

О ГАРМОНИИ РАХМАНИНОВА В СОЧИНЕНИЯХ КРУПНОЙ ФОРМЫ: ТРЕТИЙ ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ

О гармонии Рахманинова написано немного, это тем более удивительно на фоне исследований последних лет, отмеченных исключительным научным качеством. Достаточно вспомнить публикации В. И. Антипова, В. Б. Вальковой, В. П. Чинаева, в которых авторы разрабатывают широкий круг вопросов — от жизнеописания композитора и энциклопедии его творчества до исполнительской интерпретации сочинений.

Однако и внутри гармонической проблематики диапазон рассматриваемых вопросов не так широк. Музыковеды чаще всего изучают такие ее аспекты, как ладовая организация и функциональные основы гармонии; особенности применения «именного» аккорда — рахманиновской субдоминанты и процессы усложнения аккордики за счет добавочных звуков¹. Обстоятельно рассматриваются и некоторые характерные черты голосоведения, претворенные в полимелодической фактуре.

Действительно, все эти приметы гармонического стиля композитора в значительной степени определяют своеобразие его творчества в различные периоды. Однако есть один аспект, до сих пор не привлекавший внимания исследователей. Он связан со спецификой гармонии в сочинениях крупных форм. Между тем именно в этой об-

ласти сосредоточены многие сущностные черты гармонического мышления композитора, которые в полной мере выражают его неповторимый авторский, истинно рахманиновский стиль. В их числе — работа с тональностью и тональными планами, мелодические модуляции и линейно-хроматическое голосоведение — словом, все то, что с особой силой проявило себя, прежде всего, в масштабных композициях.

Среди жанров, аккумулирующих наиболее значимые гармонические особенности, центральное место занимает фортепианный концерт. Размах, широта и многомерность музыкального содержания позволяют развернуть обширную панораму всевозможных гармонических средств и приемов. К моменту создания Второго (1901) и, особенно, Третьего (1909) фортепианных концертов можно говорить об окончательном утверждении гармонического стиля Рахманинова, оставшегося в своей основе неизменным и в последующие годы. Его своеобразие заключается в сочетании особенностей позднеромантической гармонии, в использовании ряда нововведений, характерных для тональности XX века, наряду с самобытной, сугубо рахманиновской трактовкой гармонии.

Одним из ярких примеров воплощения авторского гармонического стиля является Концерт для фортепиано с ор-

кестром № 3. В данном сочинении обнаруживается богатый спектр подходов, свойственных гармоническому языку композиторов-романтиков. Это проявляет себя уже на уровне целого — прежде всего, в тональных планах частей концерта, решенных в русле романтической расширенной тональности. Например, соотношение главных звуковысотных центров между частями цикла представлено следующим образом: d-moll (I часть) — d-moll — Des-dur — fis-moll (II часть) — d-moll (III часть), что подтверждает очевидное взаимодействие мажоро-минорных систем. Внутри первой части наблюдаются медиантовые связи между главной и побочной партиями в экспозиции (d-moll — B-dur), в репризе побочная партия звучит по отношению к главной в тональности «неаполитанской» ступени (d-moll — Es-dur), то есть в малосекундовом соотношении.

Вторая часть привносит немало тонально-гармонических нововведений и интриг. Так, ее начало, в котором экспонируется тема последующих вариаций, отмечено тремя диезами при ключе. Однако тематический материал звучит при этом в d-moll. В свете этого исходное изложение темы в тональности первой части, вероятно, следует воспринимать как осознанный композиторский прием, при помощи которого общая тональность окончания предыдущей и начала последующей подчеркивает их художественно-образное и драматургическое единство. При этом отметим, что звучание d-moll в начале II части весьма непродолжительно, его назначение видится в переходе к новому тональному содержанию. Централь-

ный, наиболее продолжительный раздел части, представляющий активное вариационное развитие темы, обозначен пятью бемолями при ключе при главенстве тональности Des-dur. Подобный метод взаимодействия далеких тональностей можно отметить и во втором фортепианном концерте между I и II частями.

Однако как объяснить присутствие трех диезов при ключе в начале Интермеццо? Этот вопрос получает определенное объяснение ближе к концу II части, когда происходит переход от бемольных тональностей к диезным: вместо пяти бемолей появляются начальные три диеза. Такая смена знаков неслучайна: прежде звучащий Des-dur (он же Cis-dur) принимает на себя функцию доминанты к последующей тональности fis-moll. Более того, после дальнейшего непродолжительного фрагмента происходит возвращение первой темы в гармонически измененном и уменьшенном варианте в тональности fis-moll. Ее звучание создает тематическую устойчивость по отношению к началу части (очевидны две тематические опоры). В этом свете прежнее проведение в d-moll воспринимается на уровне тональности VI минорной («шубертовой») ступени, столь часто встречающейся в произведениях Рахманинова.

