



М. В. ГОРОДИЛОВА

Уральская государственная консерватория  
им. М. П. Мусоргского

УДК  
781.64.072.3

ФЕНОМЕН «НОТОГРАФИЧЕСКОЙ НАГЛЯДНОСТИ»  
В СИСТЕМЕ ГАРМОНИЧЕСКИХ НОВАЦИЙ Н. РОСЛАВЦА

Известно, что Николай Рославец выдвинул вполне определенные требования к звуковой основе музыки. При этом в реализации своих намерений он шел наиболее естественным для музыканта путем, нотографически кодируя звучащее. Избегая энгармонических замен при транспозициях (даже самых «неудобных» для чтения)<sup>1</sup>, композитор пытался убедить читающего (видящего, и уж затем слышащего) текст в точности разгадки.

В специальной литературе обычно констатируют такие обусловленные использованием данного метода черты гармонической системы композитора, как двенадцатитоновость, опора на принцип звуковысотной комплементарности, порождаемость всего звукового материала начальным звукокомплексом, всеинтервальность структуры синтетаккорда и т.п. Как видно, это перечисление общих закономерностей гармонии XX столетия ничего не говорит об особенностях авторского отношения к проблеме звуковых открытий, а главное — не способствует выстраиванию адекватной методологии их изучения.

В настоящей статье специфика новаций композитора в звуковысотной сфере осмыслена через категорию *наглядности*. Использовать эту метафору в статусе категории показалось уместным, поскольку во всех произведениях композитора данного периода творчества (с 1913 по 1929 гг.) отмечается особая природа нотации, заключающаяся в изначальной *заданности* и последующей *неизменности* избранной орфографии основной звуковой группы (того, что он называет «синтетаккордом»)<sup>2</sup>.

Действительно, звуковысотную организацию сочинений Рославца, созданных во втором десятилетии XX века, объясняют с помощью авторского метода, обозначенного им как метод «синтетаккорда»<sup>3</sup>. Следование данному принципу позволяет обнаружить наличие у композитора *системы* в использовании звуков: прежде всего, это постоянное транспонирование начального шести-, восьмизвукового набора и, как правило, возвращение к его первичной высотной позиции — без какого-либо предустановленного порядка внутри группы. При этом возникает возможность сравнить поиски Рославца в сфере гармонии с аналогичными процессами в музыке других композиторов. С одной стороны, заметны связи с поздней (диссонантной) тональностью А. Скрябина (при опоре последнего на более унифицированные структуры), с другой, — принципы Рославца ассоциируются с различными формами предсерийной техники. В начале своих рассуждений по поводу гармонии композитора Т. Старостина отмечает, что он «фактически создал один из вариантов *новой тональности* [курсив мой. — М. Г.]»<sup>4</sup>. Несколько далее синтетаккорд характеризуется как «ярко выраженное *модальное* явление»<sup>5</sup>. В итоге делается вывод о «недодекафонной серийности», путь к которой и указывает описываемый метод<sup>6</sup>. Н. Гуляницкая считает, что рассматривать систему Рославца с позиций серийной техники все же не следует, поскольку, по ее мнению, «синтетаккорд совпадает не с серией, а с тем, что называют «сет»<sup>7</sup>. Следует однако учесть, что

данный термин в англоязычной литературе используют и при анализе серии, а сугубо интервальные (тоновые, но не ступеневые) обозначения, принятые в «сете», не помогают раскрытию особенностей авторской нотографии. Как видно, оригинальность найденной композитором системы гармонии создает известные трудности в попытке типологии этого явления.

