ГОУ СПО "Рязанский музыкальный колледж им. Г. и А. Пироговых"

Курсовая работа

по дисциплине "Музыкальная литература"

Семантика ведущих тематических и стилистических комплексов в "Рапсодии на тему Паганини" С.В. Рахманинова

Студентки

Белой Надежды Алексеевны

Специальность

"Теория музыки"

Руководитель

Петунина Лариса Витальевна

Рязань

2010

Содержание

Введение

Глава I. Уровни интертекстуальных взаимодействий в "Рапсодии на тему Паганини" С.В. Рахманинова

1.1 Жанр вариаций на заимствованные темы

1.2 Тематический материал "Рапсодии"

1.3 Стилевой облик "Рапсодии"

Глава II. Интертекстуальность "Рапсодии" в контексте позднего стиля С.В. Рахманинова

2.1 Особенности позднего стиля С.В. Рахманинова

2.2 Концепция "Рапсодии" в свете интертекстуальности

Заключение

Список литературы

Приложение

Введение

Проблемы, связанные с поздним творчеством С.В. Рахманинова, привлекают внимание музыковедов относительно недавно: по идеологическим мотивам, долгое время влиявшим на отечественную музыкальную науку, исследование сочинений, написанных автором за рубежом, было ограничено. Исключением стала лишь Симфония № 3, которая, частично благодаря своим ярким национальным корням, а частично – своевременной поддержке авторитетного Б. Асафьева, получила признание в отечественном музыкознании (работы Г. Хубова, О. Соколовой). Лишь в монографии В. Брянцевой (1976 г.) позднее творчество Рахманинова впервые получило достаточно подробное освещение.

Преодоление многих стереотипов в подходах к музыке Рахманинова, имеющее место в последнее двадцатилетие, способствует переосмыслению его композиторского наследия и постановке многих, ранее не затрагивавшихся проблем. Среди них – эволюция стиля композитора, семантика и символика его музыкального языка, влияние джаза и музыки быта на стилистику произведений и другие (исследования Б. Бородина, Ю. Васильева, И. Нестьева, В. Орлова). Вопросы стилевых связей творчества Рахманинова с различными пластами музыкальной культуры (от барокко до джаза) ещё до конца не разработаны и представляют богатый потенциал для изучения.

"Рапсодия на тему Паганини" в последнее время всё больше привлекает внимание музыковедов. Тем не менее, существует большой разрыв между исполнительской жизнью "Рапсодии" – одного из самых популярных фортепианно-оркестровых произведений мира – и её научным исследованием.

Одним из интересных аспектов этого произведения представляется сочетание в "Рапсодии" весьма разнородного музыкального материала, который можно условно разбить на три основные группы стилистических элементов: авторские, "чужие" и нейтральные ("общие"). Их взаимодействие создает своего рода стилевой диалог. Эта способность текста апеллировать к другим текстам, явно или скрыто ссылаться на них, получила название "интертекстуальности" (термин Ю. Кристевой, 1967 г.)

Каноническую формулировку понятиям "интертекстуальность" и "интертекст" дал Ролан Барт: "Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат <...> все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык. Как необходимое предварительное условие для любого текста интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний: она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитат, даваемых без кавычек".

Современная наука о языке одновременно с термином "интертекстуальность" (inter (лат.) – "между", intertextum (лат.) – "вплетенное внутрь"), использует такие термины как "феномен прецедентности", "чужое слово" (термин М. Бахтина), "сверхтекстовые связи", "межтекстовая коммуникация" и другие. Теория интертекстуальности складывалась в ходе исследования произведений художественной литературы. Однако интертекстуальные связи проявляются и в других искусствах – живописи, архитектуре, музыке, театре, кинематографии.

Явная интертекстуальность возникает в произведении в том случае, если в нем присутствуют цитаты, аллюзии, стилизации, одним словом – любые намеки на иные тексты. Исследование подобных явлений чрезвычайно важно для раскрытия смысловой стороны текста, выявления авторской концепции, охвата "плана содержания" во всей его глубине и многосторонности и, в конечном итоге, для адекватной художественной интерпретации произведения.

Цель данной работы – установить особенности интертекстуальных взаимодействий в "Рапсодии на тему Паганини" в контексте позднего стиля С.В. Рахманинова. Для этого представляется важным решить ряд конкретных задач:

* выявить объекты интертекстуальных взаимодействий;
* определить композиционные уровни, на которых происходит данное взаимодействие;
* рассмотреть семантику ведущих тематических и стилистических комплексов;
* установить связь этих явлений с творческим методом С.В. Рахманинова.

