

DOI: 10.24412/2618-9461-2025-3-29-36

Вишневская Лилия Алексеевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

Vishnevskaya Liliya Alekseevna, Dr. Sci. (Arts), Professor at the Department of the Theory of Music and Composition of the Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinova

E-mail: liliya-vishnevskaya@yandex.ru

ТРАДИЦИОННОЕ И НОВАТОРСКОЕ В ГАРМОНИИ С. В. РАХМАНИНОВА (НА ПРИМЕРЕ РОМАНСА «АУ!» ОП. 38 № 6)

Статья посвящена малоизученному вопросу об отношениях традиции и новаций в гармоническом мышлении С. В. Рахманинова — композитора, жившего и творившего на рубеже XIX и XX вв. Учитывая мнение самых разных исследователей творчества композитора, на примере анализа гармонии финального романса-стихотворения «Ау!» из вокального цикла «Шесть стихотворений для голоса и фортепиано» (оп. 38), написанного на стихотворные тексты современников Рахманинова, поэтов Серебряного века А. Блока, А. Белого, И. Северянина, В. Брюсова, Ф. Сологуба и К. Бальмонта, автор статьи приходит к следующим выводам. Гармонический стиль С. В. Рахманинова складывается из трёх составляющих его музыкального языка: наследующего традиции позднеромантической гармонии, прозревающего новые черты современной гармонии и подчиняющего все эти признаки ярко выраженной авторской индивидуальности. Суть последней заключена в сбалансированном взаимодействии традиции и новаций. Их соотношение не по типу субординации, а по типу диалога «двух равноценных точек зрения на мир» (Е. И. Вартанова), выступает содержательным и структурным стержнем рахманиновских сочинений. Для наглядного считывания традиционных, новаторских и индивидуальных признаков гармонии Рахманинова в статье применён аналитический метод «гармонической редукции», в теоретическое музыкознание внедрённый Х. Шенкером и продолженный в работах Ю. Холопова.

Ключевые слова: Рахманинов, романс-стихотворение, гармония, традиция и новация, аналитический метод «гармоническая редукция».

TRADITION AND INNOVATION IN THE S. V. RACHMANINOFF'S HARMONY (BY THE EXAMPLE OF THE ROMANCE «AUH!» OP. 38 № 6)

The article is devoted to a little-studied issue of relation between tradition and innovation in the harmonic thinking of S. V. Rachmaninoff, a composer of the edge of the 19th and 20th centuries. Considering opinions of different scholars, the author analyses harmony of the final romance-poem «Auh!» from the vocal cycle «Six Songs for Voice and Piano» (op. 38) written to the lyrics by Russian poets, Rachmaninoff's contemporaries: A. Blok, A. Bely, I. Severyanin, V. Bryusov, F. Sologub, K. Balmont and draws following conclusions. S. V. Rachmaninoff's harmonic style is based on three components of his musical language: the first one inherited from traditions of late romantic harmony; the second one foreseeing new features of contemporary harmony and the third one that brings the first two under control of the author's personality. The essence of the later one is in balancing the interaction of traditions and innovations. Their coordination does not mean subordination, but a dialogue of «two equal points of view» (E. I. Vartanova), poses as substantial and structural core of Rachmaninoff's works. For evidential reading of traditional, innovative and individual traits of Rachmaninoff's harmony the author of the article uses an analytic method of «harmonic reduction» brought into the musical studies by H. Shenker and evolved by Y. Holopov.

Key words: Rachmaninoff, romance-poem, harmony, tradition and innovation, analytic method of «harmonic reduction».

В статье «Стилевой кризис Рахманинова: сущность и последствия» харьковский музыковед Григорий Ганзбург пишет: «Рассказывают, что В. Горностаева о конкурсе пианистов имени Рахманинова высказалась так: «Впечатление, будто один за другим выходили карлики и примеряли на себя костюм великана». Этим остроумным замечанием подчёркнуты вовсе не технические дефекты исполнения (с пианистической техникой у современных выпускников консерваторий всё в порядке). Имелась в виду мыслительная, интеллектуальная сторона интерпретации музыки большинством конкурсантов, неадекватность их понимания Рахманинова. И одновременно подразумевалась некая глубинная особенность его стиля, с которым исполнителю нелегко совладать, отчего и возникает у наблюдателя ощущение несоответственности, несопоставимости масштаба личности

композитора и интерпретатора» [8, с. 171].

Предлагаемая в статье интерпретация гармонического стиля Сергея Васильевича не претендует на особые открытия в ряду существующих исследований о гармонии его музыки. Вместе с тем, немногочисленность таких работ, устоявшееся мнение о гармонии композитора исключительно в контексте классико-романтического традиционализма, на наш взгляд, несопоставимо масштабу, индивидуальности и тем новациям его музыки, черты которых предопределили гармонический стиль композиторов Новейшего времени. В их ряду Мясковский, Стравинский, и, конечно, Прокофьев, который, по словам Рихтера, не любил музыку Рахманинова потому, что слишком много у него заимствовал [12, с. 52].

В противовес представлению о Рахманинове как композиторе, не изжившем в своём творчестве класси-



ческую традицию, ещё при его жизни [15, с. 1230–1233], а затем и в последующие годы, исследователи отмечали величие его личности и как исполнителя, и как первооткрывателя новых путей в развитии музыкального искусства. Другое дело, что все предвестия музыки будущего были опосредованы и скрыты в яркой индивидуальности его стиля. Поэтому и не были узнаны ни современниками Рахманинова, ни исследователями гармонических новаций в музыке XX в.