Не меньше препятствий могло бы возникнуть при объяснении выбора звукового состава синтетаккорда, обосновании влияния его структуры на логику транспозиций, установлении самого наличия подобной логики и тому подобное. Однако эти вопросы почти не затрагиваются в исследовательской литературе. Причиной такого положения в данном случае можно считать определенное невнимание к тому, что *скрыто* в звучании, но достаточно рельефно *обозначено* композитором в нотном тексте сочинений и направлено, таким образом, к зрительному восприятию. Отсюда специфика метода Рославца остается во многом непознанной — и не только по отношению к технологической стороне музыки. Игнорирование визуальной стороны звучащего в произведениях композитора не способствует и его эстетической оценке, в то время как здесь важно все: от выбора гармонического материала (кстати, судя по нотографии, вполне предопределенного, имеющего свой «исторический» звуковой прообраз) до его развертывания в крупном плане всей композиции.

«Закодированность» и вместе с тем «наглядность» найденного метода отвечают самой авангардистко-отрицающей атмосфере начала XX столетия<sup>8</sup>. Н. Рославец, как многие другие его современники, сознательно стремившийся отойти от штампов «старой» музыки, манифестирует: «Вперед от современной импрессионистско-экспрессионистской звуковой анархии, зашедшей музыкальное искусство в тупик, вперед к творческому исканию и осознанию новых законов музыкального мышления, новой музыкальной логики, новой ясной и точной *системы* [курсив автора. — М. Г.] организации звука»<sup>9</sup>. Заботясь о системе и подчеркивая синтетическую природу своих поисков, он считает при этом, что его метод восстанавливает связь с достижениями прошлого, является результатом эволюции классической гармонии: «Никакого разрыва в линии развития музыкального искусства у меня нет, в синтетическую систему вошел классицизм, романтизм, импрессионизм, политональность»<sup>10</sup>.

Эта «неразрывность» проявляется и в названии основной звуковой группы (синтетаккорд, который на самом деле аккордом не является и призван заменить собою основное трезвучие), и в авторском ее определении: «Синтетаккорд — основное гармоническое шестизвучие новой системы, включающее в себя все главнейшие гармонические формулы классической системы (большое и малое, увеличенное и уменьшенное трезвучия, доминант аккорд, нонаккорд, уменьшенный септаккорд, различные виды «побочных» септаккордов и т. п.)»<sup>11</sup>. При транспонировании (а простейшие перестановки синтетаккорда на квинту вверх и вниз подобны, по мнению исследователей, триаде тональных функций *T-S-D*) образуется двенадцатизвучная хроматическая шкала. Но в отличие от «классической додекафонии» Рославец акцентирует не двенадцатитоновость как таковую, а именно нотографию начальной группы. Об этом свидетельствует логика транспозиционного плана сочинений, ориентированная отнюдь не на принцип дополнительности и способствующая постепенному появлению всех двенадцати тонов. Происходит это, как правило, только во время четвертого или даже пятого высотного перемещения. Это обуславливает специфику записи всей двенадцатизвучной последовательности, которая *выглядит* (и воспринимается) как результат суммирования неких опирающихся на единый прототип групп, а не как определенная самодостаточность.

Особое, по сути дела эстетическое отношение Рославца к создаваемой им технике сближает композитора со многими художниками его эпохи. Главным художественным стимулом и идеей творчества ему видится новая организация звуковой материи (он и называет себя не композитором, а «организатором звуков»), что прослеживается в ряде теоретических высказываний автора, разъясняющего основные принципы своей индивидуализированной гармонии. Подобно этому В. Хлебников — виднейший представитель футуристического направления в поэзии (по мнению современников — «поэт для поэтов», создатель «инженерной» поэзии) — с немалым пиететом относится к поэтической технике. Именно «словотворчество» определяет для него все остальное и то, что может быть вербализовано (названо, сформулировано), становится вторичным. Но и у Рославца, и у Хлебникова появляются новые художественные возможности, обуславливающие эстетизацию собственно технологических приемов. Как нефигуративная

живопись или «заумная» футуристическая поэзия, музыка Н. Рославца в своей технико-эстетической основе апеллирует, прежде всего, к посвященным.

