

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РСФСР
ЛЕНИНГРАДСКАЯ ОРДЕНА ЛЕНИНА ГОСУДАРСТВЕННАЯ
КОНСЕРВАТОРИЯ имени Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Факультет повышения квалификации

Кафедра теории музыки

**ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ
ФАКТУРЫ ФОРТЕПИАННЫХ СОЧИНЕНИЙ
РАХМАНИНОВА**

(МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА ЛЕКЦИИ
ПО ГАРМОНИИ ДЛЯ СЛУШАТЕЛЕЙ ФАКУЛЬТЕТА
ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ — ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ
ГАРМОНИИ КОНСЕРВАТОРИЙ И МУЗЫКОВЕДЧЕСКИХ
ОТДЕЛЕНИЙ УЧИЛИЩ)

ЛЕНИНГРАД
1988

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РСФСР

ЛЕНИНГРАДСКАЯ ОРДЕНА ЛЕНИНА ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ Н.А. ГИМСКОГО-КОРСАКОВА

Факультет повышения квалификации

Кафедра теории музыки

ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ ФАКТУРЫ ФОРТЕПИАННЫХ
СОЧИНЕНИЙ РАХМАНИНОВА

/методическая разработка лекции по гармонии для
слушателей факультета повышения квалификации –
преподавателей гармонии консерваторий и музыкаль-
но-педагогических отделений училищ/

Ленинград
1988

Утверждено кафедрой теории музыки и рекомендовано к публикации редакционно-издательским Советом Ленинградской ордена Ленина Государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова

Составитель – аспирант Смирнова Е.М.

Настоящая разработка предлагает раздел лекционной программы, относящийся к теме "Проблемы организации музыкальной ткани". Посвященная анализу фактуры музыки Рахманинова, работа отражает вопрос на двух уровнях: с одной стороны, фактура композитора рассматривается в аспекте ее свойств, образующих авторский стиль, с другой стороны — как явление, отражающее общие процессы эволюции методов организации музыкальной ткани, характерные для рубежа XX века. Раскрывая проблему теоретического характера и будучи предназначена в первую очередь для преподавателей музыкально-теоретических дисциплин, лекционная разработка в то же время может быть использована в курсе истории музыки, а также в связи с вопросами исполнительского анализа.

х х х

Рубеж XX века, с которым связано искусство Рахманинова, — период коренного перелома музыкального мышления, глубинной перестройки классической музыкальной системы в современную, изменившей весь круг выразительных средств и принципы их организации. В области форм изложения музыкального материала это время характеризуется возрождением полифонического склада как самостоятельной формы выражения /а не подчиненной гармоническим структурам, как это было в XVIII и XIX веках/.

Наступление полифонии^I на гегемонию гомофонно-гармонических принципов построения музыкальной ткани явилось закономерным результатом процесса возрастания формирующей активности мелодического фактора, определяющего собой основную направленность эволюции

^IВ данном случае полифония понимается как достаточно широкое явление — не только как полифония линий, функционально однородных или разнородных, но и как полифония пластов.

музыкальной системы в XIX веке.

Усиление организующей значимости мелодического начала связано в первую очередь со сферами ладообразования и фактурообразования. Будучи в музыкальной системе классицизма логически зависимым от гармонии и проявляясь только в устанавливаемых ею "рамках", в послебетховенскую эпоху мелодический фактор обнаруживает тенденцию к ладофункциональной активности, постепенно вытесняя аккорд как ладофункциональную единицу и превращая его в подчиненную тоную гармоническую краску.

В области фактуры усиление мелодической значимости проявилось в "мелодизации музыкальной ткани во всех слоях, во всех аспектах"¹. Наполнение всех фактурных слоев мелодическим содержанием постепенно стирает резкую границу между типом мелодического рисунка ведущей мелодии и сопровождающих голосов, потенциально наполняет интонирование каждого плана фактуры индивидуализированной выразительностью, делает фактурные планы более гибкими и функционально подвижными. Это ведет к последовательному накоплению полифонического фактора — сначала на базе гомофонно-гармонической структуры, а в конечном итоге преобразует внутренний логический принцип организации музыкального материала: происходит смена гармонического склада полифоническим.²

Процесс постепенной "модуляции" фактуры находит отражение в творчестве многих композиторов начала XX века, в том числе — Рахманинова.

