

Ярослав Станишевский

ОБ ОДНОЙ НЕУЛОВИМОЙ ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ: НИКОЛАЙ РОСЛАВЕЦ И ЕГО ТЕОРИЯ «ТОНАЛЬНОГО РОДСТВА» СИНТЕТАККОРДОВ

Николай Андреевич Рославец — одна из примечательнейших фигур отечественной музыки начала XX века. Талантливый композитор, новатор в области как теории музыки, так и музыкального образования, создатель индивидуальной композиторской техники синтетаккордов остался в восприятии людей нашего времени непризнанным гением с тяжелой судьбой.

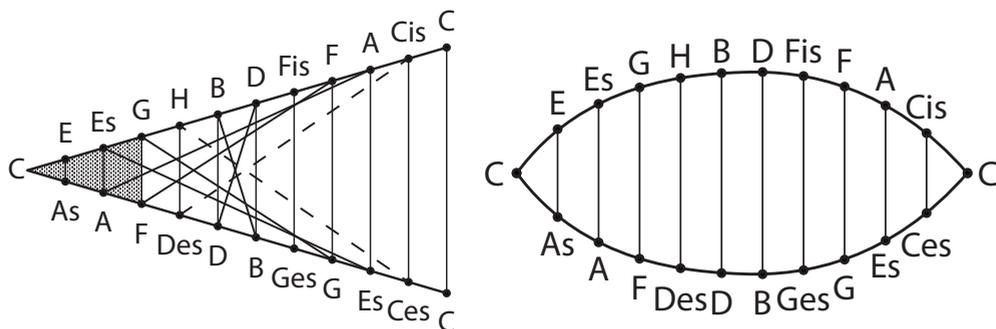
Известно, как непросто после десятилетий забвения творчество Рославца вновь завоевывало внимание отечественных музыкантов. Систематическое издание произведений композитора началось лишь через четыре десятилетия после его смерти, в 1980-х годах, когда среди исследователей неожиданно вспыхнул интерес к этой неординарной фигуре. Вместе с сочинениями Рославца была обнародована и его оригинальная теория композиции, основанная на индивидуальной технике. Однако до сих пор большая часть наследия композитора скрывается в глубинах архивных стеллажей. И порой неожиданные находки позволяют изменить представление даже о том, что, казалось бы, известно уже в полной мере. Примером тому может послужить основа основ творчества композитора — техника синтетаккордов.

За всю историю активного изучения наследия Рославца о его композиторской технике было написано немало работ (см. [2; 3; 4; 6; 7; 10; 13; 17; 19; 20; 21; 22]). В каждой из них в той или иной мере освещался принцип письма, который связан с выведением музыкальной ткани из структуры специально избранного многозвучного комплекса, именуемого автором «синтетаккордом». Акцент же обычно делался на изучении особенностей применения этого принципа на практике. В частности, в каждом конкретном произведении анализировалась

структура центрального созвучия и исследовался характер отношений между его транспозициями. Однако, наряду с практической стороной, значительного внимания заслуживает *теоретическая основа* творчества композитора.

Как известно, сам Рославец открыто заявлял о найденной им новой технике сочинения. Именно благодаря его журнальным статьям и сохранившимся рукописям докладов в настоящее время можно судить, на каких принципах она основана. Впрочем следует принять во внимание, что указанные источники выявляют лишь поверхностный слой теоретических предпосылок творчества композитора. В поисках индивидуальной техники письма Рославец стремился к созданию масштабной теоретической системы, на базе которой он мог бы воплощать свои музыкальные идеи. Свидетельство тому можно найти в рукописях композитора, хранящихся в Российском государственном архиве литературных источников (РГАЛИ).

Среди архивных источников внимание привлекает один из разрозненных листов, на котором изображены чертежи, обозначенные как «Схема тонального родства синтетаккордов (в тональности С)»¹:

Рис. 1²

Примечательно, что впервые эти схемы были обнаружены среди рукописей еще на раннем этапе изучения наследия Рославца. Так, в дипломной работе А. Пучиной «Концерт для скрипки с оркестром Н. Рославца и его место в творческом наследии композитора» (1981; см. [13]) фигурировали неточные зарисовки этих схем с указанием на то, что они составлены Рославцем. Однако, к сожалению, автор не оставила ни ссылок на первоисточник, ни комментариев. Впоследствии, в 1990 году, к схемам, приводимым Пучиной, обратилась Е. Гладышева в статье «Некоторые особенности гармонии Н. А. Рославца» [4]: изображенное на рисунках было охарактеризовано как «система родства синтетаккордов, введенная самим Рославцем» [там же, 32]. Но никаких ссылок на первоисточники при этом по-прежнему не приводилось, указана была лишь работа Пучиной, а добавленные автором статьи комментарии не проясняли смысла схем. В дальнейшем интерес к ним был утрачен, и даже в такой внушительной публикации,

¹ *Рославец Н. А.* [Работы по теории музыки: разрозненные листы] // РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 76. Автограф, 1920-е—1936 [1941]. Л. 132.

