

О. В. ГЕНЕБАРТ

Тамбовский государственный музыкально-педагогический
институт им. С. В. Рахманинова

УДК 781.13

**О ПРОЯВЛЕНИЯХ СЕМАНТИКИ ТОНАЛЬНОСТИ
В ТВОРЧЕСТВЕ С. В. РАХМАНИНОВА**

Тональность произведения – целостное тоновое качество музыки, «музыкальная метафора духа, атмосферы, темперамента», музыкальный многосторонний художественный мир, «реализующий себя по законам красоты и требованиям идеи» [7, с. 60]. Лики одной и той же тональности могут быть связанными друг с другом, при этом взаимоотражаться не только в пространстве художественного мира одного произведения, но и в разных сочинениях, – в этом одно из проявлений единства композиторского стиля, авторского представления об образно-модальных возможностях той или иной тональной сферы.

Каждая тональность обладает, как известно, неповторимым, только ей присущим, индивидуальным обликом, то есть свойственной именно ей семантикой – эмоционально-образной характеристичностью, выразительностью и колоритом. Семантические различия тональностей определяются целым рядом факторов. Среди них – связь тональностей со сложившимися ещё в средневековой системе ладов представлениями о закреплённых за ними характерах. Позже к этому стали добавляться традиции использования тональностей в композиторском творчестве. Тональности наделялись особым выразительно-красочным смыслом, который, зарождаясь как специфическое проявление личного звукоощущения композитора и опираясь на объективные предпосылки, с течением времени становился общезначимым.

В композиторской практике изначально проявлялось дифференцированное отношение к диэзным и бемольным тональностям. Наиболее простые, «чистые» тональности с малым количеством знаков считались «чистыми» и в эстетическом отношении, бемольные из-за природной «узости» их интервалов «слыли» мягкими и как бы подавленными, диэзные же, наоборот, – «яркими», возбуждёнными [4, с. 115]. В эпоху венского классицизма тональности трактовались «как психологические области». При этом тональности «с репутацией психологически сложных использовались преимущественно в камерной музыке с её узаконенным субъективизмом – или если они всё-таки встречались в симфонии, опере, оратории, мессе – там, где композитор хотел выразить нечто необычайное, из ряда вон выходящее» [4, с. 116].

В тональном спектре произведений С. В. Рахманинова общеизвестно приоритетное значение минорных тональностей («Светлые тона мне плохо даются!» [цит. по: 8, с. 43]), и среди них особое место принадлежит тональности *d moll*. Действительно, значительная часть крупных произведений – Первая симфония, Трио «Памяти великого художника», Первая соната для фортепиано, Третий концерт для фортепиано с оркестром, Вариации на тему Корелли, многие фортепианные и вокальные миниатюры – связаны с *d moll* как *титульной* (Е. В. Назайкинский) тональностью. В них ярко выражено лирико-драматическое, эпико-драматическое начало. Симфонизация как качество развития тем проявляется даже в *d moll*ных миниатюрах: например, «этюдом к симфоническому полотну» называют Прелюдию *d moll* ор. 23 [6, с. 39].

В рахманиновском *d moll*'е исследователи отмечают проявление сложившейся в предшествующие эпохи устойчивой семантики этой тональности. Так, Б. В. Асафьев пишет о «бетховенской страстности» в звучании Прелюдии *d moll*, общеизвестны прямые ассоциативные связи с бетховенским *d moll*'ным тематизмом, в частности, в Первой сонате, Этюде-картине ор. 33, отмечается «особенное рахманиновское интонирование именно сферы *d moll*'ности». По наблюдению Е. В. Назайкинского, «скорбное, трагическое звучание тональности *d moll* во многом обязано наследию дорийского лада, в котором звучала средневековая секвенция *Dies irae*» [7, с. 61].

Другая минорная тональность, *f moll*, не столь широко привлекаемая С. В. Рахманиновым как титульная, услышана композитором в архаизированной форме, гармонически вариативно преломлённой, в частности, в вокальных миниатюрах «О, не грусти» ор. 14 № 8, «Христос воскрес» ор. 26 № 6, «Воскрешение Лазаря» ор. 34 № 6. При этом и в поэтическом тексте, и в его музыкальном воплощении заключена антитеза, составляющие которой – мир преходящий и мир Вечности.

В особом качестве предстаёт в творчестве Рахманинова *cis moll*, который в плане частоты обращения к нему композитора может рассматриваться как антипод *d moll*'а. Образцы сочинений в *cis moll* единичны, это, вероятно, наименее распространённая минорная тональность у Рахманинова (наряду с другими «мно-

годиезными»), и как редко применяемая тональная краска, *cis moll* обладает высокой степенью индивидуализации, которая проявляется в специфике интонационного и звуковысотного раскрытия, закрепляя за собой определённые образные сферы.