Отсюда смысловую нагрузку начинает выполнять каждый элемент возводимой конструкции: у Хлебникова это — слово, где происходит слияние звука и смысла в нерасчленимый звукомысл<sup>12</sup>, у Рославца это — синтетаккорд, который выразителен и сам по себе, и с точки зрения заложенного в нем конструктивного и смыслового потенциала. Последнее обозначено в нотографии и тем самым может быть понято и осознано еще до начала звучания.

Чрезвычайно похожи и методологические установки творцов: если хлебниковское слово, как из «зерен», строится из основных звуков языка (букв азбуки), то и синтетаккорд Рославца образуется из вполне типизированных структур. Входящие в него звуки — «зерна» — являются постоянными величинами. Варьирование синтетаккорда у композитора, заключающееся в изменении звукового порядка и интервальной структуры, аналогично предпринимаемым Хлебниковым перестановкам букв и их заменам в слове. И Рославец, и Хлебников опираются, как видно, на метод, который можно было бы вслед за поэтом назвать «*писание словами одного корня*». «Найти, не разрывая круга корней, волшебный камень превращения всех славянских слов одно в другое, свободно плавить славянские слова — вот мое первое отношение к слову. Это самовитое слово вне быта и жизненных польз», — так формулирует В. Хлебников свое понимание «словотворчества»<sup>13</sup>.

Безусловно, система Рославца достаточно органично вписывается в футуристический поэтический контекст. Однако в ней находит свое проявление и специфически музыкальная проблематика. В данном случае — вполне в духе синтеза искусств — заметна обратная пропорциональная направленность творческих устремлений поэта и композитора. Целью «словотворчества» Хлебникова является усиление фонической стороны поэтического текста, что оказывается первичным по отношению к традиционному значению слова. Рославец же в своем «звукотворчестве» синтезирует (и выпиывает!) все традиционные «значения» используемых звуковых конструкций, что само по себе призвано обеспечить звуковой феномен. И

в этом заключается первичная роль обозначенных в тексте прообразов синтетаккорда, по сравнению даже с собственно фонической стороной гармонии.

Примерами последовательного применения описываемого метода являются практически все фортепианные, скрипичные, камерно-вокальные произведения композитора, написанные им в период с 1913 по 1928 годы. Среди них — Три сочинения для фортепиано, Три этюда, Фортепианные сонаты, Квази-прелюдия и Квази-поэма и другие.

Фортепианный цикл «Три сочинения» (1914) — одно из первых произведений, в которых последовательно выдерживаются авторские намерения и в применении исходного звукокомплекса, и в подходе к нотографии. Синтетаккорды представлены здесь достаточно разнообразно, но определенное родство их тонного состава обеспечивает близость звукового облика пьес. Цикл отличается утонченностью, камерностью, некоторой сдержанностью и объективностью тона высказывания<sup>14</sup>. В последовательности номеров используется принцип контраста, но к объединяющим моментам внутреннего характера, кроме структуры синтетаккордов, следует отнести завуалированную (неслышимую) тонально-функциональную логику высотных позиций пьес:  $e - a/A - G (S - S/DD - T)$ . Синтетаккорды опираются в основном на мажорно-минорный прообраз и порождают некоторую таинственность звучания, отмеченного хрупкой красотой и одухотворенностью.

Синтетаккорд первого Сочинения представляет собой полный звуковой состав гармонического минора, данного в начале в высотной позиции  $es$ . Это не гамма (изложенная в виде абстрактного звукоряда от  $d$  во вступительной статье к сборнику сочинений Рославца)<sup>15</sup>, а комплекс, в котором просматриваются все возможные аккорды одной минорной тональности. Такая «тональная» принадлежность синтетаккорда в пьесе обуславливает и логику его транспозиций (преимущественное чередование чистой кварты и малой терции), и характер применения: в экспозиции и репризе — в основном виде, в серединном разделе — в смешении трех высотных позиций ( $d - g - a$ ). Обращает на себя внимание окончание номера в мажорном варианте звукоряда от  $Es$  — с «пикардийской» терцией<sup>16</sup> (пример № 1).

