

RU

Контрапункты и синтезы элементов семантического ансамбля слова и музыки в вокальных сочинениях С. В. Рахманинова (на примере анализа романсов «К ней» и «Ау!» ор. 38)

Генебарт О. В.

Аннотация. Цель данного исследования — определить соотношение вербального и музыкального пластов текста в вокальных сочинениях С. В. Рахманинова. В статье проанализированы произведения С. В. Рахманинова «К ней» и «Ау!» ор. 38 с позиции музыкально-речевого интонирования, использования интонационных формул, музыкальных приёмов. Научная новизна исследования заключается в выявлении контрапунктов и принципов синтезирования элементов семантического ансамбля слова и музыки в вокальных сочинениях С. В. Рахманинова «К ней» и «Ау!» ор. 38. В результате доказано, что в вокальных сочинениях С. В. Рахманинова «К ней» и «Ау!» ор. 38 образуется «семантический ансамбль», который включает в себя как взаимодействие слова и его музыкально-интонационное произнесение, так и взаимодействие вокальной и инструментальной партий.

EN

Counterpoints and Syntheses of Elements of the Semantic Ensemble of Words and Music in S. V. Rachmaninoff's Vocal Compositions (by the Example of the Analysis of the Romances "To Her" and "A-Oo!" Op. 38)

Genebart O. V.

Abstract. The aim of the study is to determine the ratio of the verbal and the musical layers of the text in S. V. Rachmaninoff's vocal compositions. The paper analyses S. V. Rachmaninoff's works "To Her" and "A-Oo!" Op. 38 from the position of musical and speech intonation, the use of intonation formulas, musical techniques. The scientific novelty of the study lies in identifying the counterpoints and principles of synthesising elements of the semantic ensemble of words and music in S. V. Rachmaninoff's vocal compositions "To Her" and "A-Oo!" Op. 38. As a result, it has been proved that a "semantic ensemble", which includes both the interaction of the word and its musical intonation expression and the interaction of vocal and instrumental parts, is formed in S. V. Rachmaninoff's vocal compositions "To Her" and "A-Oo!" Op. 38.

Введение

Соотношение вербального и музыкального пластов текста в вокальных сочинениях – это всегда диалог, основанный на пересечении различных структур, «поэтически-музыкальное двухголосие» (Степанова, 2002, с. 8), «договор о взаимопомощи» (Асафьев, 1971, с. 233). В связи с вопросом взаимоотношения слова и музыки возникают две группы проблем: 1) интерпретация музыкой слова; 2) проблема их семантического взаимодействия.

Интерпретация музыкой слова осуществляется в процессе музыкально-речевого интонирования, использования интонационных формул, музыкальных приёмов, которые конкретизируют слово. При этом слово в вокальной музыке – это и творческий импульс, «камертон» образности, композиционная канва, и, в то же время, оно своего рода «заложник музыки» (Степанова, 2002), создающей возможности обогащения, трансформации, иногда деформации смысла. В художественных текстах слово обладает смысловой многозначностью, при этом её составляющие в одних случаях «разъясняются» музыкальными средствами, в других рождают контрапунктическое соотношение с ними. Отсюда, синтез музыки и слова проявляется в многообразных формах их взаимодействия – от тенденции к полному слиянию до «обретения самостоятельности», иногда противоречий, вырастающих до конфликта.

В вокальных сочинениях с инструментальным сопровождением семантическая структура определяется, с одной стороны, взаимодействием слова и его музыкально-интонационного произнесения, с другой – взаимодействием вокальной и инструментальной партий. В этих условиях в каждом сочинении образуется «семантический ансамбль», который складывается из сочетания названных компонентов. При этом он осложняется тем, что полисемантически и целое, и каждая из его составляющих. И семантический ансамбль в целом реализуется в различных формах их пересечения, при этом диапазон вариативности достаточно велик и простирается от семантической сглаженности, близкого к унисонному соотношения воплощённых в них смыслов («В четырёх стенах» М. П. Мусоргского) до следования принципу обогащения смысла вербального текста (романс П. И. Чайковского «День ли царит»), дополнительной, наконец, оппозиции или конфликтного столкновения, контраста, эмоциональных контртонов вербального текста, его вокального интонирования и инструментального воплощения. Такого рода контрапункт характерен, например, для сочинений в модусе сатиры («Пробуждение весны» из вокального цикла Д. Д. Шостаковича «Сатиры» на слова Саша Чёрного) или в оперных номерах, в условиях многоплановости драматургии (завершающий куплет песни «Плывёт, плывёт лебёдушка» из оперы М. П. Мусоргского «Хованщина»).