² См. там же, л. 132–132 об. (здесь и далее схемы Н. Рославца графически воспроизведены автором данной статьи).

как монография М. Лобановой «Николай Андреевич Рославец и культура его времени» [10], эти схемы не фигурировали.

Между тем, очевидно, что данные схемы могли бы скорректировать представление об оригинальной композиторской технике Рославца. Они показывают, что для композитора техника синтетаккордов не просто предполагала реализацию идеи свободного комбинирования разных транспозиций исходной структуры³, а базировалась на определенной системе, которая выростала из принципа родства. Однако какого рода связи композитор считал родственными, остается неясным, поскольку схемы не сопровождаются подробными авторскими комментариями.

Помимо рисунков, упомянутая выше авторская рукопись содержит нотные записи. Вероятно, именно они могли бы отчасти разъяснить принцип составления схем и раскрыть некоторые детали теоретических представлений автора. Прежде всего, в этих записях обращают на себя внимание цепочки широких шестизвучных аккордов. Они обладают идентичным интервальным составом, сводящимся к структуре 1.3.3.1.2, которую иначе можно представить как малый мажорный септаккорд с добавочными малой секундой (или ноной) и малой секстой (например, $c-e-g-b+des-as$) или как неполный звукоряд доминантового лада ($c-des-e-(f)-g-as-b$). Примечательно, что аккорд такой структуры постоянно встречается и на других листах черновых записей и эскизов — чаще всего в следующем виде: $c-b-e'-as'-des''-g''^4$.

Возникает вопрос: почему именно этому синтетаккорду уделяется столь большое внимание? Ведь известно, что в своих произведениях композитор брал за основу самые разные многозвучные структуры. В связи с этим необходимо разобратся в значении самого понятия «синтетаккорд».

Прежде всего стоит обратиться к комментариям друга Рославца, Л. Сабанеева, опиравшегося, вероятно, на высказывания самого композитора. Он замечает: «В своей теории Рославец исходит из некоторого определенного созвучия, которое он считает *синтезирующим свойства всех прежних основных созвучий музыкальной теории*. Старая музыка опиралась на трезвучия: мажорное, минорное, уменьшенное, увеличенное, на септаккорды разных типов. Рославец ставит задачу почти математической ясности: *создать созвучие, которое бы при наименьшем количестве звуков заключало в себе наибольшее количество всех этих прежних созвучий*. И он находит то свое “основное шестизвучие”»⁵. Сам Рославец дал рассматриваемому понятию достаточно строгое определение: «Синтетаккорд — основное гармоническое шестизвучие новой системы, включающее в себя все

³ Такое понимание техники синтетаккордов прочитывается, в сущности, во всех работах по данной проблематике, хотя в их аналитической части и отмечаются определенные закономерности последования созвучий. Так, например, в статье Ю. Н. Холопова из третьей части учебного пособия «Гармонический анализ» [20] о технике синтетаккордов сказано лишь то, что «со сменной синтетаккорда <...> на его место становится другой синтетаккорд точно такой же структуры, но в новой позиции» [20, 19].

⁴ Среди рукописей имеется и листок, озаглавленный автором как «Орфография синтетак[кордов] с дв[ойными] знаками альтерации» (Рославец Н. А. [Работы по теории музыки...]. Л. 46.), где записаны аккорды иной структуры. Например, выписан в разных расположениях малый мажорный септаккорд с добавочными тонами повышенной примы (!), большой секунды (или ноны), увеличенной квинты и большой сексты.

⁵ Сабанеев Л. Русские композиторы. II. Николай Рославец // Парижский вестник. 1926. 31 марта. С. 31 (цит. по: [10, 270–271]; курсив мой — Я. С).

главнейшие гармонические формулы классической системы (большое и малое, увеличенное и уменьшенное трезвучия, доминантаккорд⁶, нонаккорд, уменьшенный септаккорд, различные виды “побочных” септаккордов и аккордов “альтерированных”, производных от главных и т. п.)»⁷.

Из звуков, составляющих созвучие $c-b-e'-as'-des''-g''$, действительно могут быть построены все семь аккордов, перечисленных автором. Также здесь можно найти и «различные виды “побочных” септаккордов и аккордов “альтерированных”». Среди первых присутствуют септаккорды малый с уменьшенной квинтой, большие мажорный и минорный. Из последних, правда, обнаруживается лишь малый с увеличенной квинтой, но наличие нескольких «альтерированных» аккордов не следует считать необходимым, судя по характеру авторского высказывания.