Большинство работ, посвящённых изучению гармонии Рахманинова, ограничиваются освещением её отдельных авторских особенностей (таков «рахманиновский аккорд», так называемый «доминантовый лад») [1; 14], или обращаются к учебно-образовательному кругу вопросов обобщённо-комплексной оценки гармонического стиля музыки Рахманинова [3; 7; 9].

Новаторские черты мышления Рахманинова исследователи отмечают на разных уровнях его творчества. Так, сопоставляя докризисный первый и послекризисный второй (после 1901 г.) творческие периоды, Г. Ганзбург отмечает возникновение после кризиса глубинных изменений в мышлении композитора. Если в первый период творчества его сочинения предстают как непосредственно-человеческое личностное переживание музыки, то впоследствии он рефлексивирует и интеллектуально играет со своим прежним стилем, сталкивая человеческое и надчеловеческое как два уровня «одного общего (двуединого) субъекта переживания» [8, с. 173]. Послекризисную перестройку сознания и мышления композитора Ганзбург связывает с выходом в межстилевое пространство (по сути дела, с полистилистикой), впервые проявленного в музыке Стравинского, но предсказанного именно Рахманиновым, опыт которого обрёл историческое значение в музыке XX столетия: «Рахманинов первым сделал поворот в направлении к тому искусству, где впоследствии воцарился Стравинский, который стал играть стилями других композиторов, стилями разных эпох. Но чтобы играть ими, нужен масштабирующий эффект. Стравинский нашёл такую интеллектуальную позицию, откуда стили композиторов видятся как крошечные объекты. Их можно мысленно “брать пинцетом” и рассматривать со всех сторон, можно комбинировать, перекладывать, пересыпать... Так возникло шокирующее знатоков и эпатазирующее публику “стилевое чудо” Стравинского: выход даже не в межтональное пространство, как это бывало у Скрябина, Айвза, нововенцев, а в межстилевое пространство. Но прежде Стравинского подобным образом начал действовать Рахманинов. Он научился видеть, как бы с высоты, издали (словно в уменьшенном масштабе), свой собственный докризисный стиль, что дало возможность этим стилем манипулировать. Подобного “гулливеровского” эффекта не знали музыканты прошлого ни в эпоху Барокко, ни во времена классицизма и романтизма. В те эпохи за пределы стиля идти было некуда: других стилей нет или они закрыты, как, например, для исполнителя-романтика закрыт стиль барокко, и ему приходится “романтизировать” музыку

Баха (вместо того, чтобы свободно переходить от стиля к стилю, как это стало возможным в исполнительском искусстве нашего времени). Произшедший в начале XX века поворот к стилевому плюрализму кардинально и, по-видимому, необратимо изменил дальнейший путь развития музыкального искусства» [8, с. 171].

Чуткость Рахманинова к новым тенденциям его времени отмечает Татьяна Бершадская, которая определила и суммировала некоторые черты гармонии композитора в контексте новаций гармонии XX в. [2; 3].

Последовательным апологетом Рахманинова — как современного своей эпохе человека и музыканта — выступает Евгений Трёмбовельский. В статье «Труднее быть простым, чем сложным: Сергей Рахманинов» учёный причисляет композитора к поколению наиболее радикальных новаторов в музыке: «Он родился всего на год раньше Шёнберга и Айвза, на два — Равеля, на шесть — Респиги, на семь, восемь и девять — Рославца, Бартока и Стравинского; на год позднее Скрябина, на девять — Р. Штрауса, на одиннадцать — Дебюсси. Так что свой путь Рахманинов пробивал сквозь многие стили и течения времени, большинство из которых — импрессионизм, экспрессионизм, символизм, “варваризм”, серийность, конструктивизм — были окрашены в тона модерна» [19, с. 509]. Тот факт, что в кругу вышеназванных композиторов-экспериментаторов Рахманинов оценивается многими исследователями как консерватор по отношению к традиции, Евгений Трёмбовельский объясняет не слабостью или отсутствием интереса к другой музыке, к другому художественному миру, но особой самобытностью рахманиновского стиля. И призмой этого стилового своеобразия учёный называет романтизм как явление, всегда актуальное для музыкального искусства, поскольку природа музыкального творчества кроется, прежде всего, в выражении и отражении эмоций, интуиций, индивидуально-нюансированного чувственного начала. Иными словами, по мнению исследователя, музыка всегда романтична, что объясняет безуспешность попыток низвержения, уничтожения в современной музыке её романтического прошлого: «История не только не вняла подобным призывам, но парадоксальным образом обратила в романтическую веру кое-кого из самих авангардистов» [19, с. 511]. Таковы, к примеру, сочинения Лигети, Пендерецкого, позднее творчество которых Трёмбовельский относит к «поставангарду» или «неоромантизму» как синонимичным явлениям в музыке XX в.

Тем самым исследователь находит ключ для понимания стилового единства музыки Рахманинова и его достаточно сдержанного отношения к эксперименту ради эксперимента. По мнению Трёмбовельского, новаторство нельзя связывать только с новыми техниками композиции, поскольку и достаточно известные средства музыкальной выразительности способны создать неповторимость «художественного открытия» (Л. Мазель) как знака всего нового в искусстве [19, с. 514]. Более того, учёный видит в композиторе и его творчестве особую миссию художника XX в., идущего



по пути не декларативно-оригинального, но прямого и простого сбережения изначальных и вечных для музыки ценностей [19, с. 512]. Резюмируя свои размышления о вечной современности музыки Рахманинова, он пишет: «Нетривиальность, казалось бы, тривиальных решений, новизна не новых приёмов, современность несовременных средств, и изысканность в трактовке неизысканных приёмов — это знак качества музыки Рахманинова, столь же очевидный, сколь и трудно доказуемый. Потому что это — тайна гения!» [19, с. 518].