Принцип дополнительной в соотношении вокальной и инструментальной партий проявляется особенно отчётливо в моменты обособления последней во вступлениях, заключениях и отыгрышах, в которых сохраняется основная семантическая среда и при этом маркируются грани разделов и основная композиционная рамка. Например, в романсе С. В. Рахманинова на стихи А. С. Пушкина «Муза» ор. 34 № 1 фигурирующая квинт-октава обрамляет композицию (как интонационная основа вступления – заключения), подчёркивает грани разделов, кроме того, фрагментарно вводится в основной текст как автономно звучащий компонент более сложных аккордовых структур. При этом её звучание обволакивает всю ткань как колористический фон, воссоздающий интонационность и тембр звучащей флейты или свирели – упомянутой в тексте А. С. Пушкина «семиствольной цевницы».

Основная часть

Шесть стихотворений для голоса с фортепиано – так обозначил вокальный сборник ор. 38 на стихи поэтов-символистов С. В. Рахманинов. Подобная жанровая характеристика вокального сочинения создаёт предпосылки для преобладающей декламационности вокального интонирования, вниманию к детали и близкого к унисонному «семантического ансамбля» вербального текста и его вокального интонирования. Действительно, хрупкость, дробность структуры мелодики, качество, определяемое как микротематизм, с характерным для него вниманием к детали – эти черты вокальной партии определяют своеобразную «семантическую консонантность» мелодико-интонационного и вербального слоёв ткани. В то же время лаконизм, простота, графичность вокальной линии создают потенциал образования «эмоциональных контртонов» в инструментальном слое. Роль подтекста, обогащающего смысл целого, принадлежит фортепианной партии, в которой маркированы и в высшей степени индивидуализированы такие элементы языка и структуры как богатый оттенками вариативный фактурный рисунок, насыщенный скрытыми подголосками, контрапунктами, изощрёнными фигурациями, темброво-тесситурными вибрациями.

Особенно значима роль глубинного слоя музыкальной структуры, в частности, экспонирования и раскрытия ладогармонической составляющей музыкального текста. Так, жизнь лада можно наблюдать в пошаговом его рассмотрении на примере романса на стихотворение Андрея Белого «К ней» (1908).

Травы одеты Перлами.

Где-то приветы

Грустные

Слышу, – приветы

Милые...

Милая, где ты, –

Милая?

Вечера светлы

Ясные, –

Вечера светлы

Красные...

Руки воздемы:

Жду тебя...

Милая, где ты, –

Милая?

Руки воздемы:

Жду тебя.

В струях Леты,

Смытую

Бледными Леты

Струями...

Милая, где ты, –

Милая?

Это образец любовной лирики, окрашенной в элегические тона. В структуре и колористике стиха обозначены смешения оттенков смысла, пересечения нескольких мотивов – нежности к возлюбленной, безнадёжности ожидания, мотива забвения, при этом изысканности бликов пейзажного фона, сумрачных тонов в воплощении мира слышимого.

Для композиции текста характерна многоуровневая повторяемость – однотипность рифмы внутри каждой секстины и между ними, троекратное проведение рефренного дистиха. При этом в звуковой структуре выделяются ассонансы с гласной «ы» и оппозиционных сочетаний «ми» и «ты». В этой повторяемости проявляется качество статики и модус «заунывности», мотив томительного ожидания – и его обречённости. Как контрастные колористические штрихи выделены яркие светоносные эпитеты, например, «светы ясные», «светы красные». Обозначены контуры динамических волн – линии нагнетания с последующим истаиванием внутри шестистрочий, автономную линию нарастания предполагает остигательно повторяемый рефренный дистих, завершающий каждую строфу.