Cis moll – особенная тональность для композиторов предшествующих эпох (тональность «Лунной» сонаты Бетховена, *cis moll* ной фуги Баха с её мотивом креста, символом распятия): согласно эстетическим воззрениям Х. Ф. Д. Шубарта, тональность «доверительного разговора с Богом» [цит. по: 9, с. 147].

Произведения Рахманинова, в которых *cis* – титульная тональность, – это *Прелюдия cis moll* *op. 3*, *Этюд-картина op. 33 № 6*, романс «Оброчник» *op. 34 № 11*, «Вокализ» *op. 34 № 14*. Какие интонационные и жанровые лексемы отражают или вновь формируют семантику *cis moll* ных произведений Рахманинова?

Прелюдия *cis moll op. 3* – сочинение, положившее начало «мощному древу рахманиновского искусства» [3, с. 92], полное строгой простоты и трагического величия. В нём сконцентрированы основные рахманиновские интонационные лексемы возвышенной скорби и воплощения фатального начала – мотивы Судьбы, скорбный хорал, интонации *lamento*, плача-причета, колокольность. Каждый из них маркирован в этом сочинении «крупным штрихом» – объёмной и плотной звуковой массой и остигной или варьированной повторяемостью всех фигур. Специфика гармонической структуры этого сочинения – в его ладовой монохромности: в Прелюдии отсутствуют мажорные тона.

Этюд-картина cis moll op. 33 отмечен особой концентрацией мотивов-символов Судьбы, которые представлены здесь несколькими мелодическими формулами: нисходящей скандированной ямбической интонацией, сопровождаемой «набатными ударами» (напоминающей вступление Прелюдии *op. 3 cis moll*); почти точно цитируемой бетховенской темой Судьбы (репетиция тона с последующим нисходящим терцовым ходом). Их маркировка усилена проявлением колокольности, пронизывающей всё произведение, императивными репликами в духе патетической декламации, «трубными сигналами», интонациями надрывного стога.

Подобные интонационные формулы рассеяны по многим сочинениям Рахманинова, отмечены устойчивой семантикой в творчестве других композиторов разных эпох. Здесь же проявляется особая семантическая плотность, насыщенность, концентрация семантически значимого материала, качество декларативности, обозначенности. Весь материал представлен выпукло, рельефно, подчёркнуто лапидарно, крупным штрихом. Средства раскрытия – рост массы и объёма звучания в условиях остигной, варьированной и секвентной повторности. Создан образ навязчивой, «саднящей» эмоции [1, с. 91].

«Оброчник» *op. 34 № 11* на стихи А. Фета включён в цикл, в котором ведущей является тема искусства, отражённая и в содержании поэтических текстов, и в посвящениях творцам (Чайковскому, Собинову, Шаляпину, Комиссаржевской, Неждановой, Шагинян). Основной мотив, воплощённый в поэтическом тексте романса, – мотив творчества, подвижничества, высокой миссии художника-творца, преломлённый сквозь призму символики тернистого пути (аллегория, символизирующая путь поэта, ведущего людей к «желанной цели»). Текст насыщен сакральными символами: «Хоругвь священную подъяв своей десной, иду. И тронулась за мной толпа»; «и я блажен и горд, святыню воспеваю». Неоднократно выделен мотив преодоления: «пускай на пеньке мне ответят воем звери»; «с трудом, но я дойду до возжеленной цели».

Вся музыкальная ткань пронизана интонациями с барочной символикой: мотив креста в разных интервальных вариантах (диатонический вначале, хроматизированный, с уменьшённой терцией, в конце – на текст «святыню воспеваю»), восходящая ямбическая кварта, в этом контексте воспринятая как символ постижения предначертанного свыше; остигной хода *catabasis*, символа скорби, страдания; мотив *anabasis*, символ восхождения. В этот мелодический материал, наполненный формулами западноевропейского барокко, органично вплетаются секундово-терцовые интонации русского распева – «с святыней над челом и песней на устах».

В этом произведении отражён ещё один аспект – не только в интонационных лексемах, но и в характере развёртывания материала проявляются аллюзии на стилистику барокко. И мотивная основа, и большая роль диатонических секвенций, знаков комментирования исходного тезиса, – свидетельства обращения к великой европейской культуре прошлого.