Основным методом исследования можно назвать жанрово-стилевой анализ. В работе применяется методология ведущих отечественных музыковедов, чьи исследования не утратили своего значения до сих пор – это монографии В. Соловцова, В. Брянцевой, Ю. Келдыша, О. Соколовой, М. Арановского, статьи Б. Асафьева. С другой стороны, это работы нового поколения ученых, посвященные проблемам композиторского стиля (В. Сыров) и позднего стиля С.В. Рахманинова (А. Ляхович, А. Кандинский-Рыбников, С. Сенков, Г. Ганзбург).

Структура работы формируется в соответствии с аспектами исследования: Введение, две главы, заключение, список литературы, нотное приложение. В первой главе рассматриваются жанровые особенности "Рапсодии" (вариации на заимствованные темы), дается описание ведущих тематических, жанровых, стилистических комплексов, образующих интертекстуальные связи. Во второй главе анализируется соотношение "своего" и "чужого" материала с точки зрения позднего стиля Рахманинова, а также сравниваются различные взгляды на концепцию произведения.

Глава I. Уровни интертекстуальных взаимодействий в "Рапсодии на тему Паганини" С.В. Рахманинова

1.1 Жанр вариаций на заимствованные темы

интертекстуальный рапсодия рахманинов вариация

Жанры, основанные на заимствованиях чужих текстов, появились в музыке, вероятно, одновременно с осознанием авторства произведений. Это месса-пародия (в начале – чужой полифонический текст), обработка хорала и хоральная прелюдия, кводлибет и пастиччо, парафраза и транскрипция, вариация и попурри, фантазии и каприччио и др. Вариации на заимствованные темы – один из примеров таких жанров, где интертекстуальность является композиционным принципом. Со второй половины XVIII и в XIX веке этот жанр был весьма популярен как в западноевропейской музыке, так и в творчестве русских композиторов. Материалом для вариаций в основном служили широко популярные мелодии из опер, в России же множество вариаций сочинялось и на народные мелодии.

Отношение композитора к чужой теме в различные эпохи было неодинаковым. В XVIII веке автор вариаций как бы отождествлял себя с автором темы. Его обработка должна была способствовать популяризации темы, то есть представить её в лучшем свете, максимально выявить её художественный потенциал. При этом, по мнению М.Г. Арановского, у композитора было два пути: оставаться в границах, заданных темой, максимально сохраняя её жанровые, стилевые, образные характеристики, либо попытаться выйти на новые рубежи, выявляя свою собственную индивидуальность. При втором подходе интертекстуальность проявлялась не только на уровне лексики ("чужое слово"), но и на уровне стиля. По мысли ученого, именно этот второй принцип лег в основу дальнейшего развития жанра вариаций на заимствованные темы и привел в ХХ веке к сознательному применению принципа стилевых оппозиций в пределах одного произведения.

Ярким примером такого сочинения может служить "Рапсодия на тему Паганини" С.В. Рахманинова, созданная в 1934 году, то есть в годы расцвета неоклассицизма. Но, по мнению большинства ученых, неоклассицизм в "Рапсодии" проявляется разве что в самом факте заимствования тем из прошлых веков.

Форма произведения – 24 вариации свободного, жанрово-характерного типа на тему ля-минорного каприса Н. Паганини. В отношении трактовки вариационной формы "Рапсодия" – революционное явление не только для Рахманинова, но и для всей европейской музыки. Никогда ещё вариации не знали такой симфонической целостности и единства. Тенденция к сквозному развитию и преодолению самодостаточного структурного значения каждой вариации, намеченная уже в "Вариациях на тему Корелли" (1931 г.), достигает в "Рапсодии" апогея. Кроме того, специфика трактовки вариационного цикла определена и другими – семантико-стилевыми – закономерностями, в отношении которых "Рапсодия" – пример абсолютного новаторства Рахманинова-художника и мыслителя.

Как и во многих крупных вариационных циклах, здесь присутствует форма второго плана – трехчастная: 1 часть: I – X вариации, 2 часть: XI – XVIII, 3 часть: XIX – XXIV; внутри каждой из частей возникают ещё более мелкие субциклы. Подобного рода деление и интенсивность внутреннего тематического развития позволило многим исследователям говорить о чертах трехчастного сонатно-симфонического цикла в "Рапсодии", называть её Пятым концертом для фортепиано с оркестром С. Рахманинова. Черты концертности, бесспорно, присутствуют в этом произведении, как, наверное, и в любом крупном сочинении для фортепиано с оркестром, но автор назвал его "Рапсодией". Чем объясняется такое жанровое определение?

Возможно, название указывает на высший предел в свободной трактовке формы, где выявляется некая сюжетность с трагическим акцентом (в качестве варианта главной темы возникает мотив Dies irae, постепенно завоевывая себе пространство); возможно, сыграла роль и виртуозная сторона текста с развернутыми каденциями, трактованными в качестве отдельных вариаций.