О роли мелодического фактора в музыкальной системе Рахманинова.

В музыке Рахманинова полифонизация музыкальной ткани являет-

¹ Бершадская Т.С. Лекции по гармонии. Л., 1985, с.197

² Данная лекционная разработка опирается на определения склада

ся следствием специфики мелодийного в своей основе мышления композитора.

По словам Б.В.Асафьева, у Рахманинова "мелодическое в музыке и было всем в музыке – ключом к человечнейшему в звуках"¹. Сила мелодического начала, напевность, пронизывающая все элементы музыкального языка – главное отличительное свойство искусства художника, ведущая особенность его стиля.

Нельзя не согласиться со словами исследователя, что "для нас облик Рахманинова-композитора, в первую очередь, выступает как облик величайшего мелодиста"². Сам композитор придавал мелодии первенствующее значение в музыке: "Мелодия – пишет он в статье "Связь музыки с народным творчеством", – это музыка, главная основа всей музыки"³. Рахманинов создал непревзойденные песенные мелодии широкого дыхания; в большинстве его произведений они составляют основу для воплощения музыкального содержания.

Ведущее положение мелодического начала в музыке Рахманинова проявляется не только в придании мелодии статуса главного выразительного элемента музыкальной речи, но и в трактовке мелоса как

и фактуры, предложенные Т.С.Бершадской. Под термином "склад" понимается глубинный принцип организации музыкальной ткани, выражающий внутреннюю логику ее строения, фактура определяется как способ изложения музыкального материала, как форма выявления идеи склада в конкретной звуковой ткани /Бершадская Т.С. Лекции по гармонии. Л., 1985, с.16/.

¹ Асафьев Б.В. Избр. труды. Т.2, М., 1954, с.296.

² Скафтымова Л.А. О мелодике Рахманинова. – В кн.: Страницы истории русской музыки. Л., 1973, с.103.

³ Рахманинов С.В. Литературное наследие. т.1. М., 1978, с.71

вертывание и тем самым мешала бы его распеванию"¹.

В методах формообразования организующее положение мелоса обуславливает большое значение вариантно-вариационных приемов развития. Они становятся функциональной основой всех композиционных структур Рахманинова: "уровень темы" и "уровень формы" как элементы единой функциональной системы находятся в тесном диалектическом взаимодействии, и особенности организации мелодии — главного носителя тематизма в условиях гомофонной ткани — естественно определяют присущие ей принципы развития.

Но, пожалуй, наиболее отчетливо влияние мелодического фактора проявляется в особенностях склада и фактуры.

Общие принципы фактурной организации музыки композитора.

Склад в музыке Рахманинова представляет собой смешанную структуру, занимающую промежуточное положение между гармоническими и полифоническими принципами организации. Будучи связан с общим процессом полифонизации музыкальной ткани, определяющим особенности развития фактуры в XIX веке, стиль Рахманинова своеобразен в интенсивном проявлении мелодического начала, в характере влияния мелодизма на формы фактурной организации и внутреннюю логику строения музыкальной ткани.

С одной стороны, действие мелодического начала в музыкальной ткани композитора, продолжая традицию XIX века, как правило, не выходит за рамки мелодизации гармонических форм изложения. В складывающемся здесь соотношении мелодического и гармонического факто-

¹ Бершадская Т.С. О гармонии Рахманинова. — В кн.: Русская музыка на рубеже XX века. М.—Л., 1966, с.152.

партию инструментального сопровождения мелодические структуры любого уровня интонационной самостоятельности – не рискуя при этом нарушить безраздельное господство мелодии солирующего голоса.

Линейные компоненты музыкальной ткани Рахманинова
/интонационные особенности и фактурные формы/

Значение мелодического начала в музыкальной ткани Рахманинова проявляется и в особенностях изложения главного голоса – ведущего в своей мелодической значимости компонента гомофонной фактуры. Он сравнительно редко представлен элементарно-одноголосной линией – как правило, последняя дается в "утолщенном" виде. Характер усиливающих мелодически рельеф голосов в аспекте интонационного содержания различен: это могут быть и разного типа дублировки, удваивающие линию мелодического рельефа параллельным движением или движением, нарушающим принцип параллелизма в структурном аспекте, но сохраняющем его в аспекте фактурно-функциональном^I, и структуры полифонически значительно более индивидуализированные.

