



УДК 78.01

<https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.2.091-100>

Научная статья

Original article

**Семантический спектр
преломлений
колокольности
в языке и структуре
этюдов-картин оп. 33
С.В. Рахманинова**

**The Semantic Spectrum
of Interpretations
of Bell-Like Sonorities
in the Language and Structure
of Sergei Rachmaninoff's
Etudes-Tableaux, opus 33**

ОЛЬГА ВАСИЛЬЕВНА ГЕНЕБАРТ**OLGA V. GENEBAART**

*Тамбовский государственный
музыкально-педагогический
институт им. С.В. Рахманинова,
г. Тамбов, Россия,
hoehnebart@mail.ru,
<https://orcid.org/0009-0007-3559-3415>*

*Tambov State
Musical Pedagogical Institute
named after S.V. Rachmaninov,
Tambov, Russia,
hoehnebart@mail.ru,
<https://orcid.org/0009-0007-3559-3415>*

Аннотация. Предлагаемое исследование посвящено рассмотрению в сборнике этюдов-картин оп. 33 С.В. Рахманинова средств преломления колокольности — жанрового компонента, отражающего одну из констант отечественной музыкальной культуры и особенно рельефно представленного в художественном мире композитора. Отмечен широкий спектр значений колокольных звучностей, множественность звуковысотных, регистрово-динамических и фактурных форм преломления колокольности в условиях звукоимитации, тенденции к реконструированию или созданию аллюзии, намёка на звонность. Выявлена вариативность образных и жанровых контекстов, типов звуковысотной организации, аккордовых и интервальных структур, создания способов дления, эффектов рождения и угасания, форм изложения, определяющих создание эффектов звонности. Найдены и исследованы проявления корреспондирования, связей на расстоянии в соотношении ряда смежных пьес,

Abstract. The present research work is devoted to analysis in the cycle of Etudes-Tableaux opus 33 of the means of interpretation of bell-like sonorities — the genre-related component reflecting one of the constants of Russian musical culture and represented in an especially relief quality in the composer's artistic world. A broad spectrum of meanings of bell-like sounds, the multiplicity of pitch-related, register-dynamic and textural forms of interpretation of bell-like sonorities in the conditions of sound imitation, the tendency of reconstruction, or the creation of allusions, intimations of bell reverberation. The variation quality of the figurative and genre-related contexts, the types of pitch organization, chordal and intervallic structures, the creations of the means of duration, the effects of generation and extinction, and the forms of exposition defining the creation of effects of bell reverberation. The manifestations of corresponding, the connections from a distance in correspondence of a set of adjacent

определяющие очертания микроциклов внутри сборника, и в то же время его художественной целостности как единого текста.

pieces defining the traits of micro-cycles in a cycle of pieces are discovered and researched, and at the same time its artistic integrity as a single text.

Ключевые слова:

колокольность, С.В. Рахманинов, семантика, спектр созвучий, колористика, звукоизобразительность

Keywords:

bell-like sonorities, Sergei Rachmaninoff, semantics, spectrum of sonorities, color characteristics, sound figurativeness

Для цитирования:

Генебарт О.В. Семантический спектр преломлений колокольности в языке и структуре этюдов-картин оп. 33 С.В. Рахманинова // ИКОНИ / ICONI. 2022. № 2. С. 91–100. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.2.091-100>

For citation:

Genebart O.V. The Semantic Spectrum of Interpretations of Bell-Like Sonorities in the Language and Structure of Sergei Rachmaninoff's Etudes-Tableaux, opus 33. *ICONI*. 2022;(2):91-100. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.2.091-100>