Вероятно, в основе техники синтетаккордов изначально лежало именно созвучие $c-b-e'-as'-des''-g''$. Однако, руководствуясь принципом, что «единой, извечной, абсолютной, общеобязательной системы НЕТ»⁸, Рославец не исключал в теории и не избегал на практике определенной свободы в применении синтетаккордов.

В процессе сочинения автор мог допускать выход за пределы однозначно установленной структуры. Анализ его произведений позволяет сделать вывод, что в их основе зачастую лежит созвучие, весьма отличающееся от найденных в рукописи шестизвучий⁹. Ситуацию красноречиво дополняет то, что в своих заметках он рассматривал и возможность «развития синтетаккорда» путем использования добавочных тонов (прежде всего тритона) и неаккордовых звуков¹⁰; эту возможность он в некоторых случаях реализует на практике.

Кроме того, в качестве возможных центральных элементов рассматривались не только шестизвучия, но и структуры из семи, восьми и более звуков¹¹. В рукописях можно встретить записи, где более сложные созвучия разрабатываются

⁶ Малый мажорный септаккорд.

⁷ Рославец Н. Новая система организации звука [и новые методы преподавания композиции]: [тезисы доклада] // РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 72. Машинопись, 1926. Л. 7. Курсив мой. — Я. С.

⁸ Там же. Л. 6.

⁹ Тем не менее, в книге немецкого музыковеда В. Менде [24, 378–380] со ссылкой на диссертацию Ч. М. МакНайта [25] среди синтетаккордов, использованных Рославцем в произведениях, отмечено наличие неизменной структуры. Эта структура записана в виде звукоряда $c-d-e-f-as-h$. Как можно убедиться, при иной записи он дает точное совпадение с указанным в рукописях аккордом: $c-d-e-f-as(gis)-h=e-f-gis-h-c-d$ (то же, что $c-des-e-g-as-b$, но от звука e).

¹⁰ На одном из листов рукописей, где выписаны нотами варианты расположения и соединения шестизвучных синтетаккордов, в том числе с добавлением тритона, и где значатся подзаголовки «Развитие синтетаккорда» и «Полифония», имеется пометка: «мелод[ическая] фигур[а]ци[я]: проход[ящие], вспомогат[ельные], задержания» (Рославец Н. А. [Работы по теории музыки...]. Л. 134 об.).

¹¹ «Эти “синтетаккорды”, включавшие в себя от 6-ти до 8-ми и более звуков, из которых легко выстраивается большинство существующих в старой гармонической системе аккордов, — очевидно призваны взять на себя в общеконструктивном плане композиции не только внешнюю, звуко-красочную роль, но и внутреннюю роль заместителей т о н а л ь н о с т и. И действительно, хотя во всех моих сочинениях, написанных до сего дня, принцип классической тональности целиком отсутствует, но “тональность”, как понятие гармонического единства, непременно существует и проявляется в виде упомянутых “синтетаккордов”, представляющих собою “о с н о в н ы е” звучания, вертикально и горизонтально развернутые в плане 12-ти

путем совмещения звуков нескольких первоначально упомянутых синтетаккордов в единый комплекс. Так, Рославец исследовал звукоряды, которые образуются при сложении двух таких созвучий; автор называл это «смешением синтетаккордов», выстраивая их от *c* и *es* (8 звуков), от *c* и *fis* (8 звуков), от *c* и *h* (10 звуков) и обозначая как «политональные лады»¹².

Как можно заметить, Рославец неоднократно намекает на *тональные* истоки своей теории. Об этом же говорят и публичные высказывания самого автора. «Этот “синтетаккорд” призван заменить собою “основное трезвучие” классицизма. Простейшие перестановки его на интервал ч. 5 вверх и вниз дают подобную классической тональную формулу: тоники-доминанты-субдоминанты», — декларирует композитор в своем докладе «Новая система организации звука и новые методы преподавания композиции»¹³.

Данная цитата ясно показывает, что теория Рославца базируется на принципе классической тональности с ее кварто-квинтовыми отношениями главных функций. В то же время имеется сильная тенденция к выходу за ее границы через обновление фонизма и структуры элементов. Фактически композитор мыслил свои синтетаккорды в качестве основных вертикальных структур (центральных созвучий) новой, диссонантной тональности. Более того, судя по цитированным выше черновым записям Рославца, каждый из синтетаккордов представляет собой, в понимании композитора, не только основное созвучие гармонической системы, но и самостоятельную ладотональность.