## Пример № 1

Н. Рославец.  
Три сочинения. № 1

a)

Adagio (nobilissimo)

b)

Кстати, прелюдийность (импровизационность) фактуры пьесы также ассоциируется со стилем высокого барокко. Но и эти ассоциации более видимы, чем слышимы.

Во втором Сочинении начальная звуковая группа совпадает по составу (и нотации) с гармонической прогрессией типа «андалусской»: малый минорный септаккорд от *g* (без квинты) — мажоро-минорное четырехзвучие от *a*<sup>17</sup>. «Полиаккордовый» характер комплекса подчеркнут при первом изложении за счет разведения субструктур по партиям рук (пример № 2).

## Пример № 2

Н. Рославец.  
Три сочинения. № 2

a)

Agitato con passione

b)

Lento

В дальнейшем транспонировании, вновь опирающемся на чистые кварты и малые терции, субструктуры синтетаккорда фактурно перемещаются, но неизменной остается нотация. «Наглядность» подобного звукового состава, легко ассоциирующегося с «испанским ладом», дополнена и усилена гитарной фигурацией фона. И несколько абстрагированный (отстраненный) звуковой образ пьесы оказывается конкретизированным в визуальном плане.

Наиболее «чистый» вид синтетаккорда представлен звуковым набором, открывающим третье Сочинение. В литературе его звуковой состав также интерпретируют как звукоряд<sup>18</sup>. Однако авторская орфография, как обычно не изменяемая на протяжении всего номера, свидетельствует об использовании трезвучия (в данном случае от *G* с различного рода расщеплениями: основной и терцовый тоны записаны как увеличенная прима, квинтовый предстает дважды увеличенной примой). Шестизвуковой состав «расщепленного» трезвучия усложнен еще двумя «ступенями» над квинтой (*e-f*), которые используются как проходящие звуки, да и то только в начальных проведениях, а затем исчезают, растворяются, не перегружая ткань. «Чистота идеи», явленная синтетаккордом, выражена не только нотационно, но как в предыдущих пьесах, подчеркнута способом изложения (пример № 3).

## Пример № 3

Н. Рославец.  
Три сочинения. № 3

Allegretto grazioso

Основой синтезирования здесь становится сама музыка (трезвучная гармония), а это определяет и пути транспонирования с соответствующим обрамлением в конце, и фактурные рисунки (связанные, прежде всего, со стихией фортепианной игры — пребыванием за счет гибких позиционных смен в различных регистрах), и собственно звучание с его опорой на визуально-слуховое восприятие.

Изучая метод Рославца, исследователи достаточно часто обращаются к его фортепианному циклу, состоящему из двух пьес — Квази-прелюдии и Квази-поэмы (1915). На самом деле произведение является весьма показательным для демонстрации особенностей подхода композитора к выстраиванию собственной звуковой системы. Кроме

того, символичной представляется и квази-жанровость, обозначенная в названиях пьес. При этом упоминаемое уже невнимание к авторской нотации<sup>19</sup>, а иногда и отрицание какого-либо ее значения<sup>20</sup>, обуславливают трудности как методологического, так и типологического свойства.

Синтетаккорды пьес данного цикла по сути дела также являются квази-аккордами, диссонантная (всеинтервальная) природа которых, как и наличие в звуковом составе расщепленных тонов, однозначно зафиксированы в нотном тексте. В Пьесе можно все-таки отметить варьирование звукового состава основной звуковой группы, обусловленное, впрочем, своего рода «синтезом синтезов» — смещением синтетаккордов различных высотных позиций в едином полиаккордовом пространстве (этот эффект используется как средство развития и кульминационный фактор). В Прелюдии же впечатляют особая дискретность в последовании неизменных звукокомплексов и постоянство интервальной структуры транспозиционного плана, что видно в примере № 4 и в завершающей нашу статью таблице.

