

Н. В. ДЕВУЦКАЯ*Воронежский государственный институт искусств, г. Воронеж, Россия
ORCID: 0000-0002-7454-5981, denatusha@yandex.ru*

Синтетидея Николая Рославца в формообразовании Первого скрипичного концерта

Статья посвящена специфике формообразования в Первом скрипичном концерте Николая Рославца, рассмотренной в аспекте модернизации классических структур. Аналитический акцент сделан на исследовании механизма эмансипации устоявшегося алгоритма функций внутри типовых форм, приводящего к новому качеству музыкального синтаксиса. Своеобразие композиционного мышления композитора раскрывается посредством выявления неразрывной связи типологических констант и функциональной диффузии. Поскольку данный процесс качественно отличен от так называемых смешанных форм, в работе высказывается гипотеза об авторском поиске некоего эквивалента авторской технике синтетаккордов, применённого на более крупном уровне композиции. Концептуальной основой этой задачи является диалектическая пара традиционного-новаторского, ставшая визитной карточкой стиля Рославца. Индикатором традиционного в новом звуковом континууме сочинения служит отсылка к одной из ярчайших тем классического музыкального наследия – главной теме финала скрипичного концерта И. Брамса.

Ключевые слова: Николай Рославец, Иоганнес Брамс, синтетаккорд, синтетлад, музыкальный цикл, скрипичный концерт, музыкальная форма, техника композиции.

NATALIA V. DEVUTSKAYA*Voronezh State Institute of Arts, Voronezh, Russia
ORCID: 0000-0002-7454-5981, denatusha@yandex.ru*

The Synthetic Idea of Nikolai Roslavetz in the Form-Generation of his First Violin Concerto

The article is devoted to the specific features of form-generation in Nikolai Roslavetz's Violin Concerto, examined in the aspect of modernization of classical structures. The accent in the analysis is made on the study of the mechanism of emancipation of the conventional algorithm of functions within the standard form, leading to a new quality of musical synthesis. The originality of Roslavetz's compositional thinking is disclosed by means of revealing the continuous connection of typological constants with functional diffusion. Since the given process differs in a qualitative manner from the so-called mixed forms, the article discloses a hypothesis about the composer's search of a certain equivalent of his technique of "synthetic chords," applied on a more large-scale level of the composition. The conceptual basis of this goal is presented by the dialectic pair of traditional vs. innovative, which became the "visiting card" of Roslavetz's style. An indicator of the traditional in the new sound continuum of the work is the reference to one of the most brilliant themes of the classical musical heritage – the main theme of the finale of Brahms' Violin Concerto.

Keywords: Nikolai Roslavetz, Johannes Brahms, synthetic chord, synthetic mode, musical cycle, violin concerto, musical form, compositional technique.

Произведение, о котором пойдёт речь в настоящей работе, было написано в 1925 году в России. Его автор Николай Рославец – личность необычная в культурной среде русского искусства начала века, в том

числе и потому, что творчество композитора дискуссионно по своей природе. Оно изначально преемственно традиции, но вместе с тем направлено вперёд, к новым звуковым горизонтам. По словам М. Н. Лобановой, «парадоксальный



синтез новаторства и традиционализма, устремлённость к нарушению канона и одновременно – к новому строгому закону определили творческую индивидуальность Рославца, особенно его стиля, ориентированного на футуризм и новую академическую манеру» [2, с. 254]. В самом деле, центральное достижение композитора – техника синтетаккордов идейно родственна установкам футуризма, а в чём-то ими и вдохновлена. Напомним, что деятельность представителей этого направления была, среди прочего, сосредоточена на словотворчестве – сочинении экстравагантных лексических структур и сопровождалась полным отказом от литературной традиции. Рославец, как и футуристы, тоже отрицал традицию, был сконцентрирован на открытиях и захвачен экспериментами в области языка и формы. Ещё со студенческих времен композитора отличал сложный гармонический слог, в чём можно усмотреть серьёзную предпосылку к появлению самобытной авторской технологии. Двигаясь через аккумуляцию элементов классической тональности в направлении к оригинальной высотной системе, Рославец, разумеется, формировал собственный стиль не только в академическом русле. Тем более по духу композитор скорее был авангардистом, нежели приверженцем академической традиции. Его принадлежность к искусству авангарда проявлялась в главном: Рославец видел себя создателем уникальной техники и искал свой путь без оглядки на коллег-современников. Он культивировал в себе избранничество, дистанцируясь, ни много ни мало, от Дебюсси, Прокофьева и Стравинского, которых называл «анархистами». По мнению Рославца, их письмо и логика композиции были лишены системности, а значит, чужды и антагонистичны его субъективным представлениям о творческом процессе.