Мнение о традиционной «заурядности» гармонии Рахманинова отвергается и другими исследователями его музыки. Так, Ильдар Ханнанов считает эту сферу музыки композитора передовым (технологически и выразительно) достижением. Солидаризируясь с Ганзбургом, говорит о выходе творчества Рахманинова в межстилевое пространство, в котором соединяются принципы европейской гармонии позднего романтизма и русской гармонии обиходного ладового звукоряда [20]. Барочное межстилевое пространство, символика средневековой и барочной музыки, ставшие главным ресурсом интонационных и образных заимствований ряда композиторов XX столетия (среди которых особенно выделяется И. Стравинский [10]), были предсказаны Рахманиновым [5]. Джазовые черты музыки Рахманинова в контексте авторских признаков мышления отмечали: В. Протопопов на примере «Третьей симфонии» [16]; Е. Сорокина на примере Второй фортепианной сонаты [18]; Ю. Васильев на примере «Рапсодии на тему Паганини» и «Вариаций на тему Корелли» [6].

Изучение существующих отечественных исследований о гармонии Рахманинова, собственный аналитический опыт автора данной статьи, позволяют впервые выдвинуть предположение о том, что гармония Рахманинова находится на перепутье разных времён и систем координат, в ней сбалансированно-равновесно-комплементарно сосуществуют прошлое традиционное и будущее инновационное. Иными словами, прошлое и будущее живут вместе в настоящем — в музыке Рахманинова.

Юрий Холопов, ведущий отечественный исследователь теории и истории гармонии, отмечает, что порождающей моделью, кануном современной музыки стала позднеромантическая гармония, давшая ряд следующих универсальных признаков гармонии XX в.:

¹ Цифровое обозначение интервалов вертикальных и линейных структур (цифра 1 соответствует малой секунде) введено С. Танеевым в области полифонии.

² Созвучие этой структуры (в терминологии В. Беркова, «рахманиновский аккорд») есть интервальная инверсия созвучия 4.3.3 (то есть звучности доминантового септаккорда). Аналогичная функциональная инверсия характеризует так называемый «доминантовый лад» (термин И. Способина), звукоряд которого вскрывает две равноценные опоры («тоники») на расстоянии кварты или квинты. Например, звукоряд доминантового лада *a-b-cis-d-e-f-gis-a* имеет симметричную структуру от тонов *a* и *e*, и вскрывает возможность функциональной переоценки (функциональной переменности-инверсии) крайних тонов этих структур. Так, в симметричном тетраорде *a-b-cis-d* крайние тоны (на расстоянии восходящей кварты или нисходящей квинты от тона *a*) могут выполнять одновременно функции «тоники» и «доминанты» (звук *a* по отношению к звуку *d*). Аналогичную функциональную переменность проявляют и крайние тоны второй симметрично-звукорядной структуры. «Рахманиновский аккорд» и «доминантовый лад» становятся весьма приметными, но совсем не многочисленными находками гармонии Рахманинова. Подобная структурная избирательность (минимализм) стала характерным признаком гармонии Рахманинова в его поздних сочинениях и композиционной особенностью музыки XX в.

³ «Тоники» или ЦЭ (термин Ю. Холопова) — центрального элемента функциональной системы современной гармонии.

1. Новая трактовка диссонанса как эмансипированно-самоценной гармонической структуры в плане её строения (гегемония скрыто-терцовой и нетерцовой вертикали в виде септ- и нонаккордов с альтерированными и внедрёнными тонами) и функции (двойственно-функциональное толкование не разрешаемых диссонансов, выступающих, в том числе, в роли «центрального элемента»);

2. Новый, индивидуально избираемый (а не тонально всеобщий), принцип функциональной оценки гармонии;

3. Новое понимание хроматики не как тонально-множественной системы отклонений и модуляций, а как функционально-множественной системы двенадцатиступенной тональности [22, с. 3–8].

Все указанные современные черты позднеромантической гармонии проявлены в музыке Рахманинова индивидуально, явно и скрыто.

Так, новая трактовка диссонанса относится к двум созвучиям в пределах малой септими: к гармонической вертикали 4.3.3 (интервалы доминантового септаккорда) и 3.3.4¹ (интервалы малого септаккорда с уменьшенным трезвучием)². Характерна функциональная эмансипация этих созвучий в плане необязательности их тонального разрешения, бифункционального толкования и в роли опоры³, и в роли вторично-линейных созвучий позднеромантических техник «аккордовые ряды» и «разработка аккорда» (термины Ю. Холопова). Во втором случае, эти созвучия выступают частью базовой (фундаментной) диссонансирующей структуры гармонической вертикали. Они повторяют её функцию, создают фактурную мелодизацию гармонии, способствуют выявлению мелодической природы гармонии Рахманинова. Как один из ранних примеров линейно-мелодической трактовки вторичных диссонансов может быть названо вступление к Фортепианному концерту № 2 *c-moll*. Здесь аккордовый ряд на субдоминантовом органном пункте представляет вариантно-диссонантную (звучность аккордов 4.3.3, 3.3.4 и их обращений) развёртку (разработку — по Холопову [21, с. 320]) исходного базового трезвучия субдоминанты.