Третья часть, как и первая, демонстрирует свободное соотношение тональностей между главной и побочной партиями. И в экспозиции, и в репризе их взаимодействие строится по плагальному принципу (d-moll — G-dur, c-moll — F-dur). Такова стратегия в выстраивании тонального плана между частями цикла и внутри каждой из них.

Что касается тонального развития в локальных зонах концерта, следует отметить его безусловное богатство, разнообразие и, что крайне характерно, частую непредсказуемость, обусловленную рядом факторов. Среди них первостепенное значение имеют многочисленные энгармонические отклонения и модуляции, полный набор мажоро-минорных систем, ладовая переменность, а также линейно-хроматическое голосоведение, влияющее на особенности тонального плана. Каждый из вышеперечисленных факторов получает индивидуально-авторское претворение и в Третьем концерте, и в творчестве Рахманинова в целом. Вместе они со всей очевидностью подтверждают смысл понятия *расширенная тональность*, научно сформулированное А. Шенбергом и литературно-образно изложенное Э. Куртом. «Для романтизма (даже при сохранении тональной законченности), — отмечает Курт, — главное лежит в текучих, подвижных силах, в бесконечных возможностях отклонений. Его роскошествующая фантазия утопает в богатстве тонального развития. Поэтому даже в законченных формах, приводящих к возвращению в главную тональность, последняя представляет лишь отодвинутый в самую глубину фон, скрываемый бурно разросшимися побегами многочисленных отклонений» [2, 307].

Однако, как и в большинстве музыкальных произведений рубежа XIX–XX веков и последующих десятилетий, в Третьем концерте особенности гармонии не исчерпываются лишь понятием расширенной тональности. Развертывание гармонического процесса, на наш взгляд, происходит далеко не толь-

ко путем аккордовых либо тональных смен. Именно в богатстве деталей, приоткрывающих глубину и многоликость тонального мышления композитора, воплощаются бесконечные смысловые нюансы, гармонические «события», сменяющие друг друга и образующие те самые «текущие, подвижные силы, создающие чрезвычайно насыщенные эффекты», о которых говорил Курт.

Среди музыковедов, наиболее близко подошедших к пониманию своеобразия гармонии такого рода, назовем Ю.Н. Холопова. В своей известной книге [3] исследователь излагает критерии особых *тональных состояний*, широко применяемых композиторами XX века. Их перечень включает, помимо традиционного, ассоциируемого с *функциональной* тональностью, девять различных видов, каждый из которых получает свое ассоциативно-метафорическое название. Среди них *рыхлая* тональность, *диссонантная* тональность, *парящая* тональность, *инверсионная* тональность, *переменная* тональность, *колеблющаяся* тональность, *многозначная* тональность, *снятая* тональность, *политональность*. Все перечисленные виды отражают различные взаимодействия стабильных критериев — центра, тоники, сонантности, функций.

Ряд *тональных состояний* мы находим в музыке Третьего концерта. Так, применение *функциональной тональности* характерно для всех частей цикла, особенно очевидно ее присутствие в главных и побочных партиях крайних частей. Нередки случаи применения *многозначной тональности*. Гармонию в таких примерах мы трактуем сразу в двух тональностях.

Как правило, это связано с явлением полиладовости, в условиях которой мажорный и минорный лады звучат одновременно в разных пластах фактуры. Типичным выражением данного явления становятся так называемые ладовые миксты, объединяющие у Рахманинова близкородственные тональности с неперменным сочетанием по вертикали двух гармонических «этажей» — мажорного и минорного. Кроме того, многозначная тональность отчетливо проявляется в ситуации переменности функций. В процессе гармонического развития предыдущая тоника начинает принимать на себя иную функцию в новой тональности, например, доминанты. В результате этого последующее движение гармонии осуществляется недостаточно определено с тональной точки зрения: многозначность обуславливается ее одновременной трактовкой — и как тоники, и как доминанты. Один из наиболее ярких примеров — значительный по протяженности фрагмент II части — вариация f-moll, внутри которой активно взаимодействуют тональности ее одноименной тоники и субдоминанты (F-dur и b-moll). Подобные проявления многозначной тональности — характерная примета многих произведений Рахманинова.

Широкое применение в музыке Третьего концерта находит и *колеблющаяся тональность* — типичное для Рахманинова средство художественно-образного мышления, своего рода визитная карточка ладотонального выражения. Во многом она связана с явлением ладовой переменности, унаследованным композитором от его предшественников — представителей «Могучей кучки». Каждое

новое проведение темы (мотива) часто сопровождается ладогармоническим обновлением. В таких случаях наблюдается очевидное колеблющееся состояние переменных тоник.

Проявлением колеблющейся тональности можно считать и многочисленные случаи разрешения D_7 в «тональности-заместители» тоники, имеющие локальный характер. Преимущественно в их качестве выступают тональности II, III, IV ступеней в мажоре. Смысл применения таких нововведений — в направленности на завуалированное звучание тоники, на продление музыкального процесса.