Предназначение своей техники Рославец определял так: «Эта система, по моему мнению, призвана заменить собою окончательно нами изжитую старую классическую систему, и таким образом, подвести крепкую базу под те “интуитивные” (в сущности, глубоко анархические) методы творчества, которыми оперирует сейчас большинство современных композиторов, оттолкнувшихся от старой системы и пока вслепую, “без руля и без ветрил”, плывущих по необъятным волнам музыкальной стихии» [4, с. 248]. Несомненно, наличие методологической основы служило для будущего автора техники

синтетаккордов главным индикатором качества композиторского ремесла. Отсюда вполне понятно внимание Рославца к достижениям А. Шёнберга в активно расширяющейся области звуковысотности. И хотя ранние произведения главы Нововенской школы были восприняты Рославцем как музыкальная «абракадабра» [там же, с. 249], это не помешало ему спустя некоторое время оценить масштаб идей Шёнберга, проявленный в высочайшем уровне взаимосвязи элементов новой морфологии.

Авторский метод Рославца был не менее радикальным, чем эксперименты композиторов-нововенцев, хотя имел принципиально иную конструктивную природу. Поражает размах технологической идеи: Рославец решился создать альтернативу тональности на базе её же аккордового ресурса. Гармонические структуры утратили традиционную функциональную принадлежность, но остались частью модуса. В результате иерархичность функциональной системы заместила количественным ограничением звукоструктуры до шестизвучного¹ синтетаккорда/синтетлада, благодаря чему были созданы новые условия работы с известными элементами музыкального языка.

В том, что творческая самореализация Рославца, подогреваемая авангардными амбициями, совершалась, не порывая связей с традицией, нет серьёзных противоречий. Своими исканиями композитор лишь по-своему усилил общую тенденцию XIX века к обновлению границ, казавшихся незыблемыми. Как справедливо замечает Е. Польдяева, – отодвигая границы всё дальше, «авангард тем самым расширяет возможности естественных языков искусства. Вместе с тем, он как бы очерчивает окружность, сигнализирующую о действительной необходимости ограничений. Это какой-то уникальный, самостоятельный или параллельный вид творчества, неразрывно связанный с традиционным. Причём, последний является объектом его пристального исследования» [3, с. 5].

В Первом скрипичном концерте Рославец разрабатывает идею синтеза как таковую и подчиняет её краеугольной теме своего творчества – традиционного и новаторского. Эта диалектическая пара поглощает другие важные категории произведения – как предустановленное/внезапное, имманентное/привнесённое, своё/чужое. Синтез определяет специфику буквально каждого компонента формы: звуковысотности,

метроритма, нотации, тематизма, инструментовки, структуры и самой концепции цикла.

Наиболее существенными представляются аспекты формообразования и тематизма. Основные рассуждения здесь будут вестись относительно финала Концерта. Принципиальные моменты первых двух частей затронем попутно.

Перед нами трёхчастный цикл с присущей классическому концерту темповой расстановкой частей – *Allegretto giocoso* + каденция, *Adagio sostenuto*, *Allegro moderato*, в которых угадывается жанрово-характерный генезис. Комплекс традиционных черт образует ряд базовых аспектов сочинения: форма крайних частей (сонатная в I части и рондо-соната в финале), конструкция каждой, в целом отвечающая типизированной схеме, закрепление за участками форм соответствующих типов изложения, показ образной, тембровой и «тональной» оппозиции между главными и побочными партиями и т. п. Более внимательное погружение в авторский текст обнаруживает следы структурной модернизации.