В контексте современной гармонии интерпретируется расширенно-хроматическая тональная организация музыки Рахманинова. Расширенная хроматическая тональность есть завоевание позднеромантической гармонии, и характеризуется значительным обновлением



функциональной системы⁴; новой трактовкой понятий «энгармонизм», «альтерация» и «постальтерация»⁵; появлением техники «тонального сжатия» (термин Ю. Холопова)⁶. Последняя способствует ускорению темпа тональных переключений, даёт мгновенный выход в самые отдалённые тональности и созвучия, устраняет «последние преграды к тому, чтобы аккорд любой структуры (в полутонах) мог найти себе место на любом звуке полутоновой гаммы» [21, с. 356].

Всё это приводит, в итоге, к сближению, идентификации элементов расширенной хроматической тональности позднеромантической музыки и пантональности (или всетональности)⁷ музыки Новейшего времени. Примером подобного сближения может выступить заключительный кадансовый оборот первой части того же Фортепианного концерта № 2. В этом, на первый взгляд вполне традиционно оформленном обороте, нетипично представлены нотация и функция субдоминанты, которая звучит дважды: на басу *f* (IV ступень *c*-moll) и на басу *h* (VII повышенная ступень *c*-moll). В первом случае субдоминанта имеет традиционное функциональное осмысление, но структурно представляет септаккорд с низкой квинтой (интервальная структура «рахманиновского аккорда» 3.3.4). Второй вариант субдоминанты представлен функцией дубль-субдоминанты (из функционального перечня расширенной хроматической тональности по системе Ю. Холопова [21, с. 348–455]), с необычной для позднеромантической, но типичной для современной музыки нотацией в исходной тональности *c*-moll: *h-dis-a-h*. Данная субдоминанта нотирована как неполный доминантовый септаккорд по отношению к тональности *e*: тональности III высокой ступени в *c*-moll (главной тональности концерта) и предваряющей тональность *E-dur* второй части концерта.

Одним из ярких сочинений, демонстрирующих идентификацию элементов позднеромантической и современной гармонии, выступает романс «Ау!» — заключительная часть вокального цикла «Шесть стихотворений для голоса и фортепиано» ор. 38. Цикл был создан в 1916 г. на слова современных композитору поэтов-символистов (А. Блок, А. Белый, И. Северянин, В. Брюсов, Ф. Сологуб, К. Бальмонт). Этот цикл исследователи называют одним из примеров открытости композитора к новым тенденциям времени. Таково

обращение к содержательно сложным и неоднозначным стихам поэтов-символистов, таково и жанровое толкование вокальных миниатюр не как романсов, а как стихотворений [17]. Новая жанровая трактовка обусловлена стилем вокальной партии всех миниатюр цикла: её инструментальным типом интонирования, близостью жанру мелодекламации, характерному для современной вокальной музыки. Близка к современности и партия фортепиано, гармония и фактура которой значительно контрастирует мелодическому «аскетизму» голосовой партии и перетягивает себе пальму первенства-главенства — нетипичного для традиционной фактуры вокальных сочинений, но весьма характерного для вокальных опусов Рахманинова и, в целом, для современной вокальной музыки.

Вот как оценивает Римский-Корсаков партию сопровождения в вокальных произведениях Рахманинова: «Случается даже, что именно в фортепианной партии, а не в голосе, сосредоточен основной смысл и художественный интерес романа, так что получается собственно пьеса для фортепиано с участием пения» (цит. по [17, с. 52]). В этом отношении партия сопровождения вокальных опусов Рахманинова нередко может трактоваться как средоточие художественного открытия на уровне идентификации позднеромантических и современных признаков гармонии. Как считают некоторые учёные, подобный функциональный и структурный дуализм гармонии Рахманинова становится одним из путей образования полиструктурного целого в музыке XX в. [3].

Исследователи отмечают, что феномен гармонии Рахманинова и многое в ней неведомое не раскрываемы в силу того, что «система аналитических критериев нуждается в пополнении какими-то “хроматическими” показателями, а не ограничением аналитической “диатоники”», а также в силу отсутствия такой аналитической модели, которая позволила бы уловить «те характерные черты, которые и скрывают тайну очарования и гармонии, и музыки Рахманинова в целом» [11, с. 369]. При этом почему-то забывают о возможностях аналитической модели «гармоническая редукция», введенной австрийским теоретиком музыки Х. Шенкером и в отечественном музыковедении продолженной Ю. Холоповым. Редукция предполагает выявление изначальной, первичной гармонической вертикали

⁴ Созвучия каждого из тонов хроматического звукоряда имеют своё функциональное название, предназначение и «поведение».

⁵ Как отмечает Холопов, в результате вытеснения и исчезновения консонансов и трезвучной гармонии (процесс, затрагивающий даже тонику), альтерированные созвучия «становятся преобладающим или даже единственным гармоническим материалом. <...> Обострение тяготения к тонике перестаёт быть целью альтерированных аккордов, альтерированные аккорды утрачивают это качество и, в сущности, *перестают быть альтерированными*. Различие между поздней альтерацией и постальтерацией состоит в том, что поздняя альтерация вписана в систему тяготения к обычному (трезвучному) тональному центру, даже если он и избегается (например, согласно функциональной инверсии), а постальтерация уже развивается в системе, где нет этого тяготения, и центром является такое же (альтерированное по своему происхождению) созвучие» [21, с. 351].