По аналогии с этим следует отметить и повышенную роль тонально-гармонических связей, образующихся благодаря взаимодействию тональностей в условиях параллельного мажора-минора. Такие взаимодействия отмечены использованием специфических гармоний, среди которых — III^5_3 мажорное в мажоре (как D^5_3 параллельного минора), D_2 минорной тональности, разрешающийся в T^5_3 параллельного мажора, и, особенно, VII^4_3 с квартой («рахманиновская субдоминанта»), имеющая, помимо основного, три варианта разрешения. При их частом использовании возникает ощущение тональной непредсказуемости, постоянного тонального обновления, а иногда — эффект обманутого ожидания. Нередко разрешение D_2 минорной тональности в T^5_3 мажора преподносится в условиях длительного секвенцирования, что усиливает характер тональных колебаний.

Описанные примеры *особых состояний* тональности являются наиболее показательными для Третьего

концерта. Обращает на себя внимание неоднократность их воспроизведения, частая смена видов, перетекание друг в друга. Такие последовательные комбинации обновляют тональный облик, делают его многомерным, красочным, нарядным.

Наиболее сложные случаи *особых состояний* связаны у Рахманинова с их одновременным применением, когда синхронно вводятся не четыре, а восемь комбинаций тональных индексов. Их частые несовпадения обуславливают увеличение хроматизации и даже появление элементов дисгармонии, которые, в свою очередь, обеспечивают усиление эмоционального напряжения. Благодаря остроте музыкального звучания создается выразительный эффект, в отношении которого Холопов употребляет весьма сильное метафорическое сравнение: «Тональная тьма как специальное средство» [3, 395].

Разнообразие тональных «ликов» значительно повлияло и на особенности функциональных отношений между аккордами. Подавляющее большинство специфических проявлений функциональности, свойственных гармонии конца XIX — начала XX века, нашло

яркое отражение в музыке Третьего концерта. Среди них — усиление плагальной и медиантовой групп, нарушение и переменность функций, широкая бифункциональность, эллиптические соотношения между доминантами тональностей далеких степеней родства, наконец, использование мелодических отклонений и модуляций, локализирующих и даже отменяющих привычные функциональные связи.

Итак, гармония в Третьем концерте с особой яркостью отражает богатый потенциал масштабной формы. То новое, что пришло в музыку на пограничье XIX—XX веков, получает здесь благодатное выражение. Это, прежде всего, возможность *дифференциации* видов гармонии внутри крупной звуковысотной модели: расширенная тональность представлена множеством частных проявлений (*состояний*), позволяющих более точно определить ее внутреннюю динамику. Так важнейшие тенденции, образующиеся за счет многочисленных взаимодействий составляющих их элементов, помогают по-новому взглянуть на явления, лежащие в основе гармонического стиля крупных рахманиновских произведений, в частности, его Третьего концерта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бершадская Т. С. Статьи разных лет: Сб. ст. / Ред.-сост. О. В. Руднева. СПб: Союз художников, 2004. 320 с.
2. Дьячкова Л. С. Гармония в музыке XX века: учеб. пособие для музыкальных вузов. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2003. 296 с.
3. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. Москва: Музыка, 1975. 529 с.
4. Холопов Ю. Н. Гармония. Теоретический курс. Москва: Музыка, 1988. 512 с.

REFERENCES

1. Bershadskaia T. S. Stat'i raznykh let: Sb. st. / Red.-sost. O. V. Rudneva. Sankt-Peterburg. Izdatel'stvo «Soyuz hudozhnikov» [Bershadskaia T. S. Articles of different years: Sat. art. / Ed. comp. O. V. Rudneva. Saint-Petersburg. Publishing house «Union of artists»], 2004. 320 s.

2. *D'yachkova L.S.* Garmoniya v muzyke ХХ вeka: ucheb. posobie dlya muzykal'nyh vuzov. Moskva: RAM im. Gnesinyh [Dyachkova L.S. Harmony in the music of the twentieth century: textbook for schools of music. Moscow: RAM. College], 2003. 296 s.

3. *Kurt E.* Romanticheskaya garmoniya i ee krizis v «Tristane» Vagnera. Moskva: Muzyka [Kurt E. Romantic harmony and its crisis in Wagner's Tristan. Moscow: Music], 1975. 529 s.

4. *Holopov Yu.N.* Garmoniya. Teoreticheskij kurs. Moskva: Muzyka [Kholopov Yu.N. Harmony. Theoretical course. Moscow: Music], 1988. 512 s.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В первую очередь имеются в виду три статьи Т.С. Бершадской: «О гармонии Рахманинова», «Еще раз о Рахманинове», «Аккорд в музыке Сергея Рахманинова» [1].

² Об этом пишет Л.С. Дьячкова в книге «Гармония в музыке ХХ века» [1, 62].