Рославец нарушает привычную логику следования разделов, чем привносит в композицию элемент спонтанности и, в конечном счёте, несколько дезориентирует слуховое восприятие. Подобно тому, как в синтетаккорде гармонические структуры классической системы освобождаются от функциональной иерархии, процесс экспериментальной модернизации типовых форм ведётся Рославцем в том же направлении и приводит к ослаблению соподчинённости функций между собой. К примеру, в I части создание эксклюзивного рельефа формы происходит через разрушение стереотипов в использовании приёмов динамизации и торможения развития. Так, развёртывание связующей партии движется по пути наращивания интенсивности и направлено к кульминации в экстатическом духе. Иначе, экстенсивным способом решён переход от разработки к репризе: место предыкта занимает новый, выдержанный в лирическом ключе эпизод.

Заметным и специфическим приёмом, свидетельствующим в пользу инновационности построения цикла, является композиционная спаянность первых двух частей концерта – *Allegretto giocoso* и *Adagio sostenuto*. Вместе они образуют слитно-циклическую форму с присущими ей тематическими связями и бесцезурностью между частями. Плавный переход от одной

части к другой обеспечивается сольной каденцией, напрямую подводящей к *Adagio sostenuto*. В неё же Рославец ненавязчиво вплетает начальный мотив первой темы II части. Особенность *Adagio sostenuto* ощутимо заметна в графике формы. Структурную основу здесь берёт на себя сонатный принцип строения, благодаря чему выявляется весомость центральной части цикла. В этой связи напомним мнение Э. Денисова, который считал *Adagio sostenuto* смысловым центром композиции, а I часть рассматривал как вступительную к ней. Такая оценка кажется несколько преувеличенной, учитывая, что I часть имеет внушительную протяжённость, написана в сонатной форме и замыкается выразительнейшей каденцией. По всей видимости, Денисов отталкивался в своих суждениях от интонационной общности тем обеих частей и возврата двух тематических элементов первой части (остинатной формулы из вступления и фрагмента главной партии) в разработке второй.

Словно напоминая о классических традициях, практически каждый новый неожиданный композиционный ход Рославец сдерживает типовой архитектурой. После динамического подъёма в конце связующей партии I части развитие словно «обнуляется» и начинается заново уже в побочной теме. Заключительный эпизод в разработке приводит не напрямую к главной партии, а к материалу вступления, и наконец, динамический рост внутри главной партии в репризе формы не получает адекватного развития в зонах связующей и побочно-заключительной партий, которые своим почти неизменным повтором только усиливают статический эффект.

Отказ от процессуальности ещё сильнее проявляется во II части и идёт вразрез с драматургией сонатной формы. Вместо неё на первый план выходит логика составности, управляющая зачастую формами более низкого ранга. Каждая тема обособлена от последующей динамическим спадом и нивелированием её интонационной сущности. В итоге вся композиция *Adagio sostenuto* дискретна ещё в большей степени, чем форма I части. Трудно утверждать, но в композиционном плане центральной части цикла автор связал мало совместимые формообразующие принципы: принцип сочетаний и принцип отношений. Соответственно, Рославец по-прежнему балансирует между старым и новым, оригинальным и типическим, произвольным и необ-

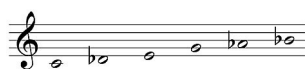
ходимым. Впрочем, все эти творческие метания проявляются весьма отчётливо, из чего косвенно следует, что композитор именно так и выстраивал цикл. Возможно, Рославец сознательно экстраполировал существенные свойства техники синтетаккордов на форму и ставил задачу построить аналогичную модель синтеза функций, своеобразную синтетформу. Во всяком случае, решение этой задачи отвечает важнейшей установке авангардного искусства – взаимозависимости формы и материала. Её кульминация приходится на финал Концерта, в котором Рославец находит ошеломляющий способ обнаружения тех специфических особенностей материала, что порождены новой звуковысотной системой и способны оказать решающее влияние на форму. В нём автор апеллирует не просто к традиции, а к одному из лучших образцов скрипичной литературы – Концерту И. Брамса и таким образом устанавливает нужный угол зрения для оценки оригинальных результатов собственного творческого метода.

В основе интонационно-ритмической формулы рефрена рондо-сонаты довольно ясно угадывается начальная тема «брамсовского» финала². Она заметно модифицирована, точнее, адаптирована к иным гармоническим условиям, поскольку построена на звукоряде – синтетаккорде, тоны которого суммарно выстраиваются в доминантовый нонаккорд с секстой.