Эта тенденция наблюдается и в «Вокализе» – образце проявления охранительской тенденции творчества Рахманинова, сочинении, освещённом нетленной красотой достижений музыкальной культуры прошлого. О широте и объёмности стилевых преломлений в этой миниатюре пишет Е. В. Назайкинский, отмечая, что за этой кантиленой стоит немало исторических ценностей музыки: «Здесь и краски баховских *adagio*, и техника юбилейных, и инструментальность итальянского пения, и эффект соединения профессионально отшлифованного певческого голоса с интонационными ритмоформулами народной песни» [5, с. 50]. Ярко выражены стилевые знаки барокко – секвентное развёртывание начального мотива, ритмическое остигное сопровождение, каденционные формулы с «неаполитанской» гармонией, композиционное оформление. При этом с ними органично сочетаются приметы русского мелоса – малообъёмная, с тенденцией к метрической свободе мелодия широкого дыхания, ассимилирующая интонационность плача-причета, протяжной песни.

Семантика *cis moll* рельефно проявляется в условиях её эпизодического включения и фонического выделения в интональных произведениях. Среди них романсы «*Ветер перелётный*» и «*Есть много звуков*» *op. 34*, *Этюды-картины g moll op. 33 № 5*, *a moll op. 39 № 2*, финал поэмы «*Колокола*» *op. 35*, *Симфонические танцы – 1 часть, средний раздел*.

Романс «*Ветер перелётный*» *op. 34* на сл. К. Бальмонта (тональности *a moll – C dur*) написан год спустя после *Этюда-картины cis moll op. 33*. Тональность *cis moll* введена в нём как эпизодическая на слова «*и над тёмным морем, где крутился вал, ветер перелётный зыбью пробежал. Ночь царила в мире...*», при этом она колористически выделена «необычной» хроматикой вспомогательного аккорда, содержащего III высокую ступень, интонируемую как IV низкая, – что подчёркнуто нисходящим разрешением в III.

Привлекает внимание мелодико-гармоническое сходство фортепианного отыгрыша, разделяющего приведённые предложения поэтического текста (в романсе это грани частей репризной двухчастной формы) и второго тематического элемента *Этюда-картины*, мотива «надрывного стоа». «Особенная», характеристическая яркость нисходящей ямбической секунды, интонационно выделенной обострённой хроматикой хода *eis-e*, подчёркнутая пунктирным ритмом, в фортепианной пьесе остинатно повторяется на длительно выдержанной тонике с хроматическим вспомогательным созвучием в неуклонном нагнетании массивной, плотной, объёмной звуковой массы.

В романсе этот звуковой образ представлен в том же диапазоне, на той же гармонической основе с большей детализацией вспомогательного созвучия. При этом остинатно повторяемая интонация здесь несколько завуалирована – звучит поочерёдно в разных голосах, вся ткань дана в тихой, убывающей звучности, на фоне постепенного свёртывания объёма и громкости звучания. Подобная (возможно, невольная, не маркированная автором) реминисценция создает образ донесённого «ветром перелётным» эха «стонов и стонаний», воплощённых ранее в *Этюде-картине op. 33 cis moll*.

Заметим и другую деталь, связанную с контекстами тональности *cis moll* в творчестве Рахманинова. В продолжении рассматриваемого романса она плавно сменяется тональностью *C dur* (*Ночь царила в мире. А меж тем далеко за морем зажглось огненное око*). На текст второго предложения приведённого текста приходится постепенная модуляция из *cis moll* в *C dur*, – обозначен «космический» контраст тьмы и света. Подобное полярно-контрастное сочетание именно этих тональных красок неоднократно встречается в произведениях Рахманинова.

В целом подобное чередование однотерцовых, основанных на вводнотоновых соотношениях тоник,

– одно из проявлений поляризации ранее распространённого фонического контраста одноимённых тональностей. Впрочем, и такого рода соотношение с участием *cis moll* встречается в музыке Рахманинова. Так в романсе «*Есть много звуков*» *op. 26 № 1* на сл. А. К. Толстого, в условиях основной тональности *Des dur*, вторая строфа начинается в одноимённом *cis moll* (*Тяжёл её непрошенный напор, издавна сердце с жизнью боролось*). Звучание этой тональности сопряжено здесь с концентрацией интонационных знаков судьбы, скорби: среди них «ритм судьбы» – обострённый пунктирный «сигнальный» рисунок; скользящая хроматика хода *passus duriusculus*, помещённого в хоральное звучание.

Этюд-картина g moll op. 33 № 5 – незавершённая элегическая песнь, прерванная вторжением зловещего, враждебного начала, маркированного длительным ходом *catabasis* и грозным набатным звучанием длительно выдержанного трезвучия *cis moll* (с барочными мотивами крестной муки на его фоне) и следующим за этим кратким «щемлящим» речитативом. Находясь в тритоновом, максимально удалённом отношении к основной тонике, оно подчёркивает чужеродное, внеличное начало этого вторгшегося образа. В *Этюд-картине a moll op. 39 № 2 cis moll*, в виде краткого блика, сопряжён с включением набатной колокольности.