С другой стороны, известно, что в 1924 г. С. Рахманинов присутствовал на премьере "Рапсодии в стиле блюз" Дж. Гершвина – первого случая трактовки жанра как развёрнутого фортепианно-оркестрового цикла, синтезирующего джазовые и академические интонационные сферы; известно его одобрение "Рапсодии" и заинтересованность поисками Гершвина в области синтеза джаза с академической музыкальной культурой. Вполне вероятно, что жанровый замысел "Рапсодии" возник у Рахманинова не без влияния "Рапсодии в стиле блюз". Однако не стоит забывать, что среди ранних сочинений самого Рахманинова – "Русская рапсодия" для двух фортепиано ор.1, написанная в форме вариаций с развернутыми виртуозными каденциями и с контрастной медленной вариацией в середине цикла.

Таким образом, уже само жанровое название "Рапсодия" в силу относительной редкости его применения (по сравнению, например, с сонатами или симфониями) образует первый уровень интертекстуальных связей, невольно заставляя слушателя ассоциировать произведение с наиболее известными рапсодиями Листа, Брамса или Гершвина. Кроме того, ассоциации с творческой личностью Ф. Листа возникают и благодаря особому качеству виртуозности "Рапсодии" (Лист – виртуоз, как и Паганини), а также в связи с тем, что он столь разнообразно раскрыл тему "демонического", "мефистофельского" в музыке. Именно Ф. Листу принадлежит "Парафраз на тему Dies irae", известный также как "Danse macabre" для фортепиано в форме вариаций с развернутыми виртуозными каденциями.

1.2 Тематический материал "Рапсодии"

Выбор темы Паганини вполне соответствовал духу времени (неоклассицизма): тема Каприса почти математически классична. В то же время имя автора окружено ореолом романтической легенды, что породило многочисленные программные интерпретации "Рапсодии". Обращает на себя внимание некоторая абстрактность, обобщенность темы, дающая возможность разнообразного толкования при варьировании (не случайно она не раз использовались другими композиторами при создании вариационных форм). По сути, это тема-символ, наполняемый различным образным содержанием, что и составляет в таком случае главный смысл варьирования.

Сам факт многократного использования темы другими композиторами превращает её из "чужого слова" в "общее". А в произведении возникает не только прямая интертекстуальная оппозиция Рахманинов – Паганини, но и Рахманинов – все предшествующие интерпретаторы темы Паганини.

С. Сенков предлагает ответ на вопрос, почему у Рахманинова появилась необходимость в "чужих" темах для вариаций. "Ясно, что написать свою тему ему труда не составляло, но вот сделать ее нейтральной или же внутренне отказаться от раз данной ей основной характеристики, как бы "переступить через самого себя" – это для такого композитора как Рахманинов уже сложнее. Другое дело – чужая, да еще стилистически далекая тема. В этом случае фантазия композитора изначально не связана, и творческий процесс идет раскрепощено, давая подчас непредсказуемые ресурсы исходного тематического зерна" (12, 121).

Семантическое поле такой темы оказывается весьма широким, допускающим множество трактовок: это и олицетворение конкретного человека – Н.Паганини (в балете М. Фокина, например), и образ творческой личности, и романтического искусства в целом, и самой жизни, вплоть до сниженного образа музыканта-гастролера (А. Ляхович).

Тема Паганини – "чужая" не только в лексическом и стилистическом смысле (другая эпоха, другой автор), она иная и по инструментальному звучанию. Это порождает ещё одну ось интертекстуальных взаимодействий: не только тема Паганини отражается в зеркале рахманиновского языка (и поглощается им), но и приемы скрипичной игры отражаются с помощью фортепианной техники. Однако и это отражение оказывается вторичным – своего рода "след следа", "знак знака": первооткрывателем в этой сфере, видимо, был Р.Шуман, смоделировавший технику Паганини в своем "Карнавале", Рахманинов же отталкивается от уже существующей традиции.

Интересно, что интертекстуальными связями обладает не только тема, но и сам прием её введения. В начале из темы извлекается функциональный бас – остов, который и служит первой вариацией:



Сходным образом поступает и Бетховен в Вариациях ор. 35: извлекает из темы Контрданса бас и строит на нем в Интродукции малый вариационный цикл, предваряющий основной (эта же тема прозвучит и в финале "Героической" симфонии):



Сходство двух примеров очевидно. Разница в том, что у Бетховена этот восьмитакт получает статус темы со своим микроциклом вариаций, а у Рахманинова это все-таки "предтема", начальный этап становления темы. Собственно же тема Паганини звучит непосредственно после этой вариации, являясь, таким образом, не исходным материалом для варьирования, а продуктом некоего интонационного развития: она предстаёт в цикле уже как одна из вариаций – мелодически усложнённый вариант "предтемы" –ритмогармонической основы.