⁶ Под термином «тональное сжатие» Ю. Холопов понимает «превращение тональных смен во в н у т р и т о н а л ь н ы е смены, устранение промежуточных звеньев при переходе в более отдалённые тональные области, передачу свойств тональных смен <...> последованию аккордов» [21, с. 356].

⁷ Холопов пишет: «Главная цель — получить в распоряжение определённый аккорд, звучание: как он будет мотивироваться — решается *ad libitum*. В результате возникает тенденция расширения всетональности — п а н т о н а л ь н о с т ь сначала как ощущение сквозной связи всех тональных областей в процессе перехода из одной в другую, далее (благодаря тональному сжатию) — как ощущение связи далёких уже внутритональных областей» [21, с. 357]



путём снятия фактурного, ритмического слоёв оригинального композиторского текста. Этот метод возврата исходного звучания позволяет наглядно считывать и регламентировать традиционные и инновационные черты гармонии данного конкретного сочинения или композиторского стиля в целом.

Обратимся к тексту гармонической редукции романса-стихотворения «Ау!» (прим. 1). Проведённый структурно-функциональный анализ гармонической редукции романса⁸ позволяет сформулировать следующие выводы по теме данной статьи.

Пример 1

Твой неж-ный смех был сказ-ко-ю из-мен-чи-во-ю, он знал, как в сон зо-вёт сви-рель-ный
звон. И вот вен-ком, сти-хом те-бя у - вен-чи-ва-ю, уй-дём, бе-жим вдво-ем на гор-ный склон.

Но где же ты? Лишь звон вер - ши по - зв-ни-ва-ет.

Цвет-ку цве-ток средь див за-жг све-чу. И чей-то смех всё вглубь, ме-ня за-ма - ни-ва-ет.

По-ю, и-шу "А - у! А - у!" кри-чу.

1. Сочинение демонстрирует наглядно выраженную тональную основу — как визуальную (знаки при ключе, наличие тональных функций субдоминанты и доминанты, продление тоники на органном пункте), так и слуховую (постоянное ощущение центра, в том числе благодаря органным пунктам). Как и в классико-романтической музыке, тональность выступает главным персонажем стихотворения, драматургия которого коррелируется терцово-секундовым тональным кружением вокруг центра *des*. В итоге, складывающийся

ся тональный план следует рассматривать не только в контексте позднеромантической мажоро-минорной системы, признаками которой здесь выступают функции субмедианты (тональность *b-moll*), хроматической медианты (тональность *F-dur*) и предслышимой⁹ параллели субдоминанты (тональность *es-moll*), но и в контексте функций всетональной (или пантональной) музыки XX в. Таковыми в гармонии романса предстают: хроматическая функция нижней (намёк на тональность *c*) и верхней (намёк на тональность *d*) атаки, а также, как «свет далёкой звезды», мерцающий в верхних голосах последнего такта, намёк на тональность *G-dur*, которая в хроматическом *Des-dur* на короткое мгновение выполняет функцию тритонанты как заместителя тоники в обороте «доминанта — тритонанта — доминанта».

Современное толкование категории «тональность» протупает в следующем: все «тоники» выражены структурой 4.3.3 (диссонансом без разрешения); тональное движение осуществляется мгновенно, в контексте техники «тонального сжатия» (а не отклонений-модуляций); одна и та же функция может быть выражена несходными созвучиями. Последнее возникает уже в начале романса. Здесь «тоника» варьируется на базе следующих септаккордов: 4.3.4 (*des-f-as-c*) в первом такте; 4.3.3 (*des-f-as-ces*) во втором такте; 3.4.3 (*cis-e-gis-h*) в седьмом такте, где присутствует и такой современный признак, как наложение звукорядов энгармонически равных тональностей в вокальной (*des*) и фортепианной (*cis*) партиях.

2. Аккордовая вертикаль и гармонические обороты, скрывающиеся завесой фактурно-ритмического вибрата, отражают логику традиционной тонально-функциональной триады с её «креном» в сторону плагальных оборотов как главенствующих в русской «прагармонии» (термин А. Мясоедова [13]). Современное представлено функция доминанты в виде своего тритонового двойника — функции дубль-доминанты, которая полутоново преобразует отношения с тоникой подразумеваемых тональностей *d-moll* (т. 16), *Des-dur*, *es-moll* и *C-dur* (тт. 20–26). В целом «набор» повторяемых созвучий демонстрирует двойственное впечатление от гармонии данного романса — весьма скупой с точки зрения структуры и функции гармонической вертикали и красочно-колоритной ввиду своего фактурно-ритмического «облачения».

3. Диссонантно-современный облик гармонии романса придают альтерированные септ- и нонаккорды с добавленными тонами и тритоном как следствием альтерации квинтового тона. При этом, как показывает редукция, интервальное варьирование этих аккордов приводит к потере их исходной терцовой структуры. Это происходит вследствие частого альтерационного (повышение/понижение) изменения любого тона септ- или нонаккордовой структуры, внедрения добавленных тонов (чаще всего сексты), энгармонической

⁸ Обозначение редуцированной гармонии, название функций хроматической тональности даны по системе Ю. Холопова, суть которой изложена в [21, с. 348–455; 23, с. 418–424].

⁹ То есть только подразумеваемой, не звучащей реально тоники.