Пример № 1 а Н. Рославец. Финал скрипичного концерта, тема рефрена
[Allegro moderato]



Пример № 1 б Синтетлад в транспозиции с



Пример № 2 И. Брамс. Финал скрипичного концерта, середина рефрена

[Allegro giocoso, ma non troppo vivace]



В целях наибольшей наглядности представленные примеры демонстрируют фрагменты разных частей тем: у Брамса – из середины рефрена (пример № 2), у Рославца – из её начального построения (пример № 1). Обе темы звучат неустойчиво и обладают фонизмом доминантовой гармонии. В Концерте Брамса она обусловлена срединным типом изложения материала: тема развивается на доминантовом органном пункте *Fis* к параллели основной тональности – *h moll*. У Рославца – структурой синтетаккорда.

Узнаваемость брамсовской темы в финале Концерта Рославца сочтём композиционной необходимостью, запускающей механизм восприятия формы в особом режиме воображаемого диалога с вполне конкретным объектом. Технологическая полемика, разумеется, разворачивается в области формообразования и фокусируется на приёмах преодоления каждым из авторов инерции рондо-сонаты.

По вполне понятным и объективным причинам эта форма имеет довольно специфические особенности. В ней совмещаются два противоположных структурных принципа, исторически вросших друг в друга. При этом оба влияют на ход музыкальных событий таким образом, чтобы взаимно сдерживать движущие силы своего антагониста. Жизнеспособность рондо-сонаты во многом и обязана данному паритету. Его несомненным плюсом является композиционная самодостаточность формы, выступающая как минимум гарантом её реализации. Правда, в таком случае автор рискует оказаться ведомым типовой схемой. Вот почему аккуратно следовать распорядку такой формы недостаточно, нужно заботиться о расстановке смысловых акцентов и уметь жертвовать одним, менее важным, в пользу целого.

Лаконизм брамсовского финала зиждется как раз на таких качествах. Он длится всего восемь с половиной минут, что в два с лишним раза короче I части Концерта. Как просто и одновременно мудро выстраивает форму финала немецкий романтик! Стремительность развёртывания заключительной части Концерта по сути выступает в роли динамической репризы всего произведения. Управляет процессом динамизации рефрен. Его яркая и императивная тема не доминирует в форме, однако при этом она никогда не лишается и своих особых полномочий структурирования финала в рондифицированном ключе. Рисунок рефрена при каждом его появлении всегда композиционно оправдан и мотивирован.

Первый шаг на пути к динамизации совершается в репризе начального (экспозиционного) проведения главной партии. (Напомним, что тема представляет собой типичную для рефренов рондо-сонат простую репризную форму.) В соотношении её крайних частей уже заметны признаки будущего форсирования музыкальных событий. Сравнение структуры первого, модулирующего периода с репризным показывает композиционное намерение Брамса не стопорить форму и всё время идти вперёд. Он внезапно меняет во второй половине периода привычную мотивную пульсацию, превращая прежние одноктактовые мотивы в полутактовые, вследствие чего сжатие мотивов ощутимо ломает квадратность структуры темы и ускоряет её развитие. Возврат рефрена после побочной партии в экспозиции динамизирует форму более радикально. Брамс сокращает тему до периода, не упуская и в нём малейшей возможности быстрого завершения раздела и перехода в следующий. Свёртывание движения особенно заметно в оркестровом проведении темы, которое значительно перерабатывается автором с целью направить ход развития в разработочное русло.

Решающим композиционным событием в форме финала становится начало репризы. Сознательный пропуск рефрена здесь и начало раздела с побочной партии позволяет решить Брамсу несколько стратегических задач: он добивается ускорения движения к неизбежной коде и одновременно нагнетает ожидание рефрена, который, собственно, и оповестит о её начале. Со всем этим согласуется очередное усечённое проведение рефрена, появляющееся уже после побочной темы. Теперь оно начинается со своего среднего неустойчивого раздела и затем