Колокольность в музыке Рахманинова — качество, отражающее одну из стилевых констант русской музыки как символа отечественной национальной культуры, неотъемлемая черта индивидуального стиля композитора, отмечаемая в исследованиях как «доминирующий «обертон» русскости» в образной системе композитора [1, с. 82]. Семантика колокольности вбирает в себя широкий спектр значений, проявления её многоуровневые. Она локализуется по-разному в зависимости от конкретики звуковысотных, темброво-регистрово-динамических, ритмоинтонационных и фактурных форм. Притом, что проявления колокольности всегда вторичны, представлены той или иной мерой звукоимитации, звукоподражания тому или иному типу «натуральных» колоколов, их музыкальное воспроизведение в музыке С. Рахманинова — не просто колористический штрих, как это могло быть в творчестве отечественных композиторов предшествующего периода. По множественным наблюдениям исследователей,

у Рахманинова колокольность с самых ранних опусов обрела свойства внутреннего, сокровенного начала, выражения сущности духовного мира отечественной культуры. Это отмечает, например, А. Демченко, обращаясь к объёмному, многослойному образному миру Прелюдии оп. 3 № 2 *cis moll* [2, с. 201].

Мифология русского звона выразилась в творчестве С. Рахманинова во всей полноте: от «красного» звона до заупокойного¹, от зачаровывающего, сплывающего до пророчествующего, оплакивающего², от небесного, светоносного до бесовского, карающего. Колокольные звучания, в той или иной форме воспроизведённые, составляют звуковую ауру значительной части сочинений композитора или фрагментарно внедряются

¹ Скафтымова Л.А. О Dies irae у Рахманинова // С.В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1993). М.: МГК, 1995. С. 86.

² Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века. Л.: Советский композитор, 1990. С. 90.



в текст как существенный компонент семантики и структуры. Многочисленные исследовательские наблюдения в этой сфере, введено в научный обиход понятие «рахманиновская колокольность»³, при этом акцентированы, как правило, религиозно-философский аспект, рассмотрение в контексте драматургической концепции крупных сочинений, в меньшей степени — малых форм. Однако можно назвать лишь единичные примеры внимания к языковой структуре, рождающей аллюзию колокольности — звуковысотной составляющей, артикуляции, фактурному рисунку, отражению в них деталей семантического спектра, реконструируемых композитором колокольных звучаний.

Известна особая органичность преломления колокольности в тембре фортепиано, легко объясняемая тем, что «молоточек фортепиано приближается к языку колокола»⁴. «Рукотворные» резонаторы — корпус инструмента, концертный зал — как бы оживляют природные: площади, пространства полей, лесов, — отмечает Е. Назайкинский и далее высказывает мысль о том, что «колокольность» — один из важнейших путей семантизации бытовых и обиходных музыкальных звуков в художественном творчестве⁵.

Звучание «натурального» колокола характеризуется как специфически колокольный гармоние-тембр, «гармонический шум ритмо-тембров», «звучащая софийность материи»⁶. Специфика колокольных звучаний — в спектральной

уникальности. Звук русского колокола охарактеризован как «негармоничный»: «входящие в его спектр частичные тоны не образуют натурального ряда»⁷. Обертоновый ряд отечественных колоколов, индивидуальный для каждого из них, по составу призывков оказывается качественно иным по сравнению с общеизвестным обертоновым звукорядом. Затруднительна оценка какого-либо выделяющегося тона как основного, это не всегда самый нижний звук. Уникальность спектра дополняется различиями в громкости, стабильной локализации в пространстве.

Варианты «колокольного обертонового звукоряда», приведённые в книге А. Цветаевой и Н. Сараджева⁸ на основе записей московского звонаря К. Сараджева, позволяют найти множество заложенных в них структурных версий аккордов, консонирующих и диссонансирующих — как диатонических, так и хроматически усложнённых, терцовых, с побочными тонами, нетерцовых. Среди них — терцовые и квинтовые двузвучия, кварты и квинтоктавы, мажорные и минорные аккорды, терцовые созвучия с побочными тонами (секстой, квартой), септаккорды с большой и малой септимой, аккорды с целотоновой структурой, нетерцовые структуры — квартаккорды, пентаккорды, кластеры; при этом «басовитость, гулкость, гудящий характер тона» может рождать каждый из них. Такая множественность форм вертикализации «колокольного» спектра обертонов предопределяет «желанность» и естественность самых разнообразных структурных решений колокольных созвучий и, отсюда, их весьма широкие семантические возможности. Примечательно, что все названные структуры (а также

³ Кандинский А.И. «Симфонические танцы» Рахманинова (к проблеме историзма) // Советская музыка. 1989. № 1. С. 96.