нотации отдельных тонов или целостных созвучий (6–7, 24–25 тт.). Данная черта диссонантной гармонии явственно предстаёт именно в редуцированном изложении фактурно-спрятанных созвучий. Таков, к примеру, ряд нетерцовых диссонансов в 12-м (*des-f-b-ces*), 13-м (*e-fis-a-cis-d*), 24-м (*e-fis-gis-cis-d*) тт. Но в целом основой гармонической палитры выступает доминантообразный нонаккорд, в котором варьируется нона (большая и малая), и квинта (низкая и высокая). Самой приметной особенностью пространственного изложения подобного «небоскрёба» становится его разём на несколько нанизываемых сверху вниз «этажей» (12–14, 22–26 тт.). Подобные обороты соответствуют современной технике «разработки аккорда», и самым заметным интервалом соединения частей «небоскрёба» выступает тритон, разделяющий базовый нонаккорд на два созвучия тождественной функции и структуры. Например, таково сложение базового нонаккорда в 12-м т. (и далее, аналогично, в 22–27 тт.) из двух септаккордов на расстоянии тритона: *des-f-as-ces* и *g-h-d-f*. В итоге образуется структура доминантообразного малого нонаккорда с двумя квинтами (натуральной и низкой): *des-f-g-as-ces(h)-d(eses)*.

4. В ряду различных септаккордов (как самостоятельных, так и в составе нонаккордов) выделяется малый септаккорд 3.3.4 (*f-as-ces-es*), структура которого копирует «именной» аккорд Рахманинова. В составе базового нонаккорда *des-f-as-ces-es* это созвучие трактуется в контексте функции тоники, или, точнее, «дополнительного конструктивного элемента» (ДКЭ в терминологии Ю. Холопова), к концу романа приобретает функциональное значение «центрального элемента» (ЦЭ в терминологии Ю. Холопова) расширенной хроматической тональности. Примечательно, что нотография, форма, функция и движение данной вертикали не соответствуют известным параметрам «рахманиновского аккорда» как созвучия бифункционального, совмещающего верхненаправленные (европейские автентические) и нижненаправленные (русские плагальные) тяготения на базе тритонового «распора» (термин Б. Яворского [20]) внутри этого созвучия (тритоновый «распор» *f-ces*).

То есть в своей исходной форме «рахманиновский именной аккорд» изначально появляется в миноре и представляет уменьшенный вводный терцквартаккорд с квартовым (вместо терции) тоном, который разрешается в тонику плагально по басу (нисходящая кварта IV-I) и автентически в мелодии (восходящая уменьшенная кварта VII-III). В послекризисных сочинениях композитор нередко по-новому использует и интерпретирует это созвучие: структура 3.3.4 появляется на разных ступенях минорных и мажорных тональностей и выпол-

няет единую функцию. Такова его тоническая функция в романсе «Ау!». Такова его функция субдоминанты в музыке второй части (тональность C-dur) Фортепианного концерта № 4 (тональность g-moll), где постоянно звучащий плагальный оборот, состоящий из гармонического септаккорда второй ступени (структура 3.3.4) и тонического секстаккорда, становится гармонической формулой музыки всей второй части концерта.

5. Столь необычную диссонантную тонику в виде доминантообразно звучащей вертикали (*des-f-as-ces-es*) Холопов трактует как близкую гармонии Скрябина, а входящую в неё тонально-аморфную, не тяготеющую структуру 3.3.4 — как откликающуюся на тайну, скрытость смыслов поэтического текста. В целом он объясняет этот и иные диссонансы в музыке данного романа намерением композитора «обнажить, усилить фонический эффект» гармонии [24, с. 108–113]. Одновременно отметим, что трактовка диссонанса 3.3.4 только в контексте гармонической колористики романтиков совсем недостаточна для мощного музыкального интеллекта Рахманинова. Структура 3.3.4 («рахманиновский аккорд») предстаёт в данном сочинении в контексте нового толкования на базе двух принципов современной гармонии. Это принцип избирательности — в данном сочинении именно созвучие 3.3.4 избирается композитором на роль опорно-тоникальной структуры; и принцип концептуальности — установки на диссонантное выражение ЦЭ («тоники»). Поэтому можно говорить о том, что Рахманинов прозревает сущность некоторых современных техник композиции — например, техники минимализма, или техники особой (новой) простоты, и это ещё раз доказывает мысль о чуткости Рахманинова к новым тенденциям музыки XX в.

Выводы. На материале музыки романса-стихотворения «Ау!» из вокального цикла «Шесть стихотворений для голоса и фортепиано» ор. 38 выявлен баланс традиции и новаций в гармонии С. В. Рахманинова. Сущность этого баланса заключена в том, что позднеромантическая тональная хроматика продуцирует ряд новых — структурно-диссонантных и функциональных — координат гармонии XX в. Взаимодействие, синтез традиции и новаций происходит не по принципу субординации, а в контексте их диалога как «двух равноценных точек зрения на мир»: диалога, составляющего стержень музыкального языка, и драматургии рахманиновских сочинений [4, с. 24]. Традиционные и инновационные черты гармонии Рахманинова предстают всегда в индивидуально-авторском их прочтении и особенно наглядно могут считываться на базе аналитического метода «гармонической редукции», в практику теории музыки введённого Х. Шенкером и продолженного в трудах Ю. Холопова.

Литература

1. Берков В. О. Рахманиновская гармония // Берков В. О. Избранные статьи и исследования. М., 1977. С. 345–353.