переходит в расширенную репризу, готовящую каденцию. Казалось бы, тематическая купюра рефрена между разработкой и репризой продиктована художественной целесообразностью поступательного развития, однако аналитические выводы более категоричны – отсутствие рефрена приводит к функциональному эллипсису. Его последствием является модуляция рондо-сонаты в сонатную форму с зеркальной репризой. Так Брамс борется с центробежной силой, заложенной в форме рондо априори. Согласимся в этой связи со следующим суждением В. Задерацкого: «Композиция, построенная на основе перехода от одного типа формы к другому, – это уже не “синтетическая”, но “модулирующая” форма, которая может сохранить за собой возможность конечного акцентирования рондальности, но может содержать “необратимую модуляцию” – окончательный переход на другую формообразующую платформу» [1, с. 282]. Собственно, превращение рондо в рондо-сонату (в нашем случае в сонату) – всегда привилегия репризы. Потому приходится констатировать, что предсказуемое круговое развёртывание от рефрена к эпизоду, затем его очередному появлению и так далее по распорядку управляет формой всей части до определённого момента, и эти события обнаруживают типичный для классических рондо-сонат крен в сторону рондо. Парадоксально, но заметные проявления признаков сонаты, привносящие альтернативную функциональную логику в репризу, вместе с тем не мешают слуховому восприятию рефлексировать и сохранять в сознании отпечаток рондо как «первообраза формы».

Итак, Брамс наглядно и логично модифицирует рондо-сонату, отсекая всё «лишнее», что способно затормозить процесс развития. Рославец идёт другим путём и, напротив, строго придерживается типовой рондальной схемы. Об этом говорит полнота всех основных разделов рондо-сонаты, а местами их избыточность. В частности, рефрен при первом своём появлении уже сам по себе рондифицирован, содержит пять разделов, три из которых – проведения темы. В его структуре заметны признаки двойной трёхчастной и концентрической форм: \mathbf{a} (16 т.) \mathbf{b} (12 т.) \mathbf{a}_1 (8 т.) \mathbf{b}_1 (8 т.) \mathbf{a}_2 (16 т.), где \mathbf{a} – адаптированная тема «брамсовского» финала, \mathbf{b} и \mathbf{b}_1 – середины-связки, аккумулирующие гармоническое напряжение перед каждым её последующим проведением. Побочно-заключительный



раздел, смещающий акцент на внутреннее развитие темы эпизода, построен более свободно, нежели рефрен, однако и в нём достаточно наглядно показана стадильность повествования: в его трёхступенчатом строении вырисовываются черты классической триады – *i m t*.

Идея репризности, действительно, прослеживается на всех этапах финала. Подобно логарифмической спирали, она сначала охватывает тему, затем увеличивает свою амплитуду до раздела и, наконец, подчиняет ей всю форму. Особенно показательной в отношении композиционного маркирования репризы является зона возврата главной темы после разработки. Реприза всего финала начинается аналогично репризе в I части, со вступления (!), в связи с чем напрашивается вопрос, прямо вытекающий из изложенных выше наблюдений: что же позволяет композитору сберегать, а где-то и форсировать идею рондальности, не нанося явного ущерба форме? Позволим предположить, что в роли своеобразного противовеса композиционной замкнутости как на уровне отдельно взятых тем, так и всей формы выступает единый ток развития, сообщаемый тематическим господством рефрена преимущественно во всех разделах рондо-сонаты (!) В этом и состоит важнейшая авторская находка финала. Рославец использует рефрен в качестве локомотива, инициатора гармонического движения. Композитор эксплуатирует изначально присущую теме секвентность, спровоцированную акустическим свойством синтетаккорда – естественным тяготением псевдодоминантовой звучности в мнимую тонику. В частности, в начальном и заключительном разделах экспозиционного проведения темы успевают пройти три звена секвенции – от *do*, *fa* и *si бемоль*. Продлевается заданная логика в центральном разделе рефрена, звуковысотную основу которого составляет следующее звено квартовой цепи – синтетаккорд в транспозиции от *mi бемоль*. Эта часть темы полностью выдержана в одной высотной позиции модуса, тогда как в крайних частях рефрена его начальная фраза регулярно транспонируется. Гармоническая стабильность явно показывает намерение Рославца приостановить движение по заданному шагу секвенции. И тут от композитора требуется определённое сопротивление материалу, для которого транспозиция является более естественным способом развития, чем точный повтор. Пресекая квартовый сдвиг темы в рамках

данного раздела, тем не менее, словно по инерции он всё же совершается, правда уже за его пределами во второй середине.