## Пример № 4

Н. Рославец.  
Два сочинения. № 1

а)

(Квази-прелюдия) (Quasi Prelude)

Très modéré  
(c a l m e)

*p*

б)

*m. g.* *molto ten. ritard. e morendo*

*p*

Стоит отметить, что логика чередования высотных позиций синтетаккордов во всех сочинениях (но в особенности, в Квази-цикле), представляет собой «квизитональный план». В нем не просто используются кварто-квинтовые и малотерцовые связи, но прорисовывается (и прописывается в нотации) определенная функционально-тональная закономерность. Так, завершает экспозицию Квази-прелюдии (основной ее звукокомплекс строится от *es*) синтетаккорд в высотной позиции *as*, а перед репризой, на протяжении восьми высотных перемещений повторяющей начало, образуется своего рода «доминантовый преддыкт» — синтетаккорд от

*b*. Подобные примеры можно без труда продолжить. Важно однако, что подобная тональному плану логика высотных перемещений в самой незначительной степени ориентирована на достижение двенадцатитоновости (то, что называется обычно в числе звуковых открытий Рославца, а в действительности является наиболее общим моментом). В частности, в Квази-прелюдии принцип звуковосотной комплементарности используется весьма неэффективно (полная двенадцатитоновость достигается только к пятой высотной позиции). Подобная постепенность в освоении звукового пространства хроматической шкалы свидетельствует о том, что Рославца проблема двенадцатитоновости занимала в незначительной степени и на первый план выдвигались иные свойства того, что звучит и фиксируется в тексте произведений.

Как видно, наглядность в композициях Рославца имеет имманентно-музыкальную природу. Нотный текст в авторской орфографии включается в художественную задачу, становится важнейшим компонентом в реализации направленности произведения на слушательское восприятие (а не только исполнительское прочтение). То, как Рославец нотировал синтетаккорды, раскрывает их происхождение и объясняет логику высотных перемещений. Кстати, подобная автодескриптивность композиторского метода облегчает и задачу аналитика: отмечаемая неизменность раз установленной орфографии позволяет без труда определить интервал транспозиции. Это же порождает ассоциативный ряд, который находит свое подтверждение в контексте сочинения.

Таким образом, синтетаккорд Николая Рославца — это не ряд (звуко-ряд, серия или сет). Смысл синтетаккорда — не столько в собственном звуковом составе, сколько в том, что он призван обозначать. Подобная «развоплощенность» (квази-эффект) позволяет ему существовать, как и хлебниковскому «самовитому слову», «вне быта и жизненных польз». Прозорливый и чуткий музыкант Н. Мясковский, отмечая некоторое сходство звучания «для современного слуха» произведений А. Скрябина и Н. Рославца, констатирует несомненную самобытность второго: «<...> Не из тех основ вытекает гармония Рославца, что скрябинская, как будто даже не из принципа гармонических призвуков, но в основе лежит принцип, проводимый с настойчивой, железной логикой»<sup>21</sup>. Не есть ли этот принцип — тот «высший и строжайший устав, звездный космический устав и распорядок», который, по Томасу Манну, реализуется неслышимыми средствами, но сам может быть услышан; и «это доставит людям неведомое доселе эстетическое удовлетворение»<sup>22</sup>?

ТАБЛИЦА  
 транспозиций синтетаккорда  
 в пьесе Н. Рославца «Квази-прелюдия» (экспозиция, 7 тактов)