В мелодической лейт-интонации господствует тон «заклинаний». И ладовая структура, ладовое развитие здесь – основное средство подчёркивания тонкой нюансировки деталей в условиях преобладающей статики. Как исходное ладовое образование в начальном экспонировании представлен «испанский» лад. При этом в микротематизме романса выделены два остигато проводимых мотива, соответствующие двум зонам экспонирования гармонии и обозначенные в партии фортепиано как кругообразный и ниспадающий (второй контрапунктирует рефрено повтораемому в вокальной партии мотиву зова «Милая, где ты, милая?»).

Мажоро-минорная миксодиагностика «испанского» лада инициируется мелодической формулой первого мотива, опевания фа-мажорной тоники II и VII низкими ступенями, характерными для испанского лада, формулой весьма распространенной в сочинениях Рахманинова, начиная со многих страниц «Алеко». В аккордовом материале — это автентическое последование, смягчённое отсутствием вводного тона: $D7^b5^b5$ – T. Здесь эта формула индивидуализирована, усложнена вариативностью тоники, представленной сопоставлением мажорного трезвучия и малого минорного септаккорда (артикулированного как скрытая полигармония, сочетающая минорный вариант тоники и $bIII6$). Смысловая полифоничность образа выражена, в частности сумрачностью гармонических красок, оттеняющей светлотность «пасторального» *F-dur*, политоникальностью – сочетанием основного устоя *F-dur* и мелодической опоры *c-moll* в интонационной среде вокальной партии.

В структуре минорного варианта тоники выделен как субаккорд секстаккорд III низкой ступени, намечена тем самым логика малотерцовых сопоставлений аккордов, а затем и тональностей (терцовое интонирование вокального ряда, выведенное на новый уровень). Она получает развитие в рефрене, звучащем на слова «Милая, где ты, милая?» (вторая фаза гармонического экспонирования: $t7$ – III7 мин. – $t7$) в конце первой строфы, затем во второй строфе (в соотношении опорных тональностей *f* и *d*).

В ладовой структуре находит своё продолжение тенденция к затемнению колорита: в конце первой строфы (вторая зона экспонирования гармонии, в момент звучания рефренной фразы «Милая, где ты, милая?») обретает черты тоникальности минорная доминанта, трезвучие *c-moll*, в мелодическом рисунке которого выделен *локрийский* тритон, «суперминорная» окрашенность подчёркнута субсистемным оборотом: $t7$ – III7 мин. – $t7$. При этом «недиатонические» созвучия оказываются встроенными в звукорядную структуру андалузского лада, намеченного как исходная модель.

В мелодико-гармонической фигурации формулы $t7$ – III7 мин. – $t7$ привлекается диатонический гексахорд каждого созвучия. В этой миксодиагностике выделено колорирование V – V низкой ступеней, при этом в фигурированном завершающем созвучии, местной кульминационной зоне, в диапазоне более пяти октав охватывается синтезирующая звукорядная структура (по сути, фигурированный аккордо-лад) — гемиольный пентахорд *c-moll*. При этом в мелодико-гармонической фигурации содержатся очертания малого уменьшённого септаккорда. Гармонически сопряжённая с начальными формулами и ладовыми структурами, «вторая экспозиция» рождает идею ладового синтеза разновысотных звукорядов (диатоник – *c* и *es*), которая раскрывается во втором проведении рефрена, в момент достижения мелодической вершины синтезирующего звукорядные структуры *d* и *f* в условиях нового фактурного рисунка, основанного на свободном параллелизме линейных созвучий.

Основу дальнейшего гармонического развития составляет модалное варьирование. Если в первой строфе подчёркнут эффект мерцания высокой и низкой тонической терции в рамках андалузского лада, затем – натуральной и низкой V ступени (натурального и локрийского *c-moll*), то в дальнейшем, в начале второй строфы в вокальной партии появляются краски пентатоники *f-moll*, блики миксолидийского, фригийского, гемиольного ладов, в завершающей стадии – лидомиксолидийского лада. Заметим, что в содержании стиха открывающий вторую строфу мотив природы, пейзажа «модулирует» в сферу лирической эмоции томления и ладовое варьирование здесь – одно из средств маркировки подобной «модуляции».