При варьировании возникают такие варианты темы, которые сами становятся темами для будущего варьирования, например XIV и XV вариации, XVIII – лирическая кульминация всего цикла – является вариацией на XIV и, одновременно, явно производна от главной темы (обращение). Тема Паганини очень быстро становится темой Рахманинова, то есть, поглощается, ассимилируется авторским стилем. Даже "скрипичные" приемы игры на фортепиано не обманут слушателя – гармония и фактура в целом остаются рахманиновские (пример 1).

Наиболее значителен в драматургическом отношении среди всех вариантов главной темы мотив Dies irae, возникающий впервые в VII вариации. Как известно, тема этой средневековой секвенции присутствует почти во всех поздних сочинениях Рахманинова: "Вариациях на тему Корелли", Третьей симфонии, Симфонических танцах. Этот мотив символизирует у Рахманинова предчувствие катастрофы, "конца света", "возмездия". Здесь он удачно вписывается в программную трактовку (герой вступает в сговор с нечистой силой), но, на наш взгляд, она не обязательна, так как этот сюжет Рахманинов предложил для балета "Паганини" лишь в 1937 году, три года спустя после создания "Рапсодии".

Из воспоминаний современников известно, что композитор интересовался темой Dies irae, её происхождением, формой. Однако в "Рапсодии" он ограничился лишь первой фразой (семь нот), что достаточно для узнавания темы, остальные разделы сочинены автором. Второе предложение Рахманинов варьирует вполне в "русском" духе – с опеваниями опорных звуков (ср., например, варианты мелодии "Камаринской"). Речь, таким образом, не идет об аутентичном воспроизведении средневекового звучания. Тема гармонизована модальными средствами, создающими старинный колорит, но форма ей придана двухчастная, соответствующая теме Паганини. Поэтому в данном случае можно говорить не о стилевой цитате, а, скорее, о стилизации, или адаптации "чужого" материала (а в данном случае – "общего") к требованиям конкретной композиции (пример 2).

Темы Паганини и Dies irae – легко узнаваемые "лексемы" с заданным значением. Помимо них в тексте Рапсодии есть элементы, не достигающие уровня тем, но также обладающие яркой семантикой, "апробированной" до Рахманинова. Это те самые "анонимные формулы", о которых упоминал Р. Барт, вошедшие в интонационный словарь эпохи, и применяемые композиторами порой бессознательно. Например, в XVII вариации хроматические опевания напоминают барочную "тему Креста" (пример 3); XXII вариация построена на нисходящих фригийских гаммах в маршевом ритме с жутковатой демонической окраской. Несмотря на разницу в темпе, возникает ассоциация с началом си-минорной Сонаты Ф. Листа. Там же, в 64 XXII вариации звучит нисходящая гамма тон-полутон (пример 4), явно напоминающая по своей драматургической роли и семантике ("крушение надежд") аналогичную гамму в репризе главной партии 6 симфонии П.Чайковского. Причем гамма звучит в той же самой транспозиции.

Подобного рода знаки образуют интертекстуальные взаимодействия на более глубоком уровне – синтаксическом, который не менее композиционного важен для постижения художественного смысла произведения.

1.3 Стилевой облик "Рапсодии"

Наряду с тематическими и квази-тематическими образованиями объектами "диалога" становятся в "Рапсодии" и различные стилевые знаки.

В первую очередь это – элементы "виртуозно-транскрипционного" стиля а la Мошковский, Падеревский, Годовский, и т.п., трансформированные черты которого, дополненные фактурными заимствованиями из арсенала скрипичной техники, составляют основу интонационного облика "Рапсодии". Элементы этого стиля стали важнейшим признаком некоторых рахманиновских транскрипций, созданных в основном на протяжении 1920-х г.г. По мнению А. Ляховича, "активизация концертной деятельности, ставшей после эмиграции основным занятием Рахманинова (в отличие от "русского" периода, где первенство удерживала композиция), повлекла за собой значительные изменения и в творческом укладе, и в исполнительских принципах: положение гастролёра требовало от Рахманинова определённых репертуарных и стилистических "шагов в сторону публики" (7).

Следующий важнейший стилевой элемент Рапсодии – различные формы эстрадной стилистики, которые можно условно разделить на джазовую (по интонационно-ритмическим признакам) и бытовую (по жанрово-танцевальным признакам) сферы. Бытовой танец появляется в медленных, лирических эпизодах и является одной из форм опосредования лирики (вар.XII Tempo di menuetto). Джазовая стилистика проявляется преимущественно в сфере наступательно-моторной. Её признаки – и в характерной ритмике (начало IX вариации – типичная "свинговая" синкопа (пример 5); аналогичные примеры в тт. 9-15 X вариации; начало XX вариации), в гармонии ХI вариации (пример 6) и в оркестровке ("брасс-группа" в тт. 9-15 X вариации, роль ударной группы во всём цикле), и в характерных фортепианных "ударных" фактурных приёмах (вариации VIII-X, XII, XIV, XIX-XXIV). Джазовая стилистика в опосредованном виде является – и в Рапсодии, и в других поздних произведениях Рахманинова – как правило, формой воплощения демонического начала. Здесь жёстко синкопированная токкатность, наступательные механизированные ритмы оказываются новым, "урбанистическим", "американским" обличьем темы Dies irae – важнейшего символа зла и возмездия в рахманиновском творчестве. Стилевыми методами изложения этой темы Рахманинов словно возводит мост историко-смысловой преемственности от древнего, "монастырского" облика Dies irae (VII вариация) – к современным, "урбанистическим" интонациям (X вариация, где тема Dies irae изложена в ритмоформуле свинга).

И "виртуозная", и "джазово-демоническая", и "бытовая" сферы определяют основной стилевой облик Рапсодии; их объединяет то, что они относятся, по мнению А. Ляховича, к "низкому" или, как сейчас сказали бы, массовому искусству. Исследователь делает вывод, что использование таких стилевых источников может носить только иронический характер; поэтому и концепция Рапсодии по его мнению в целом также имеет иронический характер (7).

Помимо "массовой" стилистики, в драматургии Рапсодии существует и её антипод-"противовес". Это примеры "традиционного", "русского" стиля Рахманинова – XVII и XVIII вариации. В стилевом отношении они стоят особняком, создавая своеобразный "остров прошлого": XVII вариация интонационно и образно связана с симфонической поэмой "Остров Мёртвых" и Этюдом-картиной ор.39 №2; XVIII вариация – единственный в Рапсодии пример традиционного для Рахманинова "пения на фортепиано" (пример 7). Интересно, что в образном отношении они являются противоположными полюсами: XVII-я, построенная на барочном символе смерти ("тема Креста") – "полюс мрака", XVIII вариация – "полюс света", вдохновенный гимн, ставший прообразом всех финалов голливудской киномузыки.

Однако уже в последующей, XIX вариации "идеальная" образная сфера сменяется "антиидеальной", "виртуозно-демонической" сферой основного круга образов Рапсодии. Семантическая роль подобного перехода в позднем творчестве Рахманинова чрезвычайно велика; сложилась даже определённая структурно-гармоническая схема, употребляемая им в пяти из шести крупных произведений позднего периода: завершение "идеальной" сферы в Ре-бемоль мажоре, "прощание" с ней, и – резкий, контрастный переход на финальный раздел в основной тональности, в образном отношении представляющий окончательный возврат к "антиидеальной" сфере. Тональность Ре-бемоль мажор играет в этой схеме важнейшую семантическую роль лейттональности "светлой" сферы, а также своеобразного символа окончательной её утраты и трагического исхода концепции.

Таким образом, в "Рапсодии на тему Паганини" обнаруживается целый "клубок" интертекстуальных связей на самых различных уровнях: элементы музыкальной ткани, темы, способы их изложения и развития, стилистика, жанр, название – все это оказывается семантически значимым, обладает огромным ассоциативным потенциалом.

Какое место занимают эти явления в позднем творчестве Рахманинова, является ли подобное сочетание языковых манер единичным, уникальным случаем, или тут проявляются типичные черты позднего стиля композитора?

Глава II. Интертекстуальность "Рапсодии" в контексте позднего стиля С.В. Рахманинова

2.1 Особенности позднего стиля С.В. Рахманинова

Стиль Рахманинова, выросший из позднего [романтизма](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%B7%D0%BC), впоследствии претерпел значительную эволюцию. Подобно своим современникам А. Скрябину и [И. Стравинскому](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%B2%D0%B8%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9,_%D0%98%D0%B3%D0%BE%D1%80%D1%8C_%D0%A4%D1%91%D0%B4%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87) С. Рахманинов по крайней мере дважды (ок. 1900 и ок. 1926 г.г.) кардинально обновлял стиль своей музыки. Зрелый и особенно поздний стиль Рахманинова выходит далеко за пределы постромантической традиции ("преодоление" которой началось ещё в ранний период) и в то же время не принадлежит ни одному из стилистических течений музыкального [авангарда](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%B0%D1%80%D0%B4) XX в. Творчество Рахманинова, таким образом, стоит особняком в эволюции мировой музыки XX века: впитав многие достижения современных ему течений, стиль Рахманинова остался неповторимо индивидуальным и своеобразным, не имеющим аналогов в мировом искусстве.

Многие стилевые черты, ставшие характерными именно для позднего периода, потенциально проявились ещё в творчестве 1910-х годов – именно здесь следует искать многие образно-стилевые истоки позднего творчества Рахманинова.