⁴ Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. С. 106.

⁵ Там же.

⁶ Ильин В. Эстетический и богословско-литургический смысл колокольного звона // Православный колокольный звон. Теория и практика. М.: Триада плюс, 2002. С. 69.

⁷ Назайкинский Е.В. Указ. соч. С. 106–107.

⁸ Цветаева А.И., Сараджев Н.К. Мастер волшебного звона. М.: Музыка, 1988. С. 70, 105, 107, 108.

дополняющий этот ряд одиночный тон в басу, удвоенный в октаву) представлены в спектре колокольных звучаний фортепианных миниатюр С. Рахманинова. В то же время заметим, что названные созвучия применяются и вне колокольной семантики, в связи с чем возникает вопрос о типологических признаках преломления колокольности.

Среди симптомов этого жанрового начала, при всём безграничном многообразии конкретных вариантов, отмечается *повышенная характеристичность*, индивидуальность созвучия (или звука), реконструирующего звучание колокола, его густота, гулкость⁹, иногда — в сочетании с возможными на фоне этого мощного гудения оживленно-плясовыми остигнутыми ритмоинтонациями, имитирующими высокие колокола. На синтаксическом и регистрово-фактурном уровнях — это всегда та или иная форма отграниченности, обособленности, в артикуляции — эффект гулко-ударного и постепенного вибрирующего рассеивания звука. В звуковысотном наполнении — эффект «биений», создаваемых «обертонной расстроенностью»¹⁰. В условиях равномерной темперации фортепиано эти биения присутствуют, но почти не ощутимы, и специфика колокольного обертонового своеобразия может достигаться структурной и тембро-звуковысотной вариативностью (структурным варьированием мерно повторяемых созвучий), приоритетом диссонантности, иногда жёсткой.

Повышенная характерность тона в значительной степени определяется и спецификой развёртывания во времени. Известна особенность актуализации звучаний «натурального» колокола: звонкий, достаточно резкий удар — и плавное затухание, в котором могут

всплывать то одни, то другие обертоны¹¹, при общей динамике спада в звуке колокола возникают и волновые громкостные эффекты.

Здесь описаны колористические возможности больших и средних колоколов (заметим, что звонность, как известно, ими не ограничивается). Эти свойства колокольного звона способствуют рождению безгранично широкого спектра технических возможностей его художественного воплощения.

Различают два основных вида «натуральных» колокольных звучаний — благовест и звон (и его разновидность — двузвон, трезвон). «Благовестом называется такой звон, при котором ударяют в один колокол, или в несколько, но не вместе, а поочередно в каждый колокол. В последнем случае благовест называют “перезвоном” и “перебором”»¹².

Благовест представлен несколькими разновидностями, но при этом сохраняется общий принцип ударять в каждый момент только в один колокол. Второй тип — звон. Он имеет свои разновидности. В отличие от благовеста в нём ударяют сразу в два и более колоколов. Среди разновидностей звона выделяется «трезвон», который получил своё наименование от звона в два, три и более колоколов; обычно он идёт вслед за благовестом на вечернем и утреннем богослужении и Литургии. Благовест — просто призыв к молитве, а трезвон — выражение ликования, радостного, праздничного настроения.

Трезвон также имеет ряд разновидностей: великий, средний, малый, «во дво́и». Особая разновидность трезвона — набатный звон, оповещающий о пожаре,

⁹ Назайкинский Е.В. Указ. соч. С. 107.

¹⁰ Ильин В. Указ. соч. С. 68.

¹¹ Назайкинский Е.В. Указ. соч. С. 107.