Внимательно вслушаемся в тематизм двух средних разделов рефрена. На чём они построены? На ритмически иррациональном контрапункте двух разнонаправленных участков модуса: остинатном восходящем квинтольном мотиве из вступления и импульсивном скачке на септиму, заполненном нисходящей мелодической линией по звукам синтетлады. Значение этих внешне эффективных, но всё же тематически мало индивидуализированных форм движения, выявляется исключительно в контексте всей формы. Рославец строит финал фактически на двух темах, оттеняя их нетематическим материалом: комбинациями пассажей, арпеджио, гармоническими фигурациями на основе синтетаккордов, эффектными октавными и прочими скачками в партии солиста. А поскольку абсолютно вся музыкальная материя выводится из синтетаккордов, необходимо, чтобы разница между темой и «нетемой» была ощутимой, слышимой. Возможно поэтому автор не увлечён созданием новых тем, но вместе с тем, щедр на повторы имеющихся. Гарантировать индивидуальность последних в таком случае может только их гармоническая основа, что и заметно в соотношении обеих тем финала. Количественные и качественные параметры синтетаккордов, на которых они построены, различны. Так, афористичность исходного синтетаккорда в комбинации с фонизмом доминантового нонакорда обуславливают компактность генеральной «брамсовской» фразы рефрена. Структура синтетлады в начале побочной партии сложнее, так как формируется из слияния двух транспозиций базового шестизвучия – от *do* (*c-des-e-g-as-b*) и *fa* (*f-fis-a-c-des-es*) (пример № 3).

Пример № 3



Теперь он охватывает уже практически полную гемитонику, его новая конфигурация обогащает интонационный ресурс темы и меняет манеру изложения на нарративную.

Несмотря на некоторую схематичность технического приёма в образовании производной ладовой структуры, он, тем не менее, позволяет выявить сонатную антитезу на единственно

возможной основе – морфологической. Показ высотной оппозиции посредством транспозиции синтетаккорда, уподобляемой в данном контексте смене тональности, был бы явно недостаточным в условиях означенной техники главным образом потому, что транспозиция синтетаккорда изначально выступает как приём внутреннего развития одной темы.

Специфику крайним эпизодам рондо-сонаты придаёт неожиданно вторгающееся ядро рефрена, присоединяющееся к побочным партиям на стадии их продолжения. Роль контрапункта очевидна – он помогает теме эпизода за счёт гармонической активности главной темы «смодулировать» в новую транспозицию синтетлада. Квартвовый шаг секвенции сохраняется и здесь. Более того, его влияние заметно и в конструировании «политонального» лада для побочной партии, и в обустройстве стыка между двумя предложениями. Словно подхватывая и продолжая квартвовое соотношение шестёрок в «политональном» модусе побочной партии экспозиции (c-f), ядро рефрена «включается» в ладу от си бемоль и до начала второго предложения темы успеваает прозвучать ещё и от *ми бемоль*, *ля бемоль* и *ре бемоль*. Цель гармонического развития обнаруживается к началу второго предложения, в момент появления первого затактового звука *соль бемоль* в партии солиста (пример № 4).

Пример № 4 Н. Рославец. III ч. скрипичного концерта, первый эпизод (продолжение)

[Allegro moderato]

Несомненно, Рославец находит внешне простой и естественный способ связи двух предложений, базирующийся на механизме прогнозируемого предслышания ожидаемого тона. Однако он далеко не тривиален, а даже напротив, в нём читается тонкость, чуткость и гибкость мышления автора: последнее звено квартвовой цепи появляется не в виде привычного основного тона аккорда, а в качестве мелодического (!) звука. Подчеркнём, что этот приём невозможно уподобить ни гармонической модуляции образца функциональной тональности, ни сочленению рядов посредством «моста» в условиях серийности, ни сбереганию тона в модальном континууме. Он сугубо специфичен и служит наглядным напоминанием о взаимобратимости вертикали и горизонтали в системе координат техники синтетаккордов/синтетладов Николая Рославца.

Как видно, все эти формы «разработки синтетаккорда» демонстрируют нацеленность автора на процесс развития материала, присущего скорее естеству сонатности концертного типа. Они-то и компенсируют статуарность целого, возникающую в первую очередь из-за сохранности репризы. Финал Концерта Брамса в этом смысле тоже диалектичен: в нём очень хорошо слышно, когда и как проступают черты то одной, то другой формы. (Вспомним хотя бы его второй эпизод, располагающийся на месте разработки). И всё же, несмотря на присутствие элементов разработочности, там сделан акцент на новой теме, на новой ритмической пульсации, наконец, на новом характере, отчего данная стадия «брамсовского» финала вполне отвечает алгоритму рондо. Соответственно, Рославец невосприимчив к архитектуре композиции в том виде, в котором она предстаёт в финале Концерта Брамса. В построении формы он не идёт проторенным путем, а прокладывает собственную композиционную колею, и потому не оставляет ни малейшего шанса интерпретировать финал своего Концерта как слепок с произведения, пусть даже и являющегося его тематическим прообразом. В чём же тогда роль брамсовской цитаты? На этот вопрос вряд ли найдётся однозначный и в полной мере убедительный ответ. Быть может, Рославца привлекала сама по себе идея помещения чужого материала в собственное технологическое поле. Не исключено и то, что аллюзия на классическое произведение сыграла роль стилистического камертона, выявляющего инакость



специфической морфологии музыкального языка Рославца. Наконец, цитированием такого рода автор ясно продекларировал свои авангардные амбиции. Тема Брамса провоцирует слушать фи-

нал Концерта Рославца с оглядкой на оригинал. И только в этом режиме восприятия раскрываются эксперименты автора техники синтетаккордов в построении формы.

PRIMECHANIYA

¹ Как отмечает М. Лобанова, «в Первом скрипичном концерте Рославец обращается к одной из самых характерных для его стиля структур, неоднократно фигурировавшей в теоретических разработках композитора» [2, с. 311]. Она представляет собой шестизвучный модус с интервальной структурой 1.3.3.1.2 (Пример № 1). С этим корреспондирует и суждение Я. Станишевского о том, что «в основе техники синтетаккордов изначально лежало именно созвучие $c - b - e' - as' - des^2 - g^2$ » [5, с. 126].

² На тематическое сходство финалов двух сочинений указывал Э. Денисов в пору своего увлечения Концертом Рославца: «Очень хорошее сочинение романтического типа. Здесь много изысканных гармоний. I часть в сонатной форме, в ней мелодика скрябинского типа. II часть самая лучшая, центральная в цикле, предыдущая часть – вступление к ней. III часть – брамсовский финал. В XX веке – это лучший скрипичный концерт, кроме берговского. Прекрасной была программа с исполнением в одном вечере двух скрипичных концертов – Рославца и Брамса» [6, с. 22].

LITERATURA

1. Задерацкий В. В. Музыкальная форма. М.: Музыка, 2008. Вып. 2. 528 с.
2. Лобанова М. Н. Николай Андреевич Рославец и культура его времени. СПб.: Петроглиф, 2011. 384 с.
3. Польшаева Е. Г. Русский музыкальный авангард 1910-х годов. К вопросу об истоках «новой музыки» XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1993. 21 с.
4. Рославец Н. А. О себе и своём творчестве // Русский авангард. Манифесты, декларации программные статьи (1908–1917) / авт.-сост. И. Воробьев. СПб., 2008. С. 246–250.
5. Станишевский Я. Об одной неуловимой теоретической системе: Николай Рославец и его теория «тонального родства» синтетаккордов // Научный вестник Московской консерватории. М., 2014. № 2. С. 123–135.
6. Ценова В. С. Эдисон Денисов и Николай Рославец: параллели // Русский авангард и Брянщина: статьи, очерки, исследования / сост. М. Белодубровский. Брянск, 1998. 384 с.
7. Bazayev Inessa. The Circle of Fifths in Russian Non-Tonal Music: A Case Study of Selected Works by Roslavets and Stravinsky // Dutch Journal of Music Theory. Vol. 18. No. 2. 2013, pp. 51–68.
8. Bazayev Inessa. The Expansion of the Concept of Mode in Twentieth-Century Russian Music Theory // Music Theory Online. 20.3.6. September, 2014.
9. Bazayev Inessa. Triple Sharps, Qnt Relations, and Symmetries: Orthography in the Music of Nicolaï Roslavets // Music Theory Spectrum. Vol. 35. No. 1. 2013, pp. 111–131.
10. Bazayev I., Carpenter, E. Introduction: Russian Theoretical Thought Reconsidered and Reevaluated // Music Theory Online. 20.3.4. September, 2014.
11. Ewell Philip. Russian Pitch-Class Set Analysis and the Music of Webern // Online Journal of the Music Theory Society of the Mid-Atlantic. Vol. 6. No. 1. 2013, pp. 219–276.
12. Ewell Terry B. Set Operations in the Music of Nikolai Roslavets // Bridges: Mathematical Connections in Art, Music, and Science. 2002, pp. 17–24.
13. Sitsky Larry. Music of repressed Russian Avant-Garde, 1900–1929. Greenwood press, Westport Connecticut. London, 1994. 360 p.

Об авторе:

Девуцкая Наталья Владимировна, кандидат искусствоведения, и. о. доцента кафедры теории музыки, Воронежский государственный институт искусств (394053, г. Воронеж, Россия), **ORCID: 0000-0002-7454-5981**, denatusha@yandex.ru

REFERENCES

1. Zaderatskiy V. V. *Muzykal'naya forma* [Musical Form]. Moscow: Muzyka, Vol. 2. 2008. 528 p.
2. Lobanova M. N. *Nikolay Andreyevich Roslavets i kul'tura ego vremeni* [Nikolai Andreyevich Roslavets and the Culture of his Time]. St. Petersburg: Petroglif, 2011. 384 p.
3. Pol'dyaeva E. G. *Russkiy muzykal'nyy avangard 1910-kh godov. K voprosu ob istokakh «novoy muzyki» XX veka: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Russian Musical Avant-Garde of the 1910s. Concerning the Question of the Origins of “New Music” of the 20th Century: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 1993. 21 p.
4. Roslavets N. A. O sebe i svoem tvorchestve [About Myself and My Work]. *Russkiy avangard. Manifesty, deklaratsii, programmnye stat'i (1908–1917)* [The Russian Avant-Garde. Manifestos, Declarations, Programmatic Articles (1908–1917)]. Editor and Compiler I. Vorobyev. St. Petersburg: Kompozitor, 2008, pp. 246–250.
5. Stanishevskiy Ya. Ob odnoy neulovimoy teoreticheskoy sisteme: Nikolay Roslavets i ego teoriya «tonal'nogo rodstva» sintetakkordov [On one Elusive Theoretical System: Nikolai Roslavets and his Theory of the “Tonal Relationship” of Synthetic Chords]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Scholarly Newsletter of the Moscow Conservatory]. Moscow, 2014. No. 2, pp. 123–135.
6. Tsenova V. S. Edison Denisov i Nikolay Roslavets: paralleli [Edison Denisov and Nikolai Roslavets: Parallels]. *Russkiy avangard i Bryanshchina: stat'i, ocherki, issledovaniya* [The Russian Avant-Garde and Bryansk. Articles, Essays, Research.]. Edited by M. Belodubrovskiy. Bryansk, 1998. 384 p.
7. Bazayev Inessa. The Circle of Fifths in Russian Non-Tonal Music: A Case Study of Selected Works by Roslavets and Stravinsky. *Dutch Journal of Music Theory*. Vol. 18. No. 2. 2013, pp. 51–68.
8. Bazayev Inessa. The Expansion of the Concept of Mode in Twentieth-Century Russian Music Theory. *Music Theory Online*. 20.3.6. September, 2014.
9. Bazayev Inessa. Triple Sharps, Qnt Relations, and Symmetries: Orthography in the Music of Nicolaï Roslavets. *Music Theory Spectrum*. Vol. 35. No. 1. 2013, pp. 111–131.
10. Bazayev I., Carpenter, E. Introduction: Russian Theoretical Thought Reconsidered and Reevaluated. *Music Theory Online*. 20.3.4. September, 2014.
11. Ewell Philip. Russian Pitch-Class Set Analysis and the Music of Webern. *Online Journal of the Music Theory Society of the Mid-Atlantic*. Vol. 6. No. 1. 2013, pp. 219–276.
12. Ewell Terry B. Set Operations in the Music of Nikolai Roslavets. *Bridges: Mathematical Connections in Art, Music, and Science*. 2002, pp. 17–24.
13. Sitsky Larry. *Music of repressed Russian Avant-Garde, 1900–1929*. Greenwood press, Westport Connecticut. London, 1994. 360 p.

About the author:

Natalia V. Devutskaya, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Music Theory Department, Voronezh State Institute of Arts (394053, Voronezh, Russia), **ORCID: 0000-0002-7454-5981**, denatusha@yandex.ru