Стилевой перелом наметился уже после первого творческого кризиса 1897 – 1901 годов. Как пишет Г. Ганзбург, "в "первом стиле" Рахманинова был только один уровень непосредственного переживания. После кризиса добавился новый уровень, по отношению к нему "первый стиль" стал объектом рефлексии, материалом манипуляции, интеллектуальной игры. Возникшую двуплановость можно понятийно определять по-разному, например, как человеческое и надчеловеческое". И далее: "Личность автора пребывает одновременно и "в", и "над": в бушующем безбрежном океане страстей и над ним, как над микроскопической каплей. Психологическая раздвоенность лирического субъекта, который переживает эмоциональные бури в микромире персонажа и одновременно наблюдает за переживаниями из макромира автора, может быть условно определена как рахманиновский титанизм <…> Требуется вместо наивной одноплановой чувственности уметь разыгрывать параллельно "театр переживания" и "театр представления"" (5).

Стиль позднего, зарубежного периода складывается из цельного сплава самых различных, порой противоположных стилистических элементов: традиций русской музыки – и джаза, древнерусского знаменного распева – и "ресторанной" эстрады 30-х годов, виртуозного стиля XIX века и жесткой токкатности авангарда. В самой разнородности стилистических предпосылок заключен особый смысл – абсурдность, жестокость бытия в современном мире, утрата духовных ценностей. Произведения этого периода отличаются загадочной символикой, смысловой полифонией, глубоким философским подтекстом.

По мнению А. Ляховича, непосредственная преемственность с русской культурной традицией рубежа XIX-XX веков, безусловно, присутствует у Рахманинова, ослабевая, однако, по мере творческой эволюции композитора, и в поздних произведениях уступая место более широкому и отчуждённому взгляду на традицию как на культурно-смысловое пространство — семантически значимый материал для творчества (в "Рапсодии на тему Паганини", "Симфонических танцах"). Особая концепция времени позднего Рахманинова, а именно – "смещение" позитивного образного центра в прошлое и направление вектора художественного времени к "концу времён" – совпадает с постмодернистской концепцией "постистории", в которой "предчувствия будущего, катастрофического или спасительного, заместились ощущениями конца" (6). Отсюда ученый делает вывод о наличии в творчестве Рахманинова черт постмодернизма – особого художественного мышления, ставшего впоследствии основой культуры и искусства второй половины XX века. Это — и отношение к Традиции как к основному объекту творчества; и полистилистические приёмы, объединяющие элементы различных культурно-исторических традиций в единое обширное образно-смысловое пространство; и особая роль иронии в образном мире позднего Рахманинова; и углубление в образную сферу зла, её исследование художественными методами, неизвестными русской, да и мировой композиторской традиции рубежа XIX-XX веков. Важная черта позднего стиля Рахманинова – своеобразная театральность. Драматургия многих произведений этого периода построена по принципу сопоставления контрастных характеристик-"персонажей", а не по принципу непосредственного, лирически протяжённого высказывания "от себя", как было ранее. Театральность Рахманинова имеет в образном отношении много общего, с театром начала XX века, с поиском "новой комедии масок", "нового балагана", с творческими поисками Мейерхольда и Станиславского. Это качество проявляется и в "Рапсодии на тему Паганини". Однако мы не можем согласиться с утверждением А. Ляховича о том, что метод "позднего" Рахманинова – это игра со стилевыми моделями, ирония, маска, пародия, "остранение" заимствованного материала. При живом восприятии музыки Рахманинова она производит впечатление прямого, непосредственного высказывания. Это подтверждают и слова композитора: "В моих собственных сочинениях я никогда не делаю сознательных усилий во что бы то ни стало быть оригинальным или романтичным, или национальным, или еще каким-то. Записываю на бумагу музыку, которую слышу внутри себя, и записываю ее как можно естественнее <...> Единственное, что я стараюсь делать, когда я сочиняю, – это заставить ее прямо и просто выражать то, что у меня на сердце. Любовь, горечь, печаль или религиозные настроения – все это составляет содержание моей музыки" (11, 103)

Поэтому нам не хотелось бы преувеличивать роль иронической или пародийной составляющей в концепции "Рапсодии на тему Паганини", как бы эффектно она ни выглядела.

2.2 Концепция "Рапсодии" в свете интертекстуальности

Ещё раз процитируем А. Ляховича: "Такие существенные особенности драматургии "Рапсодии", как полистилистика, свободная игра стилевыми моделями, освоение интеркультурного информационного пространства (от знаменного распева – к джазу, от обыгрывания индивидуальных стилевых свойств – к их "снижающему" опосредованию "виртуозным" стилем) – согласуются с принципами искусства постмодернизма, определяемыми, как "тотальная обращенность к традиции, безраздельное царство цитатности, проявляющееся в аллюзиях, архетипических образах, шаблонных стереотипах, исторических ориентирах" (7).