Действительно, структура синтетаккорда допускает рассмотрение его в качестве вертикализованного ладового звукоряда. В таком случае в роли центрального тона (тоники) данного лада должен выступать *основной тон синтетаккорда*. О местонахождении основного тона в синтетаккордах Рославец напрямую не говорит, однако в рукописях под исследуемыми созвучиями композитор зачастую подписывает его буквенным обозначением ноты. Вполне естественно, что в роли основного тона выступает звук, от которого оказывается возможным построить чистую квинту и мажорное трезвучие — созвучия, расположенные ближе всего к основному тону в обертоновом звукоряде.

Следовательно, синтетаккорд, по сути, выступает как квинтэссенция функции (тонической), лада (своеобразный гексахорд) и тональности, осуществляя характерный для гармонии XX века принцип единства горизонтали и вертикали. В связи с этим проясняется вопрос, какое значение придает Рославец слову «тональный» в словосочетании «схема тонального родства синтетаккордов». Но пока еще остается непонятным, на каких принципах может быть основана система указанного родства.

Интересно привести попытку толкования схем, предложенную Гладышевой. Автор статьи отмечает: «Основная ячейка этой системы составляет двутерцовое

ступенной хроматической скалы по особым принципам голосоведения, логические законы которых мне также удалось найти» ([16, 134]; разрядка Н. Рославца. — Я. С.).

¹² Рославец Н. А. [Работы по теории музыки...]. Л. 134 об. Следует прокомментировать суммирование шестизвучий в последней паре. В оригинале звукоряд, образующийся при соединении синтетаккордов от *c* и *h*, записан как девятиступенный. Однако, если следовать логике самого Рославца, созвучия структуры 1.3.3.1.2 от указанных нот должны давать десять разных звуков, а не девять ($c-des-e-g-as-b + h-c-dis-fis-g-a = c-des-dis-e-fis-g-as-a-b-h$). В рукописи, таким образом, пропущен звук *e*, зато вместо него присутствует звук *es* с его энгармоническим вариантом *dis*.

¹³ Рославец Н. А. Новая система организации звука... Л. 8.

трезвучие при общей кварто-квинтовой логике расположения сегментов. Аккорды, равноудаленные от центра (С), по сумме полутонов их оснований дают 12, следовательно, такие синтетаккорды взаимнообратимы. Равноправны любые варианты синтетаккордов, транспозиции и основное положение синтетаккордов взаимозаменяемы, отсюда и изображение одной из систем родства в виде круга¹⁴, спроецированного в пространстве» [4, 33]. Нетрудно заметить, что Гладышева, строго говоря, дает не столько трактовку, сколько описание изображений без разъяснений.

Приведенное описание само требует комментариев. Допустим, что указанные на схемах буквы действительно обозначают основные тоны синтетаккордов. Но из графического представления их взаимного расположения нельзя с определенностью сделать вывод о равноправии вариантов и транспозиций базовых созвучий. Не вполне ясно, почему равноудаленность от звука С означает взаимную обратимость синтетаккордов, пусть «сумма полутонов оснований» (вернее сказать, сумма интервалов от них до С в полутонах) и оказывается равной 12.

Чтобы извлечь из самих схем конкретный принцип тонального родства синтетаккордов, следует изучить их детальнее. Очевидно, что на схемах отражен ряд основных тонов синтетаккордов, которые выстроены по принципу сцепки объединенных мажорно-минорных трезвучий по квинтовому кругу. Но почему выбрана именно такая последовательность?

Тщательный анализ показывает, что традиционный принцип родства — «чем больше общих звуков, тем теснее связь» — не работает. Построенный по этому принципу ряд основных тонов синтетаккордов имел бы совсем иной вид (см. рис. 2).

Впрочем, версию о том, что данный принцип родства все же имеет место, можно было бы развить на основе черновиков самого Рославца. В них композитор исследует пути плавного соединения синтетаккордов, чьи основные тоны выстраиваются по звукам увеличенного трезвучия и уменьшенного септаккорда. Соответствующий подбор расположений делает очевидным, что между этими синтетаккордами имеются общие звуки, которые образуют как раз увеличенное трезвучие и уменьшенный септаккорд соответственно. Такая закономерность вполне объяснима, поскольку в состав этих «синтетических» созвучий по определению входят оба упомянутых аккорда.

Однако, если бы система родства была обусловлена связью синтетаккордов именно через увеличенное трезвучие и уменьшенный септаккорд, это бы нашло отражение в схемах: основные тоны синтетаккордов располагались бы по тону этих созвучий.

Вероятно, в построении схем Рославец опирался на несколько иные принципы. Можно предположить, что система родства синтетаккордов не находилась в прямой зависимости от избранных композитором структур, а вытекала из его теоретических взглядов более общего характера.