Семантика *cis moll* рельефно выражена и в сочинениях, в которых он не является тональностью целого сочинения, но составляет основу его большого раздела. Так *cis moll* – тональность трагического финала, завершающего вторую фазу апокалиптической концепции поэмы «*Колокола*», – воплощение всеобщей скорби последнего прощания, «литургия отпевания» с характерными для служб приёмами хоровых антифонов, хоральными звучаниями.

Образы «вселенского рыдания» пронизывают весь финал (*cis moll* впервые появляется в среднем разделе 1 части как предвестник трагических звучаний финала).

В 1 части «Симфонических танцев» *cis moll* – тональность среднего раздела, единственного во всём цикле лирико-эпического эпизода, сферы «звукосозерцания исконного, древнего лика Родины» [2, с. 94], «образ Родины, взятый в плане поэтической ретроспекции» [там же, с. 92]. «Инструментальным аналогом» жемчужины вокальной лирики Рахманинова – «Вокализа» называют его исследователи. Подобная аллюзия объясняется не в последнюю очередь тональной общностью, кроме того, в обоих случаях находят отражение сходные интонационно-стилевые истоки – черты протяжной песни и барочная техника развёртывания (в большей степени характерная для «Вокализа»). В «Симфонических танцах» к этому добавляются элементы инструментального наигрыша, лексемы колыбельной. Композиционное оформление в виде крупной строфы

(и её вариации), предполагающее проявление принципа пребывания; отстранённость, внутренняя замкнутость, – в этом запечатлены и лик прошлого, и лирическая интонация, голос автора, эмоция, окрашенная напряжённостью ностальгического чувства.

Cis moll у Рахманинова наделён символическим смыслом. В качестве основной тональной краски используется как «чрезвычайное» средство, обладает яркой характеристичностью и именно как выражение «чрезмерного» применяется столь редко по сравнению с другими тональностями.

Можно выделить два типа интонационной и гармонической окрашенности *cis*. В одних случаях преобладают сдержанные тона: тенденция секвентного нисходящего движения – барочных фигур «комментирования», ходов *catabasis* в басу – в синтезе с интонационностью протяжной песни. В других – проявление «надрывной» скорбной патетики, концентрация мотивов-символов Судьбы, знаков скорби, набатной траурной или предвещающей трагедию колокольности. Специфически, своеобразно выражена внутрен-

няя звуковысотная структура *cis moll*. Так или иначе проявляется ладовая характеристичность – элементы фригийского лада в «Вокализе», «Симфонических танцах», колорирование *e-eis*, по сути, *e-f* – в Этюде-картине *cis moll*, романсе «Ветер перелётный», минорные созвучия VI, IV, II, VII низких ступеней в финале «Колоколов», то есть рельефно выражены черты сверх-минора, окрашенного в самые тёмные тона.

Рахманиновский *cis moll* – не среда длительно-эпико-драматического развития, а *знак*, символ Судьбы, трагических предвестий, эмблема Смерти, страдания, воплощение всеобщей, вселенской скорби, – область преломления надличного начала. Другая ипостась – сфера обращения к прошлому великой европейской культуры, личному прошлому, ностальгически обострённой эмоции в сфере лирики. Для *cis moll*'ных произведений, крупных разделов или фрагментарных включений этой тональности характерен модус пребывания – не динамического становления, не повествования, а обозначения, провозглашения звукоидеи, не развития, а раскрытия её.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века. – Л.: Сов. композитор, 1990.
2. Кандинский А. И. «Симфонические танцы» Рахманинова (к проблеме историзма) // Советская музыка. – 1989. – № 2. – С. 92–100.
3. Кандинский-Рыбников А. А. Проблема Судьбы и автобиографичность в искусстве С. В. Рахманинова // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1993). – М.: МГК, 1995. – С. 90–109.
4. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: самосознание эпохи и музыкальная практика. – М.: МГК.
5. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. – М.: Музыка, 1988.
6. Назайкинский Е. В. Символика скорби в музыке Рахманинова (к прочтению Второй симфонии) // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1993). – М.: МГК, 1995. – С. 29–41.
7. Назайкинский Е. В. О предметности музыкальной мысли // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. – М.: КомКнига, 2007. – С. 44–69.
8. Рахманинов С. В. Литературное наследие. Т. 2. Письма. – М.: Сов. композитор, 1980.
9. Чигарёва Е. И. Миф у Моцарта. Миф о Моцарте // Миф. Музыка. Обряд. – М.: Композитор, 2007. – С. 139–150.

Генебарт Ольга Васильевна
 профессор, заведующая кафедрой
 истории и теории музыки
 Тамбовского государственного
 музыкально-педагогического института
 им. С. В. Рахманинова