Возникает вопрос: а можно ли говорить об игре моделями, как и вообще о методе стилевого моделирования в "Рапсодии на тему Паганини"? Ведь моделирование – это выявление чужого стиля, взгляд на него со стороны, прямой диалог с моделью, игра, мистификация; вместо эмоционального затопления, слияния с чужим материалом – отстранение, воссоздание его характерных особенностей, иронизация, вместо чувствования – мышление стилями.

Нам представляется, что в отличие от вышеперечисленного, в "Рапсодии" Рахманинова происходит поглощение, связывание разнородных элементов на основе их интонационного преобразования. Практически весь "иноязычный", "иностилевой" материал "Рапсодии" поглощается стилистикой самого Рахманинова. Моделирование всегда предполагает некую дистанцию от воспроизводимого объекта, а ирония или пародирование – ещё и деформацию, искажение его черт. Если это и происходит в "Рапсодии", то, на наш взгляд, в очень незначительной степени. Автор не дистанцируется от материала, а напротив – делает его своим, окрашивая неповторимой интонацией. Происходит это в ходе своего рода стилевой полемики. Не комедия масок, не "театр представления" а, скорее, "театр переживания" близок эстетике Рахманинова. В его музыке чувствуется не игра с какими бы то ни было объектами, а живое, непосредственное чувство, ощущение личной сопричастности со всеми отражаемыми явлениями. В этом качестве – своеобразие Рахманинова по отношению к "чужому слову", его отличие от неоклассических игровых стилизаций Прокофьева и Стравинского с их "эффектом отчуждения", Шостаковича с его сатирическим претворением бытовых интонаций.

В. Сыров в работе "Типологические аспекты композиторского стиля" определяет несколько важнейших составляющих стиля, так или иначе проявленных в каждом конкретном произведении. "В одном случае, на передний план выходит национальное своеобразие, в другом – стиль эпохи, а в третьем – общечеловеческое содержание с акцентом на универсальных "лексемах" и риторических фигурах. При этом усиливается диалогическая или монологическая направленность стиля, языково-лексическое разнообразие или выдержанность, свобода в структурировании или строгая регламентированность" (15). Нетрудно заметить, опираясь на методологию В. Сырова, что стиль "Рапсодии на тему Паганини" является диалогическим, с акцентом на общечеловеческом содержании и строго регламентированным с точки зрения "интонационных постоянств" (Б. Асафьев). Исследователь называет подобные стили полилексическими (так как широко используется иноязычные заимствования), однородными (так как "чужие слова" ассимилируются в контексте авторской речи) и строгими по типу организации с тенденцией к регламентации стилевых средств.

Конкретные же программные интерпретации "Рапсодии" довольно разнообразны. По А. Ляховичу, руководящей идеей "Рапсодии" является роль и положение артиста в современном мире. Отрицанию, по его мнению, подвергается не только вынужденно "виртуозный" облик субъекта, но и его "истинный" облик: модель художественного времени в Рапсодии, согласно с концепцией постистории, блокирует развитие "истинной", позитивной сферы, помещая её в прошлое; настоящее же, по сути, мнимо, оно – химера, конец всех концов, так как его музыкальное воплощение – "джазово-демоническая" сфера – имеет, безусловно, этически отрицательный облик. Прошлое – средоточие ценностей – подвергается отрицанию, так как лишено продуктивной возможности развития; но и его антисфера – "псевдонастоящее" – также подвергается отрицанию (с этических позиций). В результате трагизм концепции – в абсолютном, тотальном отрицании всех ведущих образных сфер как отрицании культурного облика XX века, отрицании современного Рахманинову этапа развития культуры; это создаёт характерный постмодернистский эффект "коллапса" или "смерти мира".

Возможно, такая интерпретация имеет право на существование. Более обобщенное толкование предлагает Н.Бажанов: "Её [Рапсодии – Н. Б] музыка рисует трагедию богатой артистической личности, могучему расцвету которой, жажде красоты и духовной свободы противостоит непобедимая злая сила" (3, 299). Более оптимистический вариант истолкования – преодоление страха смерти (В. Брянцева). Из воспоминаний С. Рахманинова известно, что одно время композитора буквально мучил страх смерти. Тема Dies irae – настолько обобщенный символ "злой силы", что одинаково возможными оказываются самые различные её интерпретации – и смерть, и сговор с дьяволом, и "золотой телец", в угоду которому артист жертвует высоким искусством, и страх возмездия. М. Арановский считает, что художественный смысл произведения оказывается настолько ёмким, что "в нем, кажется, умещаются и участь отдельного индивида, и судьба человечества в XX веке в целом, и предчувствие трагического будущего самого искусства. Благодаря этой многозначности "Рапсодия" становится произведением с семантически открытым планом содержания" (1, 276).