В рождении семантического ансамбля, в музыкальной интерпретации вербального текста здесь в условиях преобладающей унисонности слова и его вокального интонирования такие глубинные элементы музыкального языка инструментального ряда, как ладозвукорядный и аккордовый материал обуславливают его приоритетную роль, функцию пополнения и обогащения эмоционально-смысловой ауры в музыкально-поэтическом целом. Создается эффект вибрации красок, выраженных в поэтическом слое и значительно усиленных, подчёркнутых детализацией и варьированием интенсивности экспрессии инструментального компонента структуры.

В целом элементы ориентальных ладов, а также натуральные лады, их чередование, смешение, транспозиция, способствуют рождению органичного сочетания, в отдельные моменты – смысловой полифоничности соотношения мелоса вокальной партии, интонационного и аккордового материала партии фортепиано, колористической детализации и напряжённой экспрессии. При этом колористическая игра света и тени, яркости и пастельности определяется вариантно высокими и низкими ступенями, гармонической полнотой, густотой или графическим лаконизмом артикуляции созвучий, экспрессия – интенсивностью, напряжённостью линейных процессов.

Стихотворение «Ау!» – одно из завершающих в сборнике «Майя», созданном К. Бальмонтом в 1908 году. Существенные черты его поэтики определяет специфическая окрашенность, отражённая, в частности, в названии сборника, мотивированная религиозно-философскими исканиями автора в этот период его творчества.

Среди мотивов этого развёрнутого цикла — воспеание невосполнимой ценности мгновения («Играть»), бренности и вечности, цикличности умирания-возрождения («Египет»), единства, животворящей силы и вечной гармонии стихий («Оахака»). Сердцевину сборника составляет «Цикл в цикле», круг стихов о любви, воспевающих загадочную красоту и очарование её мгновений. В их чередовании – нежность и трепет момента зарождения чувства («Цветок цветку»), утончённость любовного томления, эротики («Ландыши»), божественная

освящённость («Лишь Бог»), Она и Он о любви («Люблю тебя», «Струнность»), скоротечность нежного, ослепительно прекрасного и ускользающего чувства («Рассвет»), и в конце – Она: мираж, ускользающий образ, манящий в неведомое зов – «Ау!», завершающее лирический малый цикл.

Этот поэтический текст – два катрена в цикле «о любви» – концентрированно воплощает стиливые константы поэзии К. Бальмонта, среди которых отмечаются «многоуровневость, мозаичность, культ мгновения, ... особое внимание к фонической стороне слова, изысканная инструментовка» (Потяркина, 2009, с. 3) Смысл его текстов раскрывается через звуковые формы (сам автор отмечает среди основных черт символической поэзии «богатство интонаций», по интенсивности воздействия уподобление музыке и живописи, «язык намёков, недосказов, музыкальную потенцию слова» выделяет в символистской поэзии И. Анненский (Чех А., <http://www.philology.ru/marginalia/cheh-pro.htm>)).

Такие средства звукописи как аллитерации (особые формы проявления внутренней рифмы), ассонансы, акцентирующие внутренние рифмы, определяют специфическую окрашенность и подчёркивают смысловые доминанты текста.

*Твой нежный смех был сказкою изменчивою,
Он звал, как в сон зовёт свирельный звон.
И вот венком, стихом тебя увенчиваю,
Уйдём, бежим, вдвоём, на горный склон.*

*Но где же ты? Лишь звон вершин позванивает.
Цветку цветок средь дня зажжёт свечу.*

*И чей-то смех все вглубь меня заманивает.
Пою, ищущу. «Ау! Ау!» кричу.*

Среди звукописных лейтмотивов – «звенящие» сочетания звуков *зв*, *зов*. Семантически выделенные мотивы – *орнамент* (венком... увенчиваю), *звон*, в составе метафоры «звон вершин позванивает» и сравнения «звал, как в сон зовёт свирельный звон». В свою очередь, звон – это фоническая составляющая ведущего мотива стиха – *мотива обольщения*, преломлённого в таких знаках, как «звал... зовёт... всё вглубь меня заманивает», и *иллюзорности* образа обольстительницы, чей «нежный смех» – «сказка изменчивая»; «но где же ты?» – вопрошает лирический герой.