¹² Типикон сі есть Устав. М., 1906. Гл. 35. Перепечатан Московской Патриархией в 1954 г. Цит. по: Цветаева А.И., Сараджев Н.К. Указ. соч.

природной стихии, а также любой праздничный звон во все колокола. Трезвонотом отмечали все самые торжественные праздники, а на Пасху, в знак особого величия праздника, трезвон продолжался весь день, пасхальный звон назывался красным звоном¹³.

В композиторской практике встречается обращение ко всем видам звонов церковного обихода (благовест, трезвон, перезвон, или перебор), каждый из которых мог осуществляться вариативным количественным составом колоколов и сопровождать различные моменты ритуала. В русских операх, а также единичных образцах фортепианной музыки «кучкистов» («В монастыре» из Маленькой сюиты Бородина, «Богатырские ворота» Мусоргского) это, по большей части, своеобразная реконструкция колокольных звучаний инструментальными средствами, «колокольная» звукоизобразительность. Такого рода преломление колокольности широко представлено в фортепианных миниатюрах Рахманинова. В то же время в них можно наблюдать и иной семантический оттенок преломления колокольности — своеобразную аллюзию колокольности, её метафору.

Одно из специфических свойств рахманиновской колокольности — искусство создания разными средствами эффекта продления постепенно «рассеивающегося», затухающего созвучия, взятого жёстким *marcato*. Это своеобразная реконструкция звучания натурального колокола, который предстаёт нашему слуху «в виде богатого звукового “букета” обертоновых призвуков, рождаемых даже единичным прикосновением ударом в колокол»¹⁴ — одна из форм актуализации колористической функции аккордов, часто многозвучных, создающих

эффект смешанного по составу красочного звукового комплекса, «пятна».

Фортепианное творчество С. Рахманинова, составляющее неизменно прочный фундамент концертного репертуара лучших пианистов мира, отмечено в то же время неиссякающим исследовательским вниманием. Так, в статье Т. Коряпиной «Этюды-картины соч. 33 С. Рахманинова: опыт сравнения двух авторских редакций» [3] привлечено внимание к текстологическому аспекту сборника Этюдов-картин ор. 33. Ещё один предмет изучения — аккордовый материал, различные факторы обогащения вертикали, средства актуализации гармонической колористики, фонической стороны гармонии. Эта область глубоко и всесторонне исследована и отражена в трудах выдающихся учёных XX века, в то же время результаты новых наблюдений и обобщений в сфере аккордики предлагаются в недавно изданном материале Шелудяковой, привлекающем высокой степенью детализации анализа рахманиновских созвучий, их ладового и гармонического контекста, пристальным вниманием к семантике рассматриваемых структур [4, с. 160].

Предлагаемые аналитические наблюдения посвящены средствам преломления колокольности, сферы образной модальности, пронизывающей почти все сочинения сборника Этюдов-картин ор. 33¹⁵. Семантический спектр колокольных звучаний, его основные составляющие, каждая из которых, в свою очередь, имеет множество оттенков, можно обозначить как символ преходящего времени (повторяющаяся в верхнем регистре подвижная ритмоинтонационная формула, например, имитация дорожных колокольцев), знак торжественности, ликования, радости (воссоздание праздничного трезвона),

¹³ Цветаева А.И., Сараджев Н.К. Указ. соч.

¹⁴ Кандинский А.И. Указ. соч. С. 96.

¹⁵ Нумерация приводится по нотному изданию: С. Рахманинов. Этюды-картины ор. 33 и 39. М.: Музыка, 1973.

воплощения печали, скорби, тревожных предзнаменований (воспроизведение набата, погребального перезвона).