2. Бершадская Т. С. Ещё раз о Рахманинове // Бершадская Т. С. Статьи разных лет. СПб.: Союз художников, 2004.



С. 118–121.

3. *Бершадская Т. С.* О гармонии Рахманинова // *Бершадская Т. С.* Статьи разных лет. СПб.: Союз художников, 2004. С. 90–117.

4. *Вартанова Е. И.* Сергей Васильевич Рахманинов. Избранные статьи. Саратов: SGK имени Л. В. Собинова, 2025. 108 с.

5. *Вартанова Е. И.* Dies irae в музыке С. В. Рахманинова: опыт онтологического подхода // *Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания.* 2018. № 1. С. 32–37.

6. *Васильев Ю. В.* Рахманинов и джаз // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1993). Научные труды МГК. Сб. 7. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1995. С. 172–184.

7. *Вишневецкая Л. А.* Гармония в стилях. Теория. Практика. Учебное пособие по гармонии XVI — начала XX веков. Саратов: SGK имени Л. В. Собинова, 2008. 99 с.

8. *Ганзбург Г. И.* Стилевой кризис Рахманинова: сущность и последствия // *Музыкальная академия.* 2003. № 3. С. 171–173.

9. *Глядешкина З.* Гармония С. Рахманинов // *Очерки по истории гармонии в русской и советской музыке.* Вып. III. М.: Музыка, 1989. С. 36–57.

10. *Демченко А. И.* Позднее творчество И. Ф. Стравинского и некоторые итоги // *Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания.* 2023. № 4. С. 36–43.

11. *Кравцов Т. С.* Ещё раз о гармонии Рахманинова // *Сергей Рахманинов: история и современность.* Ростов-на-Дону, 2005. С. 366–373.

12. *Монсенжон Б.* Рихтер. Дневники. Диалоги. М.: Классика XXI, 2002. 480 с.

13. *Мясоедов А.* О гармонии русской музыки (Корни национальной специфики). М.: Прест, 1998. 142 с.

14. *Петухова С. А.* «Рахманиновский аккорд»: истоки возникновения // *Искусство музыки: теория и история.* 2017. № 17. С. 145–171.

15. *Прокофьев Г. П.* Певец интимных настроений [С. В. Рахманинов]. Опыт характеристики (окончание) // *Русская музыкальная газета.* 1909. № 51–52.

16. *Протопопов В.* Позднее симфоническое творчество С. В. Рахманинова // С. В. Рахманинов. М.: Музгиз, 1947. С. 136–160.

17. *Скворцова И. А., Смолкин К. В.* Новые стилевые закономерности в романсах ор. 38 С. В. Рахманинова // *Южно-Российский музыкальный альманах.* 2020. № 3. С. 50–56.

18. *Сорокина Е.* Фортепианные сонаты С. В. Рахманинова // *Из истории русской и советской музыки.* Вып. 2. М.: Музыка, 1976. С. 146–180.

19. *Трембовельский Е.* Труднее быть простым, чем сложным: Сергей Рахманинов // *Трембовельский Е.* Горизонты музыки: прошлое в настоящем и будущем. М.: Композитор, 2015. С. 508–518.

20. *Ханнанов И. Д.* Гармония и голосоведение, ожидание, тяготение и разрешение // *Ханнанов И. Д.* Музыка Сергея Рахманинова: семь музыкально-теоретических этюдов. Этюд 3. М.: Музыка, 2011. С. 53–140.

21. *Холопов Ю. Н.* Гармония. Практический курс. Ч. I. М.: Композитор, 2003. 472 с.

22. *Холопов Ю. Н.* Гармония. Практический курс. Ч. II. Гармония XX века. М.: Композитор, 2003. 624 с.

23. *Холопов Ю. Н.* Гармония. Теоретический курс. М.: Музыка, 1988. 511 с.

24. *Холопов Ю. Н.* Очерки современной гармонии. М.: Музыка, 1974. 285 с.

References

1. *Berkov V. O.* Rahmaninovskaya garmoniya [Rachmaninoff's Harmony] // *Berkov V. O.* Izbrannye stat'i i issledovaniya [Selected articles and studies]. M., 1977. P. 345–353.

2. *Bershadskaya T. S.* Eshchyo raz o Rahmaninove [Once More About Rachmaninoff] // *Bershadskaya T. S.* Stat'i raznyh let [Articles from different years]. SPb.: Soyuz hudozhnikov, 2004. P. 118–121.

3. *Bershadskaya T. S.* O garmonii Rahmaninova [On Rachmaninoff's Harmony] // *Bershadskaya T. S.* Stat'i raznyh let [Articles from different years]. SPb.: Soyuz hudozhnikov, 2004. P. 90–117.

4. *Vartanova E. I.* Sergej Vasil'evich Rahmaninov. Izbrannye stat'i [Sergej Rachmaninoff. Selected Articles]. Saratov: SGK im. L. V. Sobinova, 2025. 108 p.

5. *Vartanova E. I.* Dies irae v muzyke S. V. Rahmaninova: opyt ontologicheskogo podhoda [Dies irae in S. V. Rachmaninoff's music: an attempt of ontological approach] // *Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvovznaniya* [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2018. № 1. P. 32–37.