Одним из характерных приемов является обогащение линии ведущего мелодического голоса разного рода интервальными дублировками-вторыми – октавной, терцовой, секстовой /см. "Мелодию" ор.3, Прелюдию с-*mol* ор.23 № 7, Прелюдию E-*dur* ор.32 № 3, Музыкальные моменты № 3, 5 ор.16., средний раздел Прелюдии D-*dur* ор.23 № 4,

^I Как пишет Т.С.Бершадская, втора "не противопоставляется основной мелодии, а усиливает или окрашивает ее"; "... наслаиваясь на основную мелодию консонирующими созвучиями снизу или сверху, втора как бы сливается с ней в однородном движении" /"Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной песни". Л., 1961, с 50/.

Особенности организации музыкальной ткани как целостной системы.

Как известно, в систему сопровождающего плана гомофонно-гармонической фактурной системы подголоски вводятся двумя способами: или как дополнительные линейные образования, накладывающиеся поверх аккомпанирующих вертикалей гармонии, или как форма претворения гармонических голосов. Для Рахманинова, тяготеющего к мелодическому насыщению всех составляющих музыкальной ткани, более характерен второй способ. "Распевание" голосов среднего фактурного плана и баса — одна из определяющих черт стиля Рахманинова, к какому бы периоду его творчества мы не обратились. /Здесь необходимо отметить одну характерную особенность: в произведениях раннего и среднего периодов подголосочное усложнение музыкальной ткани происходит, как правило, в произведениях, основанных на лирических темах широкого дыхания. Это закономерно, поскольку именно в таких темах качества вокальности, распевности, мелодической свободы развития получают наиболее последовательное воплощение. В поздних сочинениях подголосочность как бы "переносится" на тематизм других жанровых форм — см., например, фактурное изложение первой темы во II-й вариации Рапсодии на тему Паганини, 8/. Однако на ранних этапах творческой эволюции стремление к наполнению каждого сопровождающего голоса мелодическим содержанием не переходит границ полифонического обогащения гомофонно-гармонической ткани. Во-первых, полифонизация фактуры в ранних сочинениях Рахманинова происходит при сохранении гармонического единства всех голосов музыкальной ткани, на каждой метрической доле "собирающихся" в единый, ладофункционально действенный аккорд. Во-вторых, мелодизированная музыкальная ткань подчиняется законам синтаксического членения, свойственным гар-

структуры с выраженными полифоническими чертами организации. Позволяя увидеть многообразие путей преломления общих принципов фактурной организации, анализ изложения музыкального материала в сочинениях этих композиторов дает возможность ярче выявить своеобразие собственно рахманиновского пути.

Логические принципы организации фактурной системы Скрябина.

Система выразительных средств каждого композитора, как правило, имеет узловое звено, специфика которого определяет особенности всей структуры. У Скрябина таким ведущим элементом является гармония.

Скрябин — "гений гармонии"¹. Именно в ее области наиболее ощутимо проявилась оригинальность стилового новаторства композитора. Он открыл новые звучания, нашел новые возможности их сопращения, построив "уникальную для своего времени гармоническую систему, и сейчас еще поражающую своей необычностью и новизной"². Гармония — важнейшее средство воплощения творческих замыслов Скрябина. Это закономерно накладывает отпечаток на специфику всех элементов его музыкального языка:

система ладообразования имеет чисто гармоническую природу; мелодика не только структурно, но и логически, и по своей выразительной направленности не выходит за рамки аккорда, оказываясь связанной с его усилием и раскрытием /общезвестно, что все мелодические образования, возникающие в скрябинской музыкальной ткани — в том числе основная мелодия — в конструктивном плане есть не что иное, как производное от вертикального комплекса: они

¹ Берков В.О. О гармонии "Божественной поэмы". — В кн.: А.Н.Скрябин. Сб. статей. К столетию со дня рождения. М., 1973, с.384.