Впервые колокольные звучания формируются в **Этюде-картине *f moll op. 33 № 1***. Они венчают мрачно-скерцозную образность пьесы и формируются в коде, воспроизводя скорбный трезвон («колокольная» структура — *малый минорный септаккорд, диатонически-терцовое соотношение квинт* в одиночных «ударах», *трихордовые интонации* в «переборах» в высоком регистре), и как будто определяют «колористическую среду» звучания большей части последующих пьес. Фактурно-регистровое решение определяет трёхкомпонентность состава: остинато квинты, медленное движение «средних» колоколов, обрисовывающих полусферу, купол. В верхнем слое — «высокие» колокола, подвижная фигурация, и в ней — скрытый голос, воспроизводящий обращённый купол («геометризация», восходящая к «натуральной» звонности и несущая сакральный смысл, проявляется и в «кучкистской» колокольности).

Далее, интонационно-ритмический фон всей пьесы создаёт звукоимитация дорожных колокольцев в **Этюде-картине *C dur op. 33 № 2***. Её антитезу составляют редкие удары набата, которые воспроизводятся гулками басовыми звучаниями *квинт-октавы*. Привлекает внимание и другой вариант созвучий «колокольчиковой» гармонической формулы, отмеченной некоторым сходством с «колокольной» гармонической структурой I части Второго концерта для фортепиано с оркестром С. Рахманинова.

Следующая миниатюра, ***c moll op. 33 № 3***, продолжает линию набатной колокольности, подспудно намеченной в предыдущем Этюде. «Колокола скорби» сопровождают хоральное с чертами траурного шествия звучание основной темы I части, которая завершается печальным «перезвонном», почти точно цитирующим здесь вступление I части упомянутого Концерта.

В пьесе ***d moll op. 33 № 5*** сигнальные интонации, маркирующие грани разделов, могут быть услышаны как звонные формулы малых колоколов.

Мистическая скерцозность **Этюд-картины *es moll op. 33 № 6*** во многом определяется спецификой привлечения «колокольных» созвучий. Колокольность как жанровый компонент находит здесь множественные, при этом фрагментарные, контурно намеченные проявления и актуализирована как аллюзия, «намёк». Пьеса наполнена интонационно-ритмическими и тоновыми, интервальными и аккордовыми микроструктурами, означенными как аллюзии «тревожной» и «скорбной» сакральной колокольности, её разных проявлений, — и «дорожных» колокольчиковых звучаний. Обрамляющие пьесу «переклички» малых терций, репрезентантов главных тональных функций (подобные звучания вводятся спустя много лет в песню «Белилицы, румяницы» из цикла «Три русские народные песни»), трактуются как «вестники судьбы». Начальные нисходящие «переброски» терций и, после них, сопоставляемые «гудящие» октавы, сопровождающие вихревое движение фигурационной темы, привносят черты апокалиптической символики — воспроизводят контуры отдалённого погребального звона, описываемого как удар «в каждый колокол от малого к большому»¹⁶ (фактурное решение погребального перезвона ранее претворено «кучкистами» в разных аккордово-гармонических воплощениях — например, в опере Мусоргского «Борис Годунов», пьесе Бородина «В монастыре»). Этот регистрово-фактурный рисунок (фонически варьированный, представленный октавными «гулами») воспроизведён и как контрапункт к «вьюжной», фигурированной основной теме пьесы.

¹⁶ Ильин В. Указ. соч.



Затем в первом эпизоде (в целом — рондальная, двойная трехчастная простая форма) воспроизводится причудливый звон дорожных колокольцев (фигурированные звучания в духе листовских *campanelli* — отдалённо мерцающие октавные «звоны» в сверхвысоком регистре) сначала в чередовании с «призраком» фанфары, затем на фоне столь же «ирреально» звучащей интонации *Dies irae* в танцевально-скерцозном преломлении и, наконец, в сочетании с нисходящей хроматической микроформулой, *passus duriusculus*. Во втором эпизоде вводятся звучания, воспроизводящие набатные колокола, интонационно интерпретируемые в верхнем голосе как мотив «креста», — в потоке моторного движения прорисовывается трагедийно трактуемое звучание колоколов, скорбная кульминация всей пьесы. В целом в архитектонике «колокольных» звучаний проявляется принцип концентричности, отражающий «картинную» составляющую объявленного композитором жанра пьесы (погребальный звон — «дорожные» колокольцы — «грозный» набат — «дорожные» колокольцы — погребальный звон). Многообразие и «призрачный», «нездешний» характер звучания, естественные в условиях (скорее, создающие эти условия) негативно-фантастической скерцозности, осуществляются в рамках лаконичного и целостного звуковысотного оформления «колокольности». Так множественные моменты включений «звонов» с разными семантическими оттенками представлены двумя типами структур — октавами с разным фактурным рисунком и созвучиями терцовой структуры (собственно терции — большие и малые — и два названных выше типа септаккордов).