Во-первых, композитор интересовался вопросами тональных связей: в частности, среди отдельных записей встречается своеобразная схема родства, которая развивает схему из пособия В. П. Степанова «Построение модуляции на основе родства строев» [18] (см. рис. 3).

¹⁴ Схема, о которой здесь говорит Гладышева, у Пучиной представлена в форме эллипса.

Кроме того, в черновиках Рославца можно увидеть весьма примечательную таблицу, которая, судя по всему, представляет собой графическое воплощение оригинальной системы тонального родства первой и второй степени:

C	Des	d	e	f	F	G	As	a	B
	Eses	Es	F	Ges	Ges	As	Bb	B	Ces
	es	e	fis	g	g	a	b	h	c
	f	F	G	As	a	h	c	C	d
	ges	g	a	b	b	c	des	d	es
	Ges	G	A	B	B	C	Des	D	Es
	As	a	h	c	C	D	Es	e	F
	Bb	A	H	C	Des	Es	Fes	E	Ges
	b	B	C	Des	d	e	f	F	g
	Ces	C	D	Es	Es	F	Ges	G	As

Рис. 4. Таблица из рукописи Н. А. Рославца¹⁶.

Очевидно, заглавные буквы означают мажорное наклонение, строчные — минорное; первая строка перечисляет тональности первой степени родства к C-dur, столбцы — родственные к первой степени. На такую трактовку таблицы намекают записанные на данном листке тезисы и музыкальные примеры (цифровкой) к лекции по гармонии о технике модуляции. На обороте нотами выписаны трезвучия в до миноре и ля миноре, в порядке, который соответствует данным в столбцах таблицы, начинающихся с минорных трезвучий, но с добавлением минорного трезвучия на VII ступени.

Во-вторых, Рославца привлекала сфера акустики; здесь следует отметить прежде всего его интерес к проблемам *строю*, а также разработки композитора, касающиеся принципов *акустической связи звуков*.

Внимание к строю во многом обусловлено спецификой теоретических воззрений Рославца, согласно которым основы гармонии коренятся в натуральных интервалах. В его «Рабочей книге по технологии музыкальной композиции»¹⁷ и в черновых записях к ней тщательно разбираются частотные отношения между тонами в диатонических звукорядах мажора и минора; в производных от них звукорядах мелодических и гармонических видов; в так называемых «полных» (мажоро-минорных с добавленной второй пониженной ступенью) звукорядах; в «синтетических ладах», совмещающих диатонические звукоряды ладов, находящихся в кварто-квинтовом соотношении, вплоть до образования «пан-лада» (в котором соединяются диатоники всех бемольных и всех диезных мажоров или миноров на базе диатоники без знаков).

Идею обоснования интервальной структуры хроматической гаммы с помощью натуральных интервальных отношений Рославец развивал под определенным влиянием теоретических взглядов Де-Блейна (барон А.-Ф.-А. Блейн, 1767–1845) и О. Тирша (1838–1892), почерпнутых из «Истории учений о гармонии» Л. Шевалье [23]. Также композитор учитывал воззрения своих соотечественников — А. В. Никольского (1874–1943) и Н. А. Гарбузова (1880–1955)¹⁸.

¹⁶ Рославец Н. А. [Работы по теории музыки...]. Л. 29)

¹⁷ Рославец Н. А. Рабочая книга по технологии музыкальной композиции // РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 77. Автограф, 1931.

¹⁸ Вопросы натуральных частотных отношений в хроматической гамме занимались также русские теоретики М. С. Волков и М. Кнопф. Надо заметить, Рославец в принципе был

Второй из интересовавших Рославца вопросов акустики касается, как писал композитор, «акустического сродства звуков»¹⁹, а также аккордов²⁰. Отправным пунктом, как и в случае с проблемами строя, послужили общетеоретические представления композитора, имеющие, без преувеличения, эстетический оттенок. Так, скорее всего, натуральные ряды — обертоновый и унтертоновый — имели для Рославца большое значение именно постольку, поскольку выступали в его представлении воплощением музыкальной гармонии в природной, естественной данности. В этом пункте можно усмотреть определенные параллели с идеями Г. Римана.

В попытках разъяснить принципы гармонии Рославец пользуется в своих лекциях термином «созвук»²¹, который композитор, подобно Риману, употребляет в двух значениях. Разбирая свойства музыкального звука, он поначалу называет «созвуком» совокупность всех натуральных обертонов данного тона, в дальнейших же рассуждениях о функциональных отношениях в гармонии использует это понятие в значении консонирующего трезвучия и указывает на связи «созвуков» (то есть мажорных и минорных трезвучий) между собой через наличие общих звуков.

Интерес Рославца к акустическим теориям мог способствовать их проекции на его собственную теорию «тонального родства» синтетаккордов. Вполне возможно, что в своих «основных созвучиях» композитор отводил определяющую роль акустически самому простому, мажорному трезвучию. В таком случае традиционный принцип родства через общность звуков может распространяться только на эту структуру, а не на все созвучие.

Действительно, если под звуками, указанными на схемах родства синтетаккордов (см. выше рис. 1), подразумеваются, прежде всего, мажорные трезвучия, входящие в состав синтетаккордов, то обнаруживается несколько удивительных

склонен скрупулезно изучать теоретические взгляды предшественников и современников, в том числе, в связи с разработкой новых путей, касающихся методики обучения сочинению. В текстах Рославца упоминаются имена многих теоретиков, порой даже малоизвестных. Список имен впечатляет: Ф. де Салинас (1513–1590), Дж. Царлино (1517–1590), Дж. Тартини (1692–1770), Ж. А. Серр (1704–1788), Л. Эйлер (1707–1783), Д. Балльер (1729–1800), Ж. Ж. Моиньи (1762–1842), Де-Блейн (барон А.-Ф.-А. Блейн, 1767–1845), Ш. С. Катель (1773–1830), Ф. Ш. Бюссе (ум. 1847), А. Ж. Вивье (1816–1903), А. Локен (1834–1903), Ю. К. Арнольд (1811–1898), Г. Л. Ф. Гельмгольц (1821–1894), Ф. О. Геварт (1828–1908), О. Тирш (1838–1892), А. Эттинген (1836–1920), Г. Риман (1849–1919), Ю. Клаузер (1854–1907), А. Реймон (?), Р. Майргофер (1863–1935), Дж. Бас (1874–1929), А. Джентили (1873–1954), Н. А. Гарбузов (1880–1955), А. В. Никольский (1874–1943), И. Е. Орлов (?), Е. В. Новицкий (?), А. М. Авраамов (1886–1944), Э. К. Розенов (1861–1935), Б. Л. Яворский (1877–1942), а также А. С. Оголевец (1894–1937), имевший, по словам Рославца, в то время широкую известность, и другие.

¹⁹ См. *Рославец Н. А.* Исследование о музыкальном звуке и ладе // РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 79. Автограф, 1930-е г.

²⁰ Следует заметить, что и в данном отношении он был прямым продолжателем многих своих предшественников. Среди них можно назвать, как минимум, И. Л. Фукса, М. С. Волкова, Ю. К. Арнольда, Э. Ф. Рихтера, А. И. Рубца, П. И. Чайковского, Г. Л. Ф. Гельмгольца, Г. Римана, Н. Ф. Соловьева, В. П. Степанова, Г. Л. Катуара.

²¹ Термин введен в употребление переводчиками работ Римана Ю. Энгелем и Н. Кашкиным как русский эквивалент римановского «Klang» (см., например: [15]). Риман применяет свой термин в двух значениях: как совокупность всех обертонов (или унтертонов), составляющих музыкальный звук, и как созвучие, образованное лишь тремя главными обертонами (или унтертонами) данного тона — первым, третьим и пятым, что в тесном расположении дает, соответственно, мажорное или минорное трезвучие.

принципу позволяет расположить аккорды в том же порядке, что и у Рославца (на схеме этот порядок подчеркнут с помощью длинных пунктирных линий).

Данная схема, конечно, построена на основе предположения. Тем не менее, множество совпадений ее со схемами Рославца позволяет считать предлагаемый в ней принцип вполне релевантным. Кроме того, здесь отчетливо прослеживается значимость связей созвучий как по квинтовому кругу, так и через увеличенное трезвучие и уменьшенный септаккорд — которым Рославец уделял столь пристальное внимание: в схеме выстраиваются по горизонтали — квинтовый, а по диагоналям — большетерцовый и малотерцовый ряды.

В собственных схемах Рославец располагает созвучия иначе — фактически в одну линию без ответвлений. По сути, схемы Рославца показывают значимость терцовых и квинтовых связей, но не учитывают в полном смысле их действие по отношению к каждому созвучию ряда. Соединяя прямыми линиями тождественные и энгармонически равные созвучия, автор лишь частично подтверждает действие принципа связи синтетаккордов через общие звуки мажорных трезвучий. В то же время, этими соединительными линиями Рославец, вероятно, намекает и на возможность читать схему и, следовательно, понимать систему родства синтетаккордов не линейно, а многопланово.