№ синтет-аккорда	Нотография синтетаккорда и его транспозиций	Структура
1	Es - eis - g - gis - b - h - d	Б. септаккорд с дважды расщепленной примой, расщепленными терцией и квинтой от <i>es</i> Интервал — ч. 5 (5)
2	As - ais - c - cis - es - e - g	Б. септаккорд с дважды расщепленной примой, расщепленными терцией и квинтой от <i>as</i> Интервал — ч. 4 (5)
3	Ces - cis - es - e ges - g - b	Б. септаккорд с дважды расщепленной примой, расщепленными терцией и квинтой от <i>ces</i> Интервал — м. 3 (3)
4	Ges - gis - b - h - des - d - f	Б. септаккорд с дважды расщепленной примой, расщепленными терцией и квинтой от <i>ges</i> Интервал — ч. 5 (5)
5	Heses - h - des - d - fes - f - as	Б. септаккорд с дважды расщепленной примой, расщепленными терцией и квинтой от <i>heses</i> Интервал — м. 3 (3)
6	Eses - e - ges - g - heses - b - des	Б. септаккорд с дважды расщепленной примой, расщепленными терцией и квинтой от <i>eses</i> Интервал — ч. 4 (5)
7	F - fisis - a - ais - c - cis - e	Б. септаккорд с дважды расщепленной примой, расщепленными терцией и квинтой от <i>f</i> Интервал — ув. 2 (3)
8	B - his - d - dis - f - fis - a	Б. септаккорд с дважды расщепленной примой, расщепленными терцией и квинтой от <i>b</i> Интервал — ч. 4 (5)
9	Des - dis - f- fis - as - a - c	Б. септаккорд с дважды расщепленной примой, расщепленными терцией и квинтой от <i>des</i> Интервал — м. 3 (3)
10	Fes - fis - as - a - ces - c - es	Б. септаккорд с дважды расщепленной примой, расщепленными терцией и квинтой от <i>fes</i> Интервал — м. 3 (3)
11	As - ais - c - cis - es - e - g	Б. септаккорд с дважды расщепленной примой, расщепленными терцией и квинтой от <i>as</i> Интервал — м. 3 (3)
12	Es - eis - g - gis - b - h - d	Б. септаккорд с дважды расщепленной примой, расщепленными терцией и квинтой от <i>es</i> Интервал — ч. 5 (5)
13	Ges - gis - b - h - des - d - f	Б. септаккорд с дважды расщепленной примой, расщепленными терцией и квинтой от <i>ges</i> Интервал — м. 3 (3)
14	Ces - cis - es - e ges - g - b	Б. септаккорд с дважды расщепленной примой, расщепленными терцией и квинтой от <i>ces</i> Интервал — ч. 4 (5)
15	Es - eis - g - gis - b - h - d	Б. септаккорд с дважды расщепленной примой, расщепленными терцией и квинтой от <i>es</i> Интервал — б. 3 (4)
16	As - ais - c - cis - es - e - g	Б. септаккорд с дважды расщепленной примой, расщепленными терцией и квинтой от <i>as</i> Интервал — ч. 4 (5)

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Подобные энгармонические замены с легкостью производят исследователи. См., например: Польшяева Е., Старостина Т. Звуковые открытия раннего русского авангарда // Русская музыка и XX век. — М., 1997. — С. 616. Здесь звуковая группа Сочинения № 3, нотируемая композитором как три варианта трезвучия от *g*, записывается Т. Старостиной — автором последнего фрагмента статьи, посвященного Н. Рославцу, — без соответствующих расщеплений тонов. Это отнюдь не способствует прочтению технологического и художественного задания произведения в целом.

<sup>2</sup> Опираясь на это наблюдение, нам уже приходилось писать о методе синтетаккорда Рославца в связи с феноменом визуальной гармонии. См., в частности: Городилова М. Визуальность и ее проявления в гармонии А. Лурье и Н. Рославца // Приношение музыке XX века: сб. ст. / УГК им. М. П. Мусоргского. — Екатеринбург, 2003.

<sup>3</sup> См. об этом: Гуляницкая Н. Русская музыка: становление тональной системы XI—XX вв. — М., 2005; Она же. Эволюция тональной системы в начале века // Русская музыка и XX век. — М., 1997; Лобанова М. Творчество и судьба // Советская музыка. — 1989. — № 5; Польшяева Е., Старостина Т. Указ. изд.; Холопов Ю. Н. Рославец: волнующая страница русской музыки // Рославец Н. Сочинения для фортепиано. — М., 1989 и др.