² Там же, с.384.

противоположные явления. Действительно, у Рахманинова среди всех факторов выразительности доминирует мелодический, он подчиняет себе гармонию и нередко совсем растворяет ее в поющих голосах; у Скрябина, напротив, господствует аккорд, рождая все проявления мелодического начала и обуславливая их специфику. Вместе с тем пути включения полифонических принципов организации материала в сложившуюся систему музыкальных средств у обоих композиторов связаны с "распеванием" гармонических голосов, и тем самым не выходят за рамки ведущей формы проявления тенденции к горизонтальному мышлению в музыке композиторов рассматриваемого периода. Однако этот путь полифонической "перестройки" музыкальной ткани, будучи господствующим, тем не менее не является единственным. Совершенно иные особенности он приобретает в творчестве Дебюсси.

Основные принципы фактурообразования в музыке Дебюсси.

Музыкальный язык Дебюсси, как и у всякого композитора, сформировался под воздействием стоящих перед ним эстетико-образных задач. Важнейшие художественные принципы импрессионизма основываются, как известно, на абсолютизации эстетической ценности мгновения, на тяготении к статике особого рода — статике мимолетного, ускользающего, непостоянного. Фиксация единичного, преходящего требует особого качества устойчивого и изменчивого, неподвижного и действительного, рождая ведущую тенденцию импрессионистического метода: "направленность к мозаичности формы, к сложению целого из большого числа относительно замкнутых, структурно самостоятельных частиц".^I Эти черты определяют специфику всех композиционных решений Дебюсси —

^I Холопов Ю.Н. Очерки современной гармонии. М., 1974, с.168

дуальное преломление этих приемов и, главное, необычное их совмещение в едином конструктивном решении создаст поистине уникальную фактуру.

х х х

Фактура произведений Рахманинова, Скрябина и Дебюсси является связующим звеном между организацией музыкального материала XIX и XX столетий. Усиление полифонического начала, наблюдаемое в сочинениях этих композиторов, не означает принципиального отказа от старых средств и замену их другими, представляя собой скорее результат "количественных накоплений" традиционных черт; в то же время оно намечает возможные пути уже более радикального обновления классических методов организации музыкального материала. Развитие принципов рахманиновской полифонии, возникшей на основе "распевания" гармонических голосов, в современной музыке приводит к разного рода лениарно-подголосочным структурам /примеры 45, 46, 47/. Фактура Скрябина, специфика которой заключается в полифонической трактовке организуемой "мысли" гармонической вертикали — вертикали, которая объединяет и подчиняет себе все мелодические образования ткани, тем самым обуславливая их малую протяженность, является одним из истоков многообразных видов пуантилистической фактуры /примеры 48, 49, 50, 51, 52/. Часто они принципиально отличны друг от друга, но при этом объединены общими предпосылками — особым отношением к мотиву как относительно самостоятельной выразительно-смысловой единице, нередко выраженной в форме одного звука, и полифоническим рассредоточением их /мотивов/ между всеми регистрово-фактурными слоями ткани. Полипластовость фактуры в произведениях Дебюсси, представляющая собой более или менее ярко выраженную тенденцию внутри музыкальной системы, в целом не выходящей за рамки специфически проявляющихся гомофонно-гармонических отношений, в историческом аспекте предстает как исходная форма поли-

пластового принципа построения музыкального склада и фактуры, столь распространенного в музыке XX века /примеры 53, 54/. Многие из того, что в фактуре Рахманинова, Скрябина и Дебюсси проявляется как естественный результат развития классической фактурной системы, в творчестве современных художников образует, как определяет Т.С.Бершадская, "качественно новую систему, преемственная связь которой с традиционной основой обнаруживается не столь непосредственно"¹. Тем самым принципы фактурной организации музыки композиторов рубежа веков приобретают особый интерес с точки зрения проблемы традиции и новаторства. Но это — предмет специального рассмотрения.

¹ Бершадская Т.С. О гармонии Рахманинова. — В кн.: Русская музыка на рубеже XX века. М.—Л., 1966, с.149.