Скорее всего, некоторая непоследовательность в схематическом представлении композитором собственной теории была связана с тем, что для него было важнее не детализированное и строго выверенное, а обобщенное отображение принципа родства. Следует признать, что при таком подходе гораздо более очевидными становятся некоторые интересные свойства системы родства. Так, на схемах Рославца легко увидеть, что ряд через некоторое число звеньев возвращается к начальному созвучию. Это свойство действительно примечательно, если учитывать, что в целом ряд, основанный на квинтовых шагах, без энгармонических замен замкнутым быть не может.

Не менее наглядно схема Рославца показывает и интервальную симметрию ряда основных тонов родственных аккордов. По-видимому, формальный принцип симметрии для композитора новой эпохи был гораздо актуальнее естественного и традиционного принципа родства через общие звуки. Не случайно свойство симметричности Рославец подчеркивает не только отражением самой формы схем относительно горизонтальной оси, но также сплошными вертикальными линиями, которые соединяют основные тоны аккордов, отстоящие от исходного на одинаковые интервалы. Скорее всего, автор здесь имел в виду взаимную обратимость не синтетаккордов относительно центра, как указывала Гладышева, а самой системы родства. Ведь именно обратимость²² является одним из важнейших свойств систем родства; после Рославца она активно рассматривалась в работах советских музыковедов (Л. А. Мазель, М. А. Иглицкий, В. Н. Рукавишников, С. С. Григорьев²³).

²² Обратимость системы родства — свойство, обусловленное наличием взаимного равенства степени родства между исходным и периферийным элементами системы. Например, по общепринятой системе тонального родства Римского-Корсакова до мажор считается столь же близкородственной (первая степень родства) тональностью к соль мажору или ля минору и т. п., как и ля минор или соль мажор к до мажору.

²³ Следует заметить, что впервые в отечественной литературе вопрос обратимости систем родства получил освещение благодаря изданию перевода труда английского музыковеда Э. Праута по музыкальной форме. Подробнее об этом вопросе см. [12; 11; 8; 14; 5].

На свойство обратимости системы родства намекает не только горизонтальная симметрия схем. Замкнутая форма во второй схеме как будто предполагает прочтение ее не только справа налево, но и наоборот. В результате данная конфигурация позволяет увидеть систему в разных ракурсах, в одном из которых исходное трезвучие порождает квинто-терцовое родство, а в другом — оно само является частью группы квинто-терцового родства по отношению к другим созвучиям (для *C* родственны *Es, E, G, As, A, F*, при обратном прочтении схемы трезвучие *C* родственно для *A*, наряду с *Cis*, и для *Es*, наряду с *Ces*). Тем самым, схема делает очевидным функциональную двойственность исходного синтетаккорда, а следовательно, провоцирует двойное понимание системы родственных связей. В таком случае группа ближайшего родства может быть дополнена аккордами полутонового отношения.

Подводя итоги изучения системы тонального родства синтетаккордов Рославца, следует отметить, что она отражает двойственность точки зрения композитора по вопросу гармонических связей. С одной стороны, как новатор он стремился найти индивидуальный взгляд на принципы родства, что обеспечивалось оригинальностью изобретенной им гармонической системы, где центральным является диссонантное созвучие — синтетаккорд. С другой стороны, испытывая значительное влияние традиционных теоретических воззрений, композитор построил свою систему с сохранением и подчеркиванием наиболее характерных для систем прошлого принципов связи — через акустическое родство. К последнему относятся как классический тип связи через интервал квинты (что присуще классической гармонии), так и тип связи на основе общих звуков между мажорными трезвучиями. Таким образом, «система тонального родства синтетаккордов» Рославца действительно оправдывает в некоторой мере свое название. Она имеет множество переключек с системами тонального родства прещественников, хотя касается связей структур совершенно нового типа.

Рассмотренная система родства является интереснейшей частью как теоретических представлений автора, так и теоретической мысли всей эпохи. Что касается именно отечественной науки, то, в сущности, данная система явилась последней в своем роде тональной системой родства, созданной профессиональным композитором.

Использованная литература

1. Волков М. С. О музыкальных гаммах // Отечественные записки, учено-литературный журнал, издаваемый Андреем Краевским на 1841 год. Том XVI. Кн. II.: Науки и Художества. СПб.: А. Бородин и Ко, 1841. С. 53–78.
2. Воробьев И. С. [Вступительная статья] // Рославец Н. А. Квартет №3 для двух скрипок, альты и виолончели. Партитура и партии. СПб.: Композитор, 2004. С. 3–5.
3. Воробьев И. С. [Вступительная статья] // Рославец Н. А. Квартет №1. Партитура и партии. СПб.: Композитор, 2004. С. 2–6.
4. Гладышева А. Некоторые особенности гармонии Н. Рославца // Николай Рославец и его время. Материалы конференции «Идея синтеза искусств и пути развития русского и советского искусства 10-х — 20-х годов XX века» (февраль 1990 г.). Вып. 3. Брянск: Брянское муз. училище, 1990. С. 24–47.
5. Григорьев С. Теоретический курс гармонии: Учебник. М.: Музыка, 1981. 477 с.