<sup>4</sup> Польшяева Е., Старостина Т. Указ. изд., с. 616.

<sup>5</sup> Там же, с. 618. Здесь же обосновывается сходство и различие метода Рославца с додекафонной системой и гармонией позднего Скрябина. Курсив мой. — М. Г.

<sup>6</sup> Там же, с. 619.

<sup>7</sup> Гуляницкая Н. Русская музыка: становление тональной системы XI—XX вв..., с. 168.

<sup>8</sup> Как известно, у авангардистов (и в особенности у футуристов, ориентирующихся на самоценность — по В. Хлебникову, «самовитость» — слова и словотворчества) происходит своего рода смещение акцента с результата творчества на его процесс, который и становится во многом самостоятельным объектом искусства.

<sup>9</sup> Приведено по: [Лобанова М. Указ. изд., с. 98].

<sup>10</sup> Там же, с. 100.

<sup>11</sup> Там же, с. 102.

<sup>12</sup> См.: Хлебников В. Творения. — М., 1987.

<sup>13</sup> Там же, с. 37.

<sup>14</sup> Возникает особая атмосфера интеллектуальной насыщенности при эмоциональной приглушенности, что на-

поминает лирику фортепианных миниатюр Н. Мясковского или Н. Метнера, но в отличие от них у Рославца осуществляется еще большая погруженность в сферу «рацио».

<sup>15</sup> Холопов Ю. Н. Указ. изд.

<sup>16</sup> Об этом упоминает и Ю. Холопов (см.: [Холопов Ю. Н. Указ. изд.]), не касаясь однако значения нотогрфии в возникновении такой аналогии.

<sup>17</sup> Трактовать последовательность как звукоряд гармонического *F dur'a* не позволяет имеющееся в орфографии расщепление *c/cis*, сохраняемое соответственно в транспозициях синтетаккорда.

<sup>18</sup> См. анализ пьесы: [Холопов Ю. Н. Указ. изд., с. 10] или трактовку сходной звуковой группы в «Квази-прелюдии»: [Польшяева Е., Старостина Т. Указ. изд., с. 617]. К примеру, Ю. Холопов в качестве второго варианта данного синтетаккорда предлагает следующий ряд: *des-es-g-as-b-h*. Но такая нотация в Сочинении отсутствует! Напротив, постоянно выдерживается заявленный в начале принцип: *g-gis-b-h-des-dis*. Думается, игнорировать композиторские намерения, обозначенные им самим, нет оснований.

<sup>19</sup> Польшяева Е., Старостина Т. Указ. изд.

<sup>20</sup> Так, в сравнительно новом исследовании Н. Гуляницкой читаем следующее: «Тон для системы Рославца не есть величина уникальная: функция звука не зависит от его нотации, то есть: ДО (= си-диез, ре-дубль-бемоль) <...> РЕ (= ми-дубль-бемоль, до-дубль-диез) <...> Об этом можно судить по нотогрфии его композиций, где синтетаккорд именуется по-разному, сохраняя при этом абсолютную высотность» [Гуляницкая Н. Русская музыка: становление тональной системы XI—XX вв..., с. 166]. Уже было показано, что происходит как раз обратное и одинаковые наименования тонового состава синтетаккорда с удивительной последовательностью сохраняются при всех высотных перемещениях. См., в частности, нашу таблицу, где воспроизводится авторская нотогрфия транспозиций синтетаккорда в Квази-прелюдии.

<sup>21</sup> Мясковский Н. Собрание материалов. Т. 2. — М., 1964. — С. 199.

<sup>22</sup> Манн Т. Доктор Фаустус: роман / пер. с нем. С. Апта и Н. Ман. — М., 1993. — С. 163.

**Городилова Марина Викторовна** — кандидат искусствоведения, профессор, зав. кафедрой теории музыки Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского