 20th century, which reveals itself in renewal of habitual harmonic and melodic turns, in changing their "clothes" to new and more colorful ones.*

*In comparison with Rachmaninoff's more early piano opuses in the Second sonata a significant rhythmic complexification is noticeable, connected with his working experience on "The Bells" and therefore, with a more sophisticated transmission of the element of chime. In the Second sonata Rachmaninoff used intricate forms of polyrhythm and polymetry, creating daring innovative "stereo effects" of simultaneous chime of differ-*

*ent chime complexes — as though the chime was heard from several belfries (an example). Cycle-wide one can observe an attention to asymmetric, “lacerated” rhythms.*

*In no other of his earlier work had Rachmaninoff achieved such a wealth and variety of chime rhythms and sounding. The Second sonata — is an apotheosis of piano creative work. The Sonata’s melos is also substantially changed.*

*The Second sonata — is the first significant opus of the composer, in which features of his late style, formed in the period of immigration, become visible. The main change — is leaning neither on the cantilena, nor on the chant, but on a flexible fanciful recitative. In this regard evolution of Rachmaninoff’s style coincides with the general line of melos evolution of European music of the beginning of the 20th century. The texture of the Second sonata is exceptionally varied and inventive. Rachmaninoff’s imagination, what with his being a great pianist and incomparable expert in potentialities of the instrument, is inexhaustible in its capability to create new “bell” effects in different grand piano’s registers, in different dynamics, with different articulation. The Second sonata — is a bordering composition in Rachmaninoff’s style’s evolution: strait threads to the Fourth concert are stretched from it, the work on which was begun immediately on finishing the work on the sonata. It can be said, that the Second sonata — is the source of Rachmaninoff’s late piano style, where graphic arts prevail over painting, contour predominates over a stroke.*

*Rachmaninoff’s sonatas are masterpieces, whose value and innovation is being revealed only now, more than a hundred years since the time of their creation. There is no doubt that his compositions’ most diverse qualities and parameters are worthy of researchers’ attention: for the creative work of Sergei Vasilievich Rachmaninoff is in many aspects revealed anew in our days, and stereotype assessments of his compositions are being reconsidered. According to T. Levaja “narrowed and trite conception about the composer did not soon make place for perceiving the completeness and versatility of his genuine appearance. And so do Rachmaninoff’s sonatas return from the category of the author’s “secondary” opuses to the treasure house of culture.*

**Keywords:** *variability, popevki, development, structure, thematism.*

**Постановка проблеми.** Дана розвідка є продовженням нашої статті «Варіантність в музиці Рахманінова (на прикладі Першої сонати)».

Друга соната створена в 1913 році одночасно з симфонічною поемою «Дзвони», де втілено спільний з цією сонатою варіантний метод.

Завдяки Н. Антипову ми знаємо, що редакція 1914 р, яку прийнято вважати першою, насправді є другою: «Перша та Друга редакції Сонати *b-moll*, *op. 36*, повний біловий автограф, зберігається в ГЦММК, ф. 18, № 103. Містить в собі два шари тексту Другої сонати, *op. 36*, відповідних Першої та Другої редакціям твору. <...> Друга редакція (другий шар тексту поверх підчищеного і закресленого

тексту в першій редакції; січень 1914) була вперше опублікована видавництвом А. Гутхейль в 1914 році. До останнього часу в музично-виконавській практиці вона іменувалася як Перша редакція Сонати» [1].

В даному дослідженні всі приклади взяті з другої редакції сонати (1914), раніше відомої як «перша».

У Другій сонаті Рахманінова, як і в Першій, класико-романтична структура поєднується з варіантно-поспівною. За О. Вербою, «варіантність — це різновид варіювання, що виражається за допомогою асиметричних змін повторюваного первинного інтонаційно-конструктивного утворенні; це принцип оновленого повторення, заснований на послідовних і одночасно стихійно-імпровізаційних перетвореннях вихідного матеріалу, при яких кількість і якість його складових елементів можуть змінюватися» [7: 9].

Друга соната являє собою приклад ще більш вражаючого, ніж у Першій, інтонаційного «концентрату». Ускладнення музичної мови Рахманінова сприяло «кристалізації» варіантного тематизму в максимально змістоємні символічні формули. Весь тематичний матеріал сонати, по суті, викладений в перших чотирьох її тактах.

**Зв’язок з науковими та практичними завданнями.** Дане дослідження виконувалось згідно з планами науково-дослідної роботи Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського та відповідає темі № 16 «Музична культура ХХ–ХХІ століть» перспективно-тематичного плану науково-дослідної діяльності.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Проблема варіантного тематизму у Рахманінова вперше була поставлена в роботі В. Бобровського «Музичне мислення Рахманінова» [4] та в його ж монографії «Тематизм як фактор музичного мислення» [5], де окремий розділ присвячено варіантному тематизму Рахманінова. Важливим внеском в розробку проблеми була робота Є. Скурко «Про жанрово-стилістичні передумови варіантності в інструментальній музиці С. Рахманінова» [15]. З новітніх досліджень виділяється теорія «мікротематизму» (певний синонім «варіантності»), запропонована Є. Скафтимовою в роботі «Про мелодіку Рахманінова» [14] та розвинута Н. Сарафанніковою в роботі «P.S. про мікротематизм» [13]. Проблемі варіантного методу Рахманінова присвячена й певна частина нашої монографії «Символіка в пізніх творах Рахманінова» [9], де, зокрема, розглянуто питання доречності термінів «мікротематизм» та «варіантність» [9: 43].

Симфонічна поема Рахманінова «Дзвони», яка має спільний тематизм с Другою сонатою, детально проаналізована в роботі Н. Бекетової «Дзвони Рахманінова: концепція застереження» [2] та нашій статті «Дзвони Рахманінова як міфопоетична модель Всесвіту» [8]. Проблеми варіантності досліджені в дисертації О. Верби «Варіантність та її композиційні закономірності (на прикладі ін-

струментальної музики українських та російських композиторів 70–90 рр. ХХ ст.» [7]. Особливо цікавою є стаття В. Валькової «Музичний тематизм і міфологічне мислення» [6], присвячена варіантному тематизму. Серед досліджень, присвячених безпосередньо Другій сонаті Рахманінова, назвемо дослідження Є. Сорокіної «Фортепіанні сонати С. В. Рахманінова» [16] та новітню дисертацію Ю. Москалець «Російська фортепіанна соната злам XIX–XX століть» [11].

**Ціль роботи** — продемонструвати невичерпне багатство варіантності в музиці Рахманінова, її значущість для розуміння змістотворення творів композитора. Дана ціль визначає такі завдання роботи:

- проаналізувати варіантний розвиток в Другій сонаті Рахманінова, включаючи основні тематичні утворення та типові зразки фактури;
- продемонструвати інтонаційні зв'язки Другої сонати з допомогою нотних прикладів;
- окреслити образно-семантичне коло сонати, зумовлене її тематизмом.

**Виклад основного матеріалу дослідження.**

Для розуміння генезису тематизму Другої сонати необхідно коротко розглянути симфонічну поему «Дзвони», яка має спільний з нею матеріал.

Цілісність будівлі Дзвонів «визначена їх інтонаційною структурою: практично весь матеріал циклу утворений різними комбінаціями, інваріантами та формами взаємодії чотирьох вихідних формул «цеглинок», викладених у першій частині. Більш того, структура самих цих формул має два загальних інтонаційних знаменника: оспівування/передзвін і гамоподібний рух» [8].

Друга соната має спільний зі «Дзвонами» матеріал; відповідно, її образність пов'язана зі змістовим колом циклу — «старшого брата». «Дзвони» — одна з перших симфонічних «музичних катастроф», таких частих в музиці ХХ століття. «Нисхідна спрямованість символічного руху всередині циклу, закодована в лейтмотиві, визначає загальний смисловий знаменник циклу. Катастрофічність — кінцевий знак «Дзвонів» [8]. Другу сонату можна вважати «постскриптумом» «Дзвонів», «заміткою на полях» грандіозного циклу про круговорот буття.

Тут не лише застосовані тематичні принципи Першої сонати та «Дзвонів», але й використана лейттема «Дзвонів» (приклад 2). Основна частина матеріалу Другої сонати міститься, як в зерні, в затактовому пасажі А, з якого починається цикл (приклад 1). Це нисхідна терція А1 та її гамоподібне наповнення, що розширюється до хроматизму А2. Це один з найважливіших лейтмотивів «Дзвонів»: він уособлює «насолоду» у другій частині і «страждання» у третій. Далі А2 функціонує в сонаті в двох варіантах — діатонічному та хроматичному.

А1 стає зерном для дзвонної «розкачки» В, яка утворює повну лейттему «Дзвонів» (приклад 2).

Цим матеріалом, по суті, і обмежується тематизм циклу, майже повністю експонований у перших чотирьох тактах.

Далі продемонструємо варіантне «проростання» нових тематичних утворень з «зерен», наведених вище.

Після триразового проведення зазначених тем з'являється барокова фігура *lamento* А3, що виросла з хроматизму А2 (це підкреслюється її хроматичною секвенцією у вихідному діапазоні терції) (Приклад 3).

Приклад 1



Приклад 2



Далі нисхідна терція A1 утворює новий інваріант лейттеми «Дзвонів» В. У хроматизмі вгадуються риси A3 (Приклад 4).

Далі Рахманінов дає той самий матеріал в інверсії, за допомогою висхідної терції A1, утворюючи нову формулу С (Приклад 5).

У сполучній партії з'являється новий елемент — дзвонове розгойдування В (частіше тут представлена септима, в інших випадках використовуються й інші широкі інтервали, зберігаючи рух «туди і назад»). Воно утворене з затакту до другого і третього проведень головної теми (відповідно, секста і септима) (Приклад 6).

Розвиток сполучної партії базується на комбінаціях тих же вихідних елементів. Рахманінов створює все нові й нові їх поєднання, винахідливо змінюючи інтервали і напрямком мелодичного малюнку (Приклад 7).

З лейттеми «Дзвонів» В поступово формуються елементи *Dies Irae* (приклад 20, ліва рука). Утворюється секвенція B1. Як і в Першій сонаті, і в інших творах Рахманінова, *Dies Irae* тут — підсумок тематичного розвитку (Приклад 8).

Будь-який пасаж тут також складений з матеріалу, заданого в перших чотирьох тактах. Наприклад, пасаж, що відокремлює побічну партію

Example 3 shows a piano and bass staff. The tempo is marked "poco meno mosso". The key signature has two flats. The piece is in 4/4 time. The melody in the right hand features a descending tritone interval, labeled "A3". The left hand provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamics include piano (*p*) and mezzo-forte (*m.f.*). The tempo slows down towards the end, marked "poco rit.".

Приклад 3

Example 4 shows a piano and bass staff. The tempo is marked "accel. al tempo I". The key signature has two flats. The piece is in 4/4 time. The melody in the right hand features a descending tritone interval, labeled "A1 + B". The left hand provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamics include piano (*p*) and crescendo (*cresc.*).

Приклад 4

Example 5 shows a piano and bass staff. The key signature has two flats. The piece is in 4/4 time. The melody in the right hand features a descending tritone interval, labeled "C(A3+B)". The left hand provides harmonic support with chords and moving lines.

Приклад 5

від сполучної, збудованій з лейттеми «Дзвонів» В, з'єднаної з хроматизмом А2 (Приклад 9).

Побічна тема, при всій її удаваній новизні, — ніщо інше, як лейттема «Дзвонів», прикрашена спо-

чатку хроматизмом А2, а потім нисхідною терцією А1. Далі звучить Е (септима D, звернена в секунду) і діагонічний тетрахорд А2, що переходить у лейттему «Дзвонів» В та в зверненні гами — А2 (Приклад 10).

Приклад 6

Tempo I  
ff m.d.  
D

Приклад 7

B+A1  
mf  
cresc.  
-A2+B

Приклад 8

Приклад 9

B1  
p  
B+A2  
s

Приклад 10

mf  
A2+B  
rit.  
dim.

У ході подальшої трансформації нисхідні терцові «заклики» A1 розширюються до септим і квінт, поєднуючись з початковим варіантом. Зі зверненого A2 виростають спочатку хроматичні, а потім діатонічні гамоподібні ходи.

Розробка починається з поєднання B з секундовим «зітханням» A3, все більш схожим на *Dies Irae*. У лівій руці звучить дзвонне розгойдування D (Приклад 12).

Далі на основі хроматичного ходу A2, взятого в початковому вигляді, вибудовується цілий «епізод страждань», ідентичний «пекельним стогнам» у вступі до опери «Франческа да Ріміні» або в кульмінації третьої частини «Дзвонів» (Приклад 13).

Ритм сіциліани, взятий з побічної теми, Рахманінов поєднує з септимою D (Приклад 14).

З формули B2 (B, перетворена на секвенцію) все більш і більш виразно формується *Dies Irae*.

Example 11: Musical score for piano and bass. The piano part features a sequence of chords and melodic lines. Annotations include **B+A2** and **A1** above the piano staff, and **E (-D)** and **A2** above the bass staff. Dynamics include *mf* and *p*.

Приклад 11

Example 12: Musical score for piano and bass. The piano part features a sequence of chords and melodic lines. Annotations include **B** above the piano staff and **-A2** above the bass staff. Dynamics include *dim.*, *p*, *pp*, and *m.f.*

Приклад 12

Example 13: Musical score for piano and bass. The piano part features a sequence of chords and melodic lines. Annotations include **A1** above the piano staff and **A2** above the bass staff. Dynamics include *p*. The tempo is marked **Темпо I**.

Приклад 13

Example 14: Musical score for piano and bass. The piano part features a sequence of chords and melodic lines. Annotations include **A1** above the piano staff and **-A2** above the bass staff. Dynamics include *срощ.*

Приклад 14

Example 14 (continued): Musical score for piano and bass. The piano part features a sequence of chords and melodic lines. Annotations include **A1** above the piano staff and **-A2** above the bass staff. Dynamics include *срощ.*

У другому варіанті вона з'єднується з низхідною терцією A1 (Приклад 15).

У кульмінації розробки секвенція B1 вибудовується в довгі (в межах октави) нисхідні гамоподібні ходи. Це барочна фігура *catabasis*, багаторазово використовувана Рахманіновим саме в такому вигляді (нисхідна діатонічна гамма в межах октави). Її коло значень можна визначити по аналогії з другою картиною опери «Скупий Лицар», де ця фігура звучить в той час, як Барон співає:

*Да! Если бы все слезы, кровь и пот,  
Пролитые за все, что здесь хранится,  
Из недр земных все выступили вдруг,  
То был бы вновь потоп...*

Інші відомі приклади її використання — мі-мінорний Музичний момент, розробка фіналу Другої симфонії, 22 варіація «Рапсодія на тему Паганіні» [9: 82–83].

У наступному проведенні ця фігура звучить «сама по собі» — як «знаменник» секвенції D (але зберігаючи зв'язок з гамоподібним ходом A2). Таким чином, всі нові тематичні утворення, в тому числі і стабільні приклади авторської символіки (*Dies Irae*, фігура «потопу сліз»), Рахманінов виводить з вже наявних, заданих на початку твору.

Фігура «потопу сліз» супроводжується дзвоним розгойдуванням D, яке модифікується тут в нові й нові інтервальні варіанти (Приклад 16).

Друга частина починається, здавалося б, з абсолютно нового матеріалу. (Приклад 17).

Насправді ця тема збудована з секундової розкачки E (звернення D), яка вже звучала в побічній темі першої частини (чию образну лінію продовжує друга). Спорідненість підкреслюється проведенням D в кінці теми.

Більше того: в цілому — з нисхідним широким інтервалом (спочатку квінта, потім кварта) — ця тема являє собою ніщо інше, як орнаментований варіант теми A2, взятої повністю, з заключним інтервальним стрибком. До того у розвитку брала участь лише перша її половина — гама, яка паралельно проводиться в лівій руці.

Основна тема другої частини B3 — новий, орнаментований варіант секвенції, побудованої на основі теми «Дзвонів» B. Тісний інтонаційний зв'язок-спадкоємність, підкреслений формулою D, яка відкриває тему (у попередньому двотакті ця ж формула звучала в інверсії), а також її «цеглинками» — нисхідними терціями A1, з яких вибудована секвенція. Далі A1 звучить і в підголоску (Приклад 18).

Приклад 15

Example 15 shows a piano and bass clef score. The piano part features a descending sequence of chords and notes, marked with 'rit.' and 'A3 tempo'. The bass part has a similar descending line, marked with 'mf D', 'dim.', and 'pp'. The score includes various dynamics and articulation marks.

Приклад 16

Example 16 shows a piano and bass clef score. The piano part has a descending line, marked with 'Poco più mosso' and 'A2'. The bass part has a similar descending line, marked with 'p'. The score includes various dynamics and articulation marks.

Приклад 17

Example 17 shows a piano and bass clef score. The piano part has a descending line, marked with 'mf', 'p', and 'n.d. m.e.'. The bass part has a similar descending line, marked with 'p'. The score includes various dynamics and articulation marks.

Наступна тема — нова комбінація попередніх елементів. Її основа — У, викладена відразу на двох рівнях фактури (в мелодії та в акомпанементі) та орнаментована вкрапленнями Е (Приклад 19).

У середньому епізоді матеріал обігрується інакше: терцова секвенція В2 в інверсії супроводжується нисхідними зовами А1 і хроматизмами В2. Утворюється «змістова арка» з початком розробки першої частини, яка підкреслена й тональним центром мі (Приклад 20).

Кульмінація другої частини (епізод передзво-ну) побудована з розкачки D в лівій руці, нисхідного ходу А2, даного в тут початковому вигляді, і терцових вигуків А1 (Приклад 21).

Фінал відкривається, як і перша частина, терцовим вигуком А1. Зі скандування акордів головної теми проростає тема «Дзвонів» В, яка слідом звучить у інверсії (Приклад 22).

Тут всіляко обігрується В, у тому числі і в секвенційному вигляді В2, найбільш наближеному до *Dies Irae* (Приклад 23).

Перша побічна тема побудована на висхідному тетраході — інверсії гамоподібного мотиву А2 (Приклад 24).

Друга побічна справляє враження абсолютно нового матеріалу. Але це не так: вона збудована з трьох ступенів тонічного тризвуку, що звучали в першому такті першої частини (назвемо цю раніше не використовувану формулу F), нисхідних терцій

Example 18: Musical score for piano accompaniment. It features a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The piece starts with a *rit.* (ritardando) marking, followed by a return to *a tempo*. The dynamics are marked *p dolce*. The key signature has one flat (B-flat). The left hand has a prominent bass line with a 'D' chord indicated.

Приклад 18

Example 19: Musical score for piano accompaniment. It features a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The piece starts with a *largo un poco* marking, followed by a return to *a tempo*, and ends with a *rit.* marking. The dynamics are marked *dim.* and *pp*. The key signature has one flat. The left hand has a prominent bass line with a 'D' chord indicated.

Приклад 19

Example 20: Musical score for piano accompaniment. It features a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The piece starts with a *a tempo* marking. The dynamics are marked *mf* and *dim.*. The key signature has one flat. The left hand has a prominent bass line with a 'D' chord indicated. The score is labeled with 'B1', 'A2', and 'B1+A1'.

Example 20 (continued): Musical score for piano accompaniment. It features a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The piece starts with a *potop slез* (flood of tears) marking. The dynamics are marked *mf* and *dim.*. The key signature has one flat. The left hand has a prominent bass line with a 'D' chord indicated.

Приклад 20

Example 20 (continued): Musical score for piano accompaniment. It features a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The piece starts with a *D pesante* marking. The dynamics are marked *mf* and *dim.*. The key signature has one flat. The left hand has a prominent bass line with a 'D' chord indicated.



A1 та гамоподібних ходів A2. У акомпанементі звучать хроматичний варіант A2 та секвенція A3 (Приклад 25).

**Висновки.** Аналіз основного тематизму і типової фактури Другої сонати Рахманінова показав, що весь її матеріал, як і в Першій сонаті, є комбінаціями універсальних інтервальних формул, викла-

дених у головній темі першої частини. Найтісніший інтонаційний зв'язок всіх тематичних утворень в сонатах Рахманінова забезпечується самим принципом варіантності, в якому конструктивно значущими є першоелементи музичної структури — інтервали й напрямок мелодичного руху. Зв'язок на цьому рівні дозволяє вибудовувати нові (на більш

Приклад 21

Example 21 shows a piano accompaniment and a violin part. The piano part features a chromatic descending line in the right hand, labeled 'A2', and a similar line in the left hand. The violin part has a melodic line with slurs and accents, labeled 'Non allegro A2' and 'E espr.'. Dynamics include 'mf' and 'pp'.

Приклад 22

Example 22 shows a piano accompaniment with a block chord structure in the right hand, labeled 'D', and a melodic line in the left hand, labeled 'B3 (A1+A1)'. Dynamics include 'p' and 'm.f.'.

Приклад 23

Example 23 shows a piano accompaniment and a violin part. The piano part has a chromatic line in the right hand, labeled '-A2', and a similar line in the left hand, labeled 'A1'. Dynamics include 'p'.

Приклад 24

Example 24 shows a piano accompaniment and a violin part. The piano part has a block chord structure in the right hand, labeled 'B+E', and a similar line in the left hand, labeled 'B+E'. Dynamics include '(J.J.)', 'dolce', and 'p'.



Приклад 25

загальних рівнях), контрастні тематичні утворення, користуючись вихідним матеріалом. Такий зв'язок сприяє цілісності циклу на внутрішньому, «атомно-му» рівні.

**Перспективи подальших досліджень** варіантності в музиці Рахманінова зумовлені її провідним значенням в зрілому доробку митця. Детальному аналізу в даному ракурсі заслуговують концерти Рахманінова, починаючи з другого, всі симфонії, більшість хорових, оркестрових та фортепіанних творів.

#### Література:

1. Антипов В. Творчество С. В. Рахманинова в 1901–1910-е годы. Становление Личности [Електронний ресурс] / Валентин Антипов. — Режим доступа: <http://valentinantipov.com/2012/10/25/творчество-с-в-рахманинова-в-1901-1910-е-год/>. — Назва з екрану.
2. Антипов В. Творчество С. В. Рахманинова 1911–1917 и 1918–1940 годов: Великий Художник [Електронний ресурс] / Валентин Антипов. — Режим доступа: <http://valentinantipov.com/2012/10/25/творчество-с-в-рахманинова-1911-1917-и-1918-1940-г/>. — Назва з екрану.
3. Бекетова Н. «Колокола» Рахманинова: концепция предостережения / Н. Бекетова // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1993): материалы науч. конф. / ред.-сост. А. И. Кандинский. — М., 1995. — С. 64–73.
4. Бекетова Н. В. Сергей Рахманинов: на грани миров (личность как символ культурного цикла) / Н. Бекетова // Сергей Рахманинов: история и современность: сб. ст. / [ред.: А. Цукер, Н. Бекетова]. — Ростов н/Д., 2005. — С. 11–41.
5. Бобровский В. Музыкальное мышление Рахманинова / В. Бобровский // Совет. музыка. — 1985. — № 7. — С. 88–92.
6. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления: очерки / В. Бобровский. — М.: КомКнига, 2008. — Вып. 2. — 304 с.
7. Валькова В. Музыкальный тематизм и мифологическое мышление / В. Валькова // Музыка и миф: сб. трудов / Гос. музык.-пед. ин-т им. Гнесиных. — М., 1992. — Сб. 118. — С. 40–61.
8. Верба О. Вариантность и ее композиционные закономерности (на примере инструментальной музыки украинских и российских композиторов 70–90 гг. XX ст.): автореф. дис. ... канд. Искусствоведения / Верба О. — К., 2002. — 20 с.
9. Ляхович А. «Колокола» Рахманинова как мифопоэтическая модель мироздания [Електронний ресурс] / А. Ляхович // Израиль XXI. — Режим доступа: <http://www.2israel-music.com/Bells.htm>. — Назва з екрану.
10. Ляхович А. Символика в поздних произведениях Рахманинова: монографія / А. Ляхович. — Тамбов: Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка», 2013. — 181 с.
11. Левая Т. Н. Рахманинов в зеркале отечественной музыкальной публицистики (заметки к проблеме) / Т. Левая // Сергей Рахманинов: история и современность: сб. ст. / [ред.: А. Цукер, Н. Бекетова]. — Ростов н/Д., 2005. — С. 53–66.
12. Москалец Ю. Русская фортепианная соната рубежа XIX–XX столетий в атмосфере художественных исканий эпохи: автореф. дис. ... канд. Искусствоведения / Москалец Ю. — М.: 2004. — 27 с.
13. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы / Е. Ручьевская. — Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1977. — 160 с.
14. Сарафанникова Н. P.S. о микротематизме / Н. Сарафанникова // Музык. академия. — 2009. — № 3. — С. 146–149.
15. Скафтымова Л. О мелодике Рахманинова / Л. Скафтымова // Страницы истории русской музыки: ст. молодых музыковедов / [общ. ред. и сост. Е. М. Орловой и Е. А. Ручьевской]. — Л., 1973. — С. 103–122.
16. Скурко Е. О жанрово-стилистических предпосылках вариантности в инструментальной музыке С. Рахманинова / Е. Скурко // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1993): материалы науч. конф. / ред.-сост. А. И. Кандинский. — М., 1995. — С. 147–155.
17. Сорокина Е. Г. Фортепианные сонаты С. В. Рахманинова / Е. Сорокина // Из истории русской и советской музыки.: сб. ст. — М.: Музыка, 1976. — Вып. 2. — С. 146–180.