6. Журавлева А. Э. К проблеме «синтетаккорда» Н. Рославца // Фестиваль искусств имени Николая Рославца и Наума Габо. Материалы международной научно-теоретической конференции. Брянск, февраль 1994 года. Брянск: [б. и.], 1994. С. 49–57.
7. Захарова П. Трансформация тональности: Римский-Корсаков, Скрябин, Рославец // MUSICA THEORICA: Сб. ст. Вып. 10 / сост. Ю. Н. Холопов, В. С. Ценова. На правах рукописи. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Кафедра теории музыки, 2004. С. 69–76.
8. Иглицкий М. Родство тональностей и задача об отыскании модуляционных планов / ред. А. Степанов // Музыкальное искусство и наука: сборник статей / сост. Е. В. Назайкинский. Вып. 2. М.: Музыка, 1973. С. 190–205.
9. Кнопф М. Современная теория музыки, выработанная практикой и свойствами существующих инструментов[,] и теория звуковой гармонии, основанная на естественных законах: с приложением статьи «О мелодии и подражаниях». М.: [б. и.], 1875. 106 с.
10. Лобанова М. Николай Андреевич Рославец и культура его времени. М.: Петроглиф, 2011. 383 с.
11. Мазель Л. А. Проблемы классической гармонии. М.: Музыка, 1972. 615 с.
12. Праут Э. Музыкальная форма: в двух выпусках / пер. с англ. С. Л. Толстого. Вып. I. М.: П. Юргенсон, ценз. 1900. 208 с.
13. Пучина А. Концерт для скрипки с оркестром Н. Рославца и его место в творческом наследии композитора: дипломная работа / науч. рук. доц. Э. В. Денисов. МГДОЛК. каф. инстр.-ки. М., 1981. 61 с.
14. Рукавишников В. Н. Некоторые дополнения и уточнения системы тонального родства Н. А. Римского-Корсакова и возможные пути ее развития // Вопросы теории музыки / ред.-сост. Т. Мюллер. Вып. 3. М.: Музыка, 1975. С. 70–103.
15. Риман Г. Музыкальный словарь / пер. с 5-го нем. изд. Б. Юргенсона; под ред. и с доп. Ю. Энгеля; доп. русским отделом; сост. при сотрудничестве П. Веймарна, В. Преображенского, Н. Финдейзена, Ю. Энгеля, Б. Юргенсона и др. М.: П. Юргенсон, 1901. 1531 с.
16. [Рославец Н. А.] Ник. А. Рославец о себе и своём творчестве // Современная музыка. 1924. №5. С. 132–138.
17. Северина И. М. «Гармониеформы» Н. Рославца как носитель драматургии (на примере Третьей пьесы «Трех сочинений для фортепиано») // Фестиваль искусств имени Николая Рославца и Наума Габо. Материалы международной научно-теоретической конференции. Брянск, февраль 1994 года. Брянск: [б. и.], 1994. С. 58–69.
18. Степанов В. П. Построение модуляции на основе родства строев. Пособие для лиц, ознакомленных с курсом гармонии. М.: П. Юргенсон, 1909. 68 с.
19. Ференц А. Николай Рославец и новая система организации звука // Фестиваль искусств имени Николая Рославца и Наума Габо. Материалы международной научно-теоретической конференции. Брянск, февраль 1994 года. Брянск: [б. и.], 1994. С. 122–133.
20. Холопов Ю. Н. Гармонический анализ: в 3-х частях. Часть третья. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. 193 с.
21. Холопов Ю. Н. Николай Рославец: волнующая страница русской музыки // Рославец Н. Сочинения для фортепиано. М.: Музыка, 1989. С. 5–12.
22. Холопов Ю. Н. О музыке Рославца // Рославец Н. А. Первая соната, Вторая соната для фортепиано. М.: Музыка, 1990. С. 3–7.
23. Шевалье Л. История учений о гармонии / под редакцией проф. М. В. Иванова-Борецкого. М.: Государственное музыкальное издательство, 1931. 223 с.
24. Mende W. Musik und Kunst in der sowjetischen Revolutionskultur. Köln — Weimar — Wien: Böhlau, 2009. 664 S.
25. McKnight Ch. M. Nikolaj Roslavets: Music and Revolution: Diss. Cornell University, Ithaca. N. Y., 1994. 562 p.