Заключение

Мы рассмотрели важнейшие черты интертекстуальных взаимодействий в "Рапсодии на тему Паганини". Эти особенности являются формой проявления творческого метода "позднего" Рахманинова, обусловившего исключительное богатство стилевых, исторических и смысловых аллюзий его музыки.

Интертекстуальные взаимодействия проявляются на различных структурных и семантических уровнях произведения:

* элементы музыкального языка (ладо-звукорядные модели, отдельные мотивы, фактурные приемы);
* темы (Паганини, Dies irae);
* приём первоначального изложения темы;
* форма и принципы развития (свободные вариации, монотематическая производность, образные метаморфозы главной темы);
* стилистика (наличие контрастных стилистических сфер);
* жанр произведения, его заглавие.

Причем отношение автора к заимствованному материалу таково, что "чужое слово" произносится с ярко выраженной "своей" интонацией. Цитирование не имеет здесь игрового или пародийного характера, "чужое" ассимилируется авторским стилем и служит для выражения общечеловеческого содержания.

Множественность и разнообразие объектов "диалога" обогащают смысловую структуру произведения, делают её открытой для бесконечного числа интерпретаций. Взаимодействия подобного рода стали характерной чертой позднего стиля С.В. Рахманинова, который, пользуясь методологией В. Сырова, можно назвать полилексическим, но при этом однородным и строгим в применении стилевых средств.

Творческая фигура Рахманинова стоит особняком в мировом культурном процессе первой половины XX века. Общеизвестна его оппозиция к различным проявлениям модернизма и авангарда — основным стилевым доминантам данной эпохи. В отечественном музыковедении вплоть до недавнего времени преобладала традиция рассматривать все этапы творчества Рахманинова в пределах стиля романтизма, фактически сводя всё многообразие рахманиновского стиля к "сохранению традиций XIX века". Однако сейчас, в исторической перспективе, очевидно, что творческий облик Рахманинова-композитора ни в коей мере не имеет связи с какими-либо проявлениями консерватизма, отстранения от живого музыкально-культурного процесса. Более того, теперь очевидно, что Рахманинов не только использовал и синтезировал многие языковые элементы модернизма и авангарда, но и предвосхитил в произведениях позднего периода некоторые особенности художественного мышления второй половины XX века.

Список литературы

1. Арановский, М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: "Композитор", 1998. – 343с.
2. Асафьев, Б. С. В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове. – М.: Музыка, 1974 – Т. 2 – с.384-412.
3. Бажанов, Н. Рахманинов. – М., 1966. – 342 с.
4. Брянцева, В.Н. С.В. Рахманинов (1873 - 1943). – М.: Сов. композитор, 1976. – 645 с.
5. Ганзбург, Г. Стилевой кризис Рахманинова: сущность и последствия. http://www.proza.ru/2006/06/02-310.
6. Кандинский-Рыбников, А. Проблема судьбы и автобиографичность в искусстве С.В. Рахманинова // Как исполнять Рахманинова. – М.: Издательский дом "Классика XXI", 2007. – С. 141 – 161.
7. Ляхович, А. "Рапсодия на тему Паганини Рахманинова" как модель постисторического мироощущения. // http://artlandia.narod.ru /doc/html\_037.
8. Ляхович, А. Рахманинов и модернизм. К вопросу об эстетических взглядах композитора. // http://www.artlandia.narod.ru.
9. Рахманинов, С. Литературное наследие. – М.: Советский композитор, 1978. – Т. 1 – 648 с.
10. Рахманинов, С. Литературное наследие. – М.: Советский композитор, 1980. – Т. 3 – 573 с.
11. Рахманинов, С. Музыка должна идти от сердца (Интервью с Дэвидом Иуеном. Публикация З. Апетян //Советская музыка. – 1973. № 4.
12. Сенков, С. "Вариации на тему Корелли" ор.42 С. В. Рахманинова // Как исполнять Рахманинова. – М.: Издательский дом "Классика XXI", 2007. – С. 118 – 140.
13. Соловцов, А.А. С.В. Рахманинов. – М.; Л.: Музгиз, 1969. – 174 с.
14. Соловцов, А.А. Фортепианные концерты Рахманинова. – М.; Л.: Музгиз, 1961. – 88 с.
15. Сыров, В.Н. Типологические аспекты композиторского стиля. <http://www.people.nnov.ru/syrov/Rus/Art_Style.htm>

Приложение

Пример 1



Пример 2



Пример 3



Пример 4



Пример 5



Пример 6



Пример 7