В звуковысотном решении «колокольных» микроструктур проявляются архитектурная целостность, лаконизм: октавные фигуры «колокольцев» обрисовывают звуки тонического трезвучия, озвучивают преобладающий

колорит «самой тёмной» тональности, семантика которой обозначена ранее в миниатюрах С. Рахманинова. Терцовые и аккордовые «колокола», воплощение «предостерегающей» и «погребальной» колокольной сферы, представляют вариативно обрисованную область неустойчивости, окрашенную звучанием терций. Обе ипостаси колокольности объединяет принцип «единовременного контраста», заключённый во всех «колокольных» структурах, кроме тех, что обрамляют пьесу.

Заметим, что в смежных этюдах-картинах *es moll* и *Es dur op. 33* воплощены две контрастные семантические сферы колокольности.

Крайние части пьесы *Es dur* основаны на колористической разработке одного реконструированного «праздничного» колокольного звучания. При этом здесь используются различные формы воспроизведения эффекта угасания «звона», в частности, после басового «удара» протянут длинный «шлейф» мелодико-гармонической фигурации, гармонически насыщенной благодаря терцовым дублировкам, при этом мощный гул поддерживается сигнальными интонациями. В жанровом синтезе совмещаются колокольность и фанфарность (два рода сигналов), акцентирована таким образом призывная функция колокольности начальных тактов.

Во второй части (в целом — простая трёхчастная форма с контрастной серединой и репризой-кодой) танцевально-скерцозный тематический элемент с «шутовским» оттенком сменяется «пластическим диалогом», комедийной «сценкой» с чередованием «зазывных» сигналов и наигрышей, в которую вплетено изображение набатного звона. В гармоническом решении — целотонные звучания — увеличенные трезвучия с секундой, «доминантообразные» альтерированные квинтсектаккорды и секундакорды, по сути, это артикуляция одного оstinатно повторяемого

увеличенного трезвучия с варьированием местоположения дополняющей его секунды. Геометризация в последованиях аккордов (зеркально-симметричные линии расходящихся крайних голосов) напоминает о кучкистской традиции преломления колокольности. Линия неуклонного крещендирования «колокольных» звучаний, воспроизводящих «зазывный» перезвон, приводит к воспроизведённому в репризе-коде праздничному трезвону — полиостинатной трёхплановости «колокольню-мелодических» звучаний, имитирующих высокие колокола, аккордовый пласт средних по регистровому положению и «гудящие» басовые октавы. Светлотность звучания консонирующей тоники, ослепительно яркая окрашенность трезвучия *Es dur* оттеняется мелодико-фигурационными тонами верхнего голоса, привносящими скрытую диссонантность и, тем самым, колористическую «достоверность» имитируемого колокольного гула. В мелодико-фигурационном многоцветии выделена структура, названная А. Кандинским «рахманиновским» колокольным созвучием — это мажорное трезвучие с большой секстой (в поэме «Колокола» — это колокольная лейт-гармония I части).

Таким образом, почти вся пьеса может быть «прочитана» как разработка звонных звукоизображений. В целом в ней прослеживается крещендирующая динамика раскрытия колокольности — от реконструкции праздничного благовеста в начале (одиночные «удары» нарастающей громкости) до воспроизведения кульминационного трезвона в коде.

В соотношении этих смежных пьес проявляется принцип антитезы, выраженный в актуализации колокольности: в Этюде *es moