

МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА

Б. Г. Гнилов

ПЕРСОНАЛЬНО-СТИЛЕВАЯ РИТМОФОРМУЛА РАХМАНИНОВА

Аннотация. Предмет статьи — специфический способ фиксации композиторского авторства в музыкальном произведении. В аннотируемой статье исследуется музыкально-творческое наследие Сергея Васильевича Рахманинова в аспекте обособления в нем некоторых константных элементов музыкального языка, которые в инвариантном или несколько модифицированном виде мигрируют из одного произведения в другое. Имея в виду такие уже освоенные музыкальной наукой персонально-стилевые эмблемы Рахманинова, как «рахманиновская субдоминанта» и мотив *Dies Irae*, автор статьи фокусируется на персонально специфицирующем ресурсе музыкальной ритмики данного композитора. Методология статьи предстает в виде совокупности фундаментальных для музыкальной науки аналитических и синтезирующих методов при особо активном применении компаративных процедур. Вывод, который дается в аннотируемой статье, состоит в том, что Сергей Васильевич Рахманинов в некотором смысле одержим декларативной фиксацией своего композиторского авторства, идеей повсеместного насаждения эмблематики своего индивидуального стиля. Неординарным видится то обстоятельство, что в ритмической плоскости эта направленность русского музыканта предстает, пожалуй, даже более рельефно и настойчиво, чем в гармонии и мелодике. Новизна статьи состоит в том, что она содержит информацию об обнаруженной в ходе исследования неизвестной стилиевой ритмической эмблеме Рахманинова, охватывающей и пронизывающей его наиболее репертуарные произведения.

Ключевые слова: Рахманинов, музыкальный стиль, музыкальный язык, ритмика, стилиевые константы, символы, эмблемы, рахманиновская субдоминанта, ритмоформула Рахманинова, фиксация композиторского авторства.

Мир ритмики Рахманинова необычайно широк, ее исторические связи многообразны. Перед композитором, следовательно, стояла задача сохранить единство стиля. В значительной мере эту задачу решал избирательный подход к музыкальным явлениям прошлого, среди которых музыкант безошибочно находил «стилистически родное». И все же, охотно пользуясь устойчивыми, исторически сложившимися ритмообразованиями, композитор не мог не создать по аналогии нечто свое, что представляло бы собой содержательно емкий и лаконичный символ индивидуального ритмического стиля, — знак, который Рахманинов смог бы передать как свое послание новым поколениям.

Поэтому цельность и своеобразие ритмики Рахманинова в большей степени определяет формирование в его творчестве индивидуальных ритмоформул — целостных ритмообразований, обладающих определенным выразительно-смысловым значением и представляющих ритмическое лицо музыки композитора так же, как «рахманиновская

субдоминанта» в концентрированном виде содержит интонационное своеобразие его гармонии.

Существует оригинальное ритмическое построение композитора, которое встречается в большинстве его произведений. Характерная, ярко-индивидуальная окраска, позволяют говорить об этом построении как о персональной ритмоформуле Рахманинова, важной стилиевой константе его музыки.

Широкое применение ритмоформулы в творчестве Рахманинова позволяет говорить о ее обобщающем, генерализующем значении для ритмического стиля композитора в целом, соединяющего благородную лирику с дисциплиной чувств, сосредоточенность и неспешность с динамикой и волей. Ритмоформула звучит в простом виде, расширенном виде, откровенно или скрыто, с различными выразительными задачами.

Основной вид ритмоформулы Рахманинова содержит ее конструктивное ядро (рис. 1).

Конкретный вид ритмоформулы может изменяться, но соотношение длительностей сохраняется.



Рис. 1



Рис. 2



Рис. 3



Рис. 4

Пример 1

<p>а <i>Allegro moderato</i></p>	<p>Симфония №2. I часть, главная тема.</p>
<p>б <i>Allegro vivace</i></p>	<p>Там же. Финал, первый эпизод, 4 такта до цифры 60.</p>
<p>в <i>Allegro vivace</i></p>	<p>Там же. Побочная тема.</p>
<p>г <i>Maestoso</i></p>	<p>Концерт №2. Кода финала, цифра 66.</p>
<p>д <i>Alla breve</i></p>	<p>Концерт №3. Финал, после цифры 66.</p>
<p>е <i>Cantabile</i></p>	<p>Концерт №4. Финал, 7-й такт после цифры 51.</p>

ПРИМЕР 1

В своем расширенном виде ритмоформула представит в тех случаях, когда композитор дополнительно приписывает с левой стороны начальную самостоятельную единицу (рис. 2).

ПРИМЕР 2

Область применения ритмоформулы, ее основного и расширенного варианта, достаточно широка — завершение мелодических тем, начало нового

раздела или темы, срединные развивающие построения.

Важным фактором, подкрепляющим устойчивость ритмоформулы, служит ее способность внедряться в разнообразные метрические условия (чаще она появляется в четных размерах).

Ритмоформула нередко принимает на себя функции конструктивной основы для различных ритмических построений, на первый взгляд не имеющих с ней ничего общего, выступая как модель.

Пример 2

<p><i>Moderato</i></p> <p><i>a</i></p>	<p>Концерт №2. I часть, главная тема, 4 такта до цифры 4.</p>
<p><i>Moderato</i></p> <p><i>б</i></p>	<p>Там же. Цифра 1.</p>
<p><i>Tempo di Minuetto</i></p> <p><i>в</i></p>	<p>Прелюдия, соч. 23 №3. Середина.</p>
<p><i>Allegro</i></p> <p><i>г</i></p>	<p>Прелюдия, соч. 32 №12. Кода.</p>
<p><i>Allegro</i></p> <p><i>д</i></p>	<p>Там же.</p>
<p><i>Allegro moderato</i></p> <p><i>е</i></p>	<p>Симфония №2. I часть, заключительная каденция главной темы.</p>
<p><i>Allegro molto</i></p> <p><i>ж</i></p>	<p>Там же. Главная тема Скерцо.</p>
<p><i>Allegro ma non troppo</i></p> <p><i>з</i></p>	<p>Там же. Эпизод, 6 тактов после цифры 29.</p>
<p><i>Allegro ma non troppo</i></p> <p><i>и</i></p>	<p>Концерт №3. I часть, побочная тема.</p>
<p><i>Scherzando</i></p> <p><i>к</i></p>	<p>Там же. Финал. Эпизод.</p>
<p><i>A tempo come prima</i> <i>rit.</i></p> <p><i>л</i></p>	<p>Там же.</p>
<p><i>Vivace</i></p> <p><i>м</i></p>	<p>Там же. Финал. Кода. 6 тактов после цифры 69.</p>

 <p>u</p>	Там же.
 <p>o</p>	Там же.
 <p>n</p>	Этюд-картина соч. 33 №6, развивающая часть.
 <p>p</p>	Соната №2. I часть. Разработка.
 <p>c</p>	Концерт №4. Финал, цифра 51.
 <p>m</p>	Рапсодия на тему Паганини. 5-ый такт после цифры 68.
 <p>y</p>	Симфония №3. I часть. Главная тема.
 <p>φ</p>	Там же. Финал, 4такта после цифры 73.
 <p>x</p>	Симфонические танцы. I часть, цифра 20.

Пример 3а

Симфония №2.
I часть, главная тема.

Moderato

Концерт №2.
I часть, главная тема.

Примеры таковы: Прелюдия соч. 23 № 2; Симфония № 3, I ч., главная тема; «Вокализ»; Соната № 2, I ч., побочная тема; Концерт № 3, II ч., 3 т. до ц. 32; Концерт № 4, финал, тема ре-бемоль мажор; Этюд-картина ор. 39 № 9; «Не пой, красавица» ор. 4 № 4; «Сирень» ор. 21 № 5.

Поразительная приверженность композитора своей ритмоформуле побуждает исследователя изучить ее внутреннее устройство, выявить привлекательные черты. Прежде всего следует учесть, что характер звучания ритмоформулы в каждом конкретном случае может изменяться. Подчеркнуто-энергичное, скандированное произнесение существует наряду с более сдержанным и уравновешенным, что позволяет говорить о наличии в ней различных ритмических прототипов. Внешний вид и характер звучания ритмоформулы отражает один из важнейших принципов музыкального мышления Рахманинова — историческое углубление и межнациональное разветвление корней ритма. В данном случае заметно влияние полифонического синкопирования, занимающего, как будет показано далее, большое место в ритмике композитора. Приближающиеся к рахманиновской ритмоформуле построения часто встречаются в темах и контрапунктирующих мелодических линиях полифонических произведений.

Характерность мягкого продления не утрачивается и в тех случаях, когда меняется положение ритмоформулы относительно тактовой черты и эффект непосредственного синкопирования исчезает (рис. 3).

Важный динамический импульс ритмоформулы Рахманинова заключен в ударном принципе «отраженного акцента»: (рис. 4).

С точки зрения тактовой системы ритмоформула представляет собой приведение мотива от противоречия с тактом к согласованию с ним,

или, иными словами, разрешение ритмического диссонанса в консонанс.

Несмотря на свою относительную краткость и простоту, ритмоформула предстает как сложный, тонко организованный организм, испытывающий действие различных музыкальных законов, дающий простор для композиторской работы. Она обладает столь ярко индивидуальным звучанием, что ее «случайное» появление у других композиторов придает музыке рахманиновский оттенок. Ритмоформула Рахманинова относится поэтому к ряду активных стилистических средств композитора, на которых свертывается индивидуальный стиль.

Ритмоформула занимает особое место в ряду лейтмотивов рахманиновского творчества. Если его увлечение лейтгармонией оказалось все же преходящим, то ритмоформула не уходит из круга рахманиновского внимания вплоть до последнего крупного сочинения — «Симфонических танцев».

Обращение Рахманинова к системе лейтэлементов творчества и в частности, к ритмоформуле, было, по-видимому, продиктовано глубинными потребностями творческой природы композитора — показать неограниченные возможности художественной фантазии даже в тех случаях, когда она оказывается «скованной» определенными рамками. В самом деле, строжайшим образом придерживаясь классико-романтических норм гармонии и тональности, композитор в своем творчестве создает «фантазию на один аккорд» (рахманиновскую субдоминанту), показывая неограниченное число вариантов его связи с другими аккордами и внутренними, альтерационными преобразованиями. Пользуясь простейшими, секундово-терцовыми интонациями ходами, родственными теме *Dies irae*, композитор добивается яркой характерности звучания своего мелодико-тематического материала. Отталкиваясь от одной ритмоформулы,

Рахманинов по-разному интонирует ее, давая различные и зачастую контрастные друг другу образно-эмоциональные истолкования. Остается лишь один принципиальный по важности вопрос: если Рахманинов всю жизнь в недрах своей музыки носил весьма четкую ритмомодель, не была ли она для него сформулирована также и какими-то словами? Ответ может дать любопытный романс-спич композитора — «Письмо К. С. Станиславскому от Рахманинова» на собственные слова. В конце спича поставлена музыкально-словесная роспись: «Ваш Сергей Рахманинов». Слова эти — и есть наша ритмоформула, только взятая не из затакта, а с сильной доли. Ритмоформула оказывается авторской монограммой! Ее вариантов с сильной долей также не единичны в музыке композитора: Симфония № 2, I ч., главная тема, Концерт № 2, I ч., гл. тема.

ПРИМЕР ЗА, Б

Что же касается формулы с затактом, то ее подтекстовка может быть «весь Ваш, Сергей Рахманинов»,

или Сергей Василь^{[ев]ч} Рахманинов», или в сокращенном виде — «Сергей Рахманинов». В любом случае проступает принцип авторской монограммы, но не в виде мелодии — как BACH, DSCH, а в виде твердо организованного ритма.

Изложенные здесь наблюдения были сделаны в дипломной работе автора «Ритмика Рахманинова в ее исторических связях» (Московской консерватория, 1985). В. Н. Холопова привела данную ритмоформулу (со ссылкой на упомянутую работу) с подтекстовкой «Сергей Василь^{[ев]ч} Рахманинов» в книге «Музыка как вид искусства» в связи с проблемой канонических моделей (М., 1990, 1994, СПб., 2000, 2002). В 2006 г. в статье Г. Гинзбурга «Лейтмотив “Я” в музыке Рахманинова» (сб. С. Рахманинов: на переломе столетий», Харьков, 2006, с. 101–105) выдвинута идея той же самой рахманиновской монограммы, но не чисто ритмического, а больше мелодического характера. Думается, что совпадения мыслей на расстоянии об истине глаголят...

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Андреев Н. В. Прощальные «Танцы» Сергея Рахманинова: в поисках неразгаданных смыслов // Актуальные проблемы культуры, искусства и художественного образования: сб. науч. тр. / гл. ред. Б. П. Хавторин; сост. и науч. ред. В. А. Логинова. — Оренбург: ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей. — Вып. 9. — 2011. — С. 186–197.
2. Брянцева В. С. В. Рахманинов. — М.: Сов. композитор, 1976.
3. Грекова Т. Н., Нагибина Н. Л. Скрябин и Рахманинов: два психотипа — два стиля // Психология и искусствоведение. Исследование творчества и творческой личности: материалы междунар. конф. / Моск. ин-т психоанализа; Intern. Inst. of Differential Psychology. — М.: Берлин, 2012. — С. 35–45.
4. Келдыш Ю. Рахманинов и его время. — М., 1973.
5. Михеева М. В. Архив С. В. Рахманинова в Петербурге как источник изучения творчества и биографии композитора. — Ивановка: Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка», 2012.
6. Никитин Б. С. Сергей Рахманинов. Две жизни. — М.: Классика-XXI, 2009.
7. Прудникова О. А. Этюды-картины в творчестве С. В. Рахманинова // Культура — искусство — образование: векторы преобразования (материалы 34-й науч. — практич. конф. проф. — преподават. состава акад., Челябинск, 8 февр. 2013). — Челябинск: Челяб. гос. акад. культуры и искусств, 2013. — С. 301–306.
8. Рахимова Д. А. Ориентализм в музыке С. В. Рахманинова: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. — СПб., 2011.
9. Самсонова Т. П. Философ И. А. Ильин и композитор С. В. Рахманинов: современники предреволюционной России // 17-е Царскосельские чтения: материалы междунар. науч. конф., 23–24 апр. 2013 г. / под общ. ред. В. Н. Скворцова. — СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2013. — Т. I. — С. 247–251.
10. Соколова Г. Поэтика симфонического творчества С. Рахманинова в языковой системе символизма // Творчество и интеллект: интерактивный контекст (материалы 38-й науч. — творч. конф. аспирантов и студентов, 6–22 апр. 2010 г.) / под ред. С. В. Соловьевой. — Самара: Самар. гос. акад. культуры и искусств, 2012. — С. 266–271.
11. Ханнанов И. Д. Музыка Сергея Рахманинова: семь музыкально-теоретических этюдов. — М.: Композитор, 2011.
12. Хижнякова А. А. Новая художественная идея в «Симфонических танцах» С. В. Рахманинова и А. Я. Эшпая // Актуальные проблемы культуры, искусства и художественного образования: сб. науч. тр. / гл. ред. Б. П. Хавторин; сост. и науч. ред. В. А. Логинова. — Оренбург: ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей. — Вып. 9. — 2011. — С. 171–174.
13. D'Antoni C. A. Dinamica rappresentativa del 'suono-parola' — La 'drammaturgia compressa' delle Romanze di Rachmaninov. — Roma, 2009.
14. Harrison M. Rachmaninoff: Life, Works, Recordings. — London; New York: Continuum, cop. 2005.