В соотношении катренов подчёркнута антитетичность: прошлое – настоящее; образ реального существа – его исчезновение; видимый и слышимый природный мир – его иллюзорные очертания (ср.: *Твой нежный смех – чей-то смех; горный склон – звон вершин позванивает; он звал меня – все вглубь меня заманивает*).

В тексте стиха улавливается еще один смысловой уровень: Поэт и его Муза, манящая и ускользающая («*И вот венком, стихом тебя увенчиваю*» – метафора воспевания поэтом предмета восхищения).

Романсом «Ау!» на стихи К. Бальмонта завершается и вокальный цикл С. В. Рахманинова оп. 38. Здесь стихотворение включено в иную семантическую среду, в иной поэтический контекст. По верному и глубоко-му наблюдению Л. Гервер, в стихах, послуживших основой последнего вокального цикла Рахманинова, «Ау!» коррелируется со стихотворением «Крысолову» В. Брюсова. Как отмечает исследователь, «мотивы нежного зова, магических звуков свирели, сна, вместе с характерным использованием неопределённых местоимений, превращают «Ау!» в своеобразный ответ «Крысолову» – с симметричной заменой персонажей» (Гервер, 2008). В одном случае заманивает Он, в другом – Она. При этом автор статьи привлекает внимание к повторяемости эпитетов, ключевых слов, «сюжетных» мотивов («нежный зов свирели» – «нежный смех», «свирельный звон»), отмечает демоническое, внутренне противоречивое, амбивалентное начало в образе поэтического персонажа Бальмонта, «сродни русалке или горной девице, заманивающей путника», особняком стоящего среди женских образов, воплощённых в вокальном творчестве Рахманинова. Образ манящий и ускользающий – он есть, и его нет «чей-то смех», «все в глубь заманивает», лирический герой «вопрашает: «Но где же ты?»» (Гервер, 2008) (раздвоенность, «отрицающее» начало автор статьи отмечает как проявление некоторой обособленности последнего камерно-вокального опуса Рахманинова).

В двухчастной композиции романса Рахманинова «Ау!» отражена смысловая антитетичность строф стиха (зов, надежда – иллюзорность, тщетность поиска) – на разных уровнях языка и структуры, при этом, как и в романсе «К ней», значительна роль деталей звуковысотной организации, и на микро-, и на макроуровне.

Семантическая плотность, фоническая насыщенность, характерная для стиха, проявляется и в музыкальной составляющей текста. При этом «семантический унисон» слова и музыки определяется в моменты, маркирующие «ядро» поэтического смысла и колористические детали стиха. В анализе отмечены семантически выделенные мотивы – звуковые образы звона, зова, характерные ориентальные мотивы («венком», «увенчиваю» – по сути, орнамент), образ девы-обольстительницы, амбивалентный, нежный и коварный – именно они определяют смысловые акценты в музыкальном воплощении поэтического текста.

Интонации зова, вопроса, воплощённых сомнений, поисков, представленные в разных модификациях, составляют основу интонирования вокальной партии, распевной в первой части, дискретной, фрагментарной – во второй. Инструментальную ткань всего романса пронизывает нарастающая звонность, например, уже в самом начале вариантная остигательность, формируемая pedalной рамкой, двойной ритмически ровной фигурацией и замедленными сменами созвучий, создает иллюзию отдалённого звона.

Антитетичность строф в значительной мере отражена в ладо-гармонической структуре частей. Тонально устойчивая I часть примечательна сочетанием традиционных тонально-функциональных гармонических

формул расширенной тональности и колористического своеобразия аккордики. Начальное гармоническое экспонирование представлено в двух уровнях: в крупном плане гармоническое последование создается чередованием доминантового и тонического органических пунктов, охватывающих масштабы всей первой строфы, в то же время микроуровень формируется на основе чередования множества аккордов, образуемых хроматизированными линиями верхних голосов.

Вначале (на доминантовой и, в первом такте, тонической педали) это полное гармоническое последование TSDT (тонический септаккорд – диссонансирующая субдоминанта – мажорный септаккорд III ступени – тоника с секстой), в котором тоника и доминанта представлены индивидуализированными структурами. В частности, привлекают внимание диссонантные формы тоника с большой, затем малой септимой, в завершении – с секстой, и хроматическая медианта как представитель доминантовой функции. Не вполне устойчивый, парящий характер звучанию придает пульсирующая двойная педаль: доминантовый бас и тоническая терция в верхнем голосе. Волнообразная двойная фигурация хорального многоголосия, замедленная смена диссонансирующих, структурно вариативных созвучий создают сочетание статики, тонкой колористической игры и «звонной» вибрации. Возникают очертания отдаленно звучащего хора ангелов, но при этом скользят хроматические подголоски, однонаправленные и «вьющиеся», приносят семантический оттенок «ориентального» воплощения неги, томления.

На тонической педали звучит новый вариант диссонантной тоника – малый минорный септаккорд – проходящий малый уменьшенный септаккорд на I ступени, субдоминанта, переосмысленная в параллельной тональности, завершение тоническим секстаккордом параллельной тональности (гармоническая схема: T с квинтой и секстой – t7 – S=VI – t6).

Таким образом, в микроструктурах начальной строфы обозначена классическая функциональная логика, при этом примечательно звучание тоника – только в диссонантной форме. Интенсивность линейных процессов в гармонических структурах, в целом характерная для звуковысотной организации сочинений Рахманинова, в этом произведении сопряжена с акцентной ролью скользкой хроматики, воплощением мотива обольщения. Заметим, что в качестве титульной тональности избран Des-dur, традиционно привлекаемый как тональность любовной лирики.

В изложении аккордов, фактурном рисунке примечательно нарастающее проявление звонности: так, если в первой полустрофе двойная фигурация создает едва обозначенную аллюзию звонов, то во второй в полной мере артикулируется колокольный трезвон с характерным для него ритмически полиостинатным воспроизведением тесситурно рассредоточенных малых, средних и низких колоколов.

В целом двухуровневость гармонической структуры определяет сочетание неспешности развития, статики – и колористической детализации, многокрасочности, создаваемой структурным своеобразием и вариативностью созвучий. Среди последних выделим многообразные диссонансирующие формы тоника, придающие парящий характер звучанию.

Вторая часть, соответствующая второй строфе стиха, вариантно раскрывает тематизм первой, при этом приносит элемент обновления в звуковысотную организацию целого – здесь в полной мере проявляется принцип «скользящего экспонирования». Заметно при этом воплощение принципа антитезы как проявления «несходного в сходном». С одной стороны, по-прежнему ярко выражены объединяющая функция педалей (в условиях большей частоты смен), линейные процессы в логике чередования созвучий, скользкая хроматика в голосоведении. С другой – обновляются гармонические микроструктуры, определяемые иным принципом ладовой организации: основные конструктивные составляющие здесь – тритон и малая терция (или большая секста). Так, в тритоновом соотношении находятся начальные смежные малые уменьшенные септаккорды, тритоновой двойной педалью связан весь ряд четырех диссонансирующих аккордов, образующих звено секвенции; в большесекстовом соотношении находятся звенья первой хроматической секвенции, в малотерцовом – второй, в масштабном дроблении. Движущиеся вместе со звеньями двойные педали суммарно образуют уменьшенный септаккорд, ЦЭ уменьшенного лада, признаки которого здесь обозначены в достаточной мере.

Таким образом, расширенная тональность I части сменяется хроматической модальностью начального пятитакта (соответствующего строке поэтического текста), в условиях которой последования аккордов объединены не тонально-функциональной логикой, но и общностью малотерцовых и тритоновых связей, составляющих основу уменьшенного лада.

Дальнейшая смена гармонической техники происходит в музыке следующей поэтической строки («Цветку цветок среди дня зажег свечу»), обрисовывающей пентатонику F-dur «по вертикали и горизонтали» (трезвучие с секстой фигурировано и в мелодии, и в аккордовом сопровождении), после чего вновь выделены хроматические малотерцовые связи тоника с секстой и мажорного септаккорда VI ступени F-dur. Затем в сокращении варьированно повторяется музыка начальных тактов середины, приводящая к кульминационной зоне.

Таким образом, в гармонии II части образуются две зоны «нового экспонирования», мотивируемые логикой «сюжетного» раскрытия стиха. Модальность второй строфы поэтического текста – иллюзорность, таинственность, зыбкость – обуславливает введение элементов уменьшенного лада, хранящего память семантики волшебства, сказочности, ирреальности. Инкрустация внутри этого раздела фа-мажорной пентатоники, возможно, воспроизводит «блик» живой природы (примечательно, что чередование контрастных звуковысотных структур – диатонической модальности, мажоро-минора и элементов уменьшенного лада – характерно и для гармонии «Крысолова», романса, с которым, как отмечалось, коррелирует рассматриваемое сочинение). В модальной составляющей романса «Ау!» можно выделить еще одну деталь: в начальной фразе

звуки *ces* и *g* интонируются таким образом, что функционируют как элементы диатоники *Des* – VII низкая и IV высокая ступени лидо-миксолидийского лада. Вариант начальной темы с тем же ладовым оттенком, а также пентатонические интонации содержатся и в фортепианном заключении, синтезирующем тем самым ладовую палитру произведения. В целом же в звуковысотной организации первой и второй частей, соответствующих двум катренам стихотворного текста, ярко выражена антитетичность, обозначенная, в первую очередь, сменой гармонических техник (расширенная тональность – модальность в двух контрастных разновидностях).

В кульминации, выделяющей «магический» (Киракосова, 1995, с. 160) возглас «Ау!», динамически усиленно обрисовывается ЦЭ уменьшённого лада: в мощном набатном «перезвоне» подчеркнуты чередующиеся в малотерцовом соотношении тритоновые интонации. Впечатляет своей мощью сочетание предельно широкого объема, значительной плотности звучания в условиях динамики *fortissimo*, в котором представлена кульминация «колокольной» составляющей: верхние «колокола» воспроизводятся варьируемыми диссонантными структурами – «доминантообразным» нонаккордом с большой ноной и малым минорным септаккордом. Интонации *lamento*, возникающие на *fortissimo* в движении «колокольных» созвучий, привносят в звонный колорит романса новый семантический оттенок, элемент драматизма, постепенно в заключении рассеивающийся в светлой звончатости мажорных трезвучий и квинтовом гуле басовых «колоколов».

Открытость, интонация зова, вопроса, отчаяния органично и естественно воплощается в диссонантном завершающем созвучии – доминантообразном большом нонаккорде, затем сокращенном до верхнего субаккорда – малого уменьшённого септаккорда.

Антитетичность строф, частей романса, проявляется в условиях ярко выраженной художественной целостности, эстетической гармонии произведения. Эта неотъемлемая черта художественного текста воплощена и в поэтической миниатюре Бальмонта и, в иных формах, – в музыкальной составляющей романса. Тонко и многогранно обозначены в деталях гармонической структуры моменты корреспондирования частей: сопоставления одноимённых форм тоники *Des* в I части и *F* – во II, хроматическая линейность в каждой из них. Очевидно проявление синтеза в завершающем отыгрыше – и на уровне жанровых лексем (лирическая распевность, интонации зова, колокольность), и в ладовой сфере (элементы лидо-миксолидийского лада и пентатоники, расширенной тональности, обогащенной хроматически-линейными созвучиями – в артикуляции завершающего аккорда). В дополнение к сказанному – наблюдение над одной композиционной особенностью романса. Внутренняя ладовая трехфазность внутри II части, тональная и фактурная репризность, создаваемая отыгрышем, в рамках всего сочинения привносят в структуру целого черты масштабно асимметричной концентричности с центром в пентатонике *F-dur*, обостренной неустойчивостью с элементами уменьшённого лада в «малом» круге и устойчивым *Des-dur*'ным «внешним» кругом.

В семантическом ансамбле вербального и музыкального компонентов, рассмотренных весьма лаконично и неполно (опущен анализ ряда сторон текста), в последнем ярко выражена функция пополнения и обогащения смысла целого, маркировки колористических деталей, контуров композиции, при этом в романсе «Ау!» особенно рельефно выделена смысловая антитетичность воплощённого здешнего мира и его иллюзорных очертаний, выраженная глубоким контрастом ладовых структур и аккордового материала. При этом звонность, пронизывающая музыкальную ткань всего романса, коррелирует звукописи стиха, в то же время обогащает спектр смыслов. Так, если в тексте Бальмонта хотя и выделены таинственные «природные» звоны, основной компонент звукописи составляют знаки мотива обольщения, то в музыкальном воплощении маркирована семантическая сфера рахманиновской колокольности, представленная в динамическом раскрытии. Вначале она проявилась как «звонная» вибрация фигурированного, звучащего в отдалении инструментального *quasi*-хорала в жанровом синтезе с ориентальным скрытым напевом, затем, в процессе развития, в полной мере артикулируется имитируемый колокольный трезвон с привнесённым в него элементом трагической предопределённости.

Таким образом, в инструментальной партии романса проявляется не только принцип дополнительности и суггестивного начала в звучании музыкально-поэтического целого, но и привлекаются эмоционально-смысловые контртоны, привносимые, в частности, линией колокольности в её сквозном развитии, в её широком семантическом спектре, охватывающем диапазон «от «красного» звона до зауспокойного» (Скафтымова, 1995), от зачаровывающего до пророчествующего.

Заключение

Музыкальный ряд нередко акцентирует одно из значений отдельно произносимого слова или придаёт ему дополнительный смысл. В то же время, собственно музыкально-выразительные средства могут иметь разный семантический потенциал, который реализуется в конкретных темповых, артикуляционных, ритмических условиях. Полисемия возможна в рамках внутренней структуры сочинения в соотношении музыкального и вербального рядов, в условиях их пересечений и специфики каждого из них. Семантические значения элементов вариативно проявляются в разном образно-жанровом преломлении, при этом значимость тех или иных компонентов целого неодинакова.

Источники | References

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971.
2. Гервер Л. Л. Поэзия романсового творчества Рахманинова // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории, методологии. М.: РАМ им. Гнесиных, 2008.

3. Киракосова М. А. Рахманинов и поэзия (о принципах выбора поэтического текста в романах Рахманинова) // С. В. Рахманинова. К 120-летию со дня рождения (1873-1993). М., 1995.
4. Потяркина Е. Е. К. Д. Бальмонт и русская музыка рубежа XIX-XX веков: авторефер. ... дисс. канд. искусствоведения. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2009.
5. Скафтымова Л. А. О Dies irae у Рахманинова // С. В. Рахманинова. К 120-летию со дня рождения (1873-1993). М., 1995.
6. Степанова И. В. Слово и музыка: диалектика семантических связей. М.: Искусство: Кн. и бизнес, 2002.
7. Чех А. Ритмы символа. URL: <http://www.philology.ru/marginalia/cheh-pro.htm>.

Информация об авторах | Author information

RU**Генебарт Ольга Васильевна¹**, к. иск., проф.¹ Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт имени С. В. Рахманинова**EN****Genebart Ol'ga Vasil'evna¹**, PhD¹ Tambov State Musical Pedagogical Institute named after S. V. Rachmaninov¹ hoehnebart@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 11.11.2021; опубликовано (published): 27.12.2021.

Ключевые слова (keywords): семантический ансамбль слова и музыки; контрапункт; вокальные сочинения С. В. Рахманинова; музыкально-речевое интонирование; вербальный и музыкальный пласты текста; semantic ensemble of words and music; counterpoint; S. V. Rachmaninoff's vocal compositions; musical and speech intonation; the verbal and the musical layers of the text.