6. *Vasil'ev YU. V.* Rahmaninov i dzhaz [Rachmaninoff and Jazz] // S. V. Rahmaninov. K 120-letiyu so dnya rozhdeniya (1873–1993). Nauchnye trudy MGK. Sb. 7. [S. V. Rachmaninoff. On the 120th anniversary (1873–1993). Studies of the Moscow Conservatory. Iss. 7]. M.: MGK im. P. I. Chajkovskogo, 1995. 184 p.

7. *Vishnevskaya L. A.* Garmoniya v stilyah. Teoriya. Praktika. Uchebnoe posobie po garmonii XVI — nachala XX vekov [Harmony in styles. Theory. Practical training. A textbook on harmony of XVI — beginning of XX centuries]. Saratov: SGK im. L. V. Sobinova, 2008. 99 p.

8. *Ganzburg G. I.* Stilevoj krizis Rahmaninova: sushchnost' i posledstviya [The Stylistic Crisis of Rachmaninoff: Essence and Consequences] // *Muzikal'naya akademiya* [Music Academy]. 2003. № 3. P. 171–173.

9. *Glyadeshkina Z.* Garmoniya S. Rahmaninov [Harmony of S. Rachmaninoff] // *Ocherki po istorii garmonii v russkoj i sovetskoj muzyke.* Vyp. III [Essays on the history of harmony in the Russian and Soviet music. Iss. III]. M.: Muzyka, 1989. P. 36–57.

10. *Demchenko A. I.* Pozdnee tvorchestvo I. F. Stravinskogo i nekotorye itogi [Late works by I. F. Stravinsky and some conclusions] // *Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvovznaniya* [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2023. № 4. P. 36–43.

11. *Kravtsov T. S.* Eshchyo raz o garmonii Rahmaninova [Once more on Rachmaninoff's harmony] // *Sergej Rahmaninov: istoriya i sovremennost'* [Sergej Rachmaninoff: history and modern times]. Rostov-na-Donu, 2005. P. 366–373.

12. *Monsenzhon B.* Rihter. Dnevnik. Dialogi [Richter. Diaries. Dialogues]. M.: Klassika XXI, 2002. 480 p.

13. *Myasoedov A.* O garmonii russkoj muzyki (Korni natsional'noj spetsifiky) [On the harmony of the Russian music (Roots of the national specifics)]. M.: Prest, 1998. 142 p.

14. *Petuhova S. A.* «Rahmaninovskij akkord»: istoki vzniknoveniya [«Rachmaninoff's chord»: the origins] // *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya* [The Art of music: theory and history]. 2017. № 17. P. 145–171.

15. *Prokofev G. P.* Pevets intimnyh nastroyenij [S. V. Rah-



maninov]. Opyt harakteristiki (okonchanie) [The singer of intimate moods [S. Rachmaninoff]. An attempt on characterization (ending)] // Russkaya muzykal'naya gazeta [The Russian music newspaper]. 1909. № 51–52.

16. *Protopopov V.* Pozdnee simfonicheskoe tvorchestvo S. V. Rahmaninova [The late symphonic works by S. Rachmaninoff] // S. V. Rahmaninov [S. V. Rachmaninoff]. M.: Muzgiz, 1947. 270 p.

17. *Skvortsova I. A., Smolkin K. V.* Novye stilevye zakonomernosti v romansah op. 38 S. V. Rahmaninova [New stylistic patterns in romances op. 38 by S. Rachmaninoff] // Yuzhno-Rossiiskij muzykal'nyj al'manah [South Russian musical almanac]. 2020. № 3. P. 50–56.

18. *Sorokina E.* Fortepiannye sonaty S. V. Rahmaninova [Piano sonatas by S. Rachmaninoff] // Iz istorii russkoj i sovetskoi muzyki. Vyp. 2 [From the history of Soviet music. Issue 2]. M.: Muzyka, 1976. 360 p.

19. *Trembovel'skij E.* Trudnee byt' prostym, chem slozhnym:

Sergej Rahmaninov [It's harder to be simple than complicated: Sergej Rachmaninoff] // *Trembovel'skij E.* Gorizonty muzyki: proshloe v nastoyashhem i budushhem [Horizons of music: the past in the present and the future]. M.: Kompozitor, 2015. P. 508–518.

20. *Hannanov I. D.* Garmoniya i golosovedenie, ozhidanie, tyagotenie i razreshenie [Harmony and part leading, expectation, gravity, and resolution] // *Hannanov I. D.* Muzyka Sergeya Rahmaninova: sem' muzykal'no-teoreticheskikh etyudov. Etyud 3 [Music by S. Rachmaninoff: seven musical theoretical essays. Ess. 3]. M.: Muzyka, 2011. P. 53–140.

21. *Holopov Yu. N.* Garmoniya. Prakticheskij kurs. CH. I. [Harmony. A Practical Course. P. I]. M.: Kompozitor, 2003. 472 p.

22. *Holopov Yu. N.* Garmoniya. Prakticheskij kurs. CH. II. [Harmony. A Practical Course. P. II]. M.: Kompozitor, 2003. 624 p.

23. *Holopov Yu. N.* Garmoniya. Teoreticheskij kurs [Harmony. A Theoretical Course]. M.: Muzyka, 1988. 511 p.

24. *Holopov Yu. N.* Ocherki sovremennoj garmonii [Esseys on contemporary harmony]. M.: Muzyka, 1974. 285 p.

Информация об авторе

Лилия Алексеевна Вишневецкая

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»
Саратов, Россия

Information about the author

Liliya Alekseevna Vishnevskaya

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov»
Saratov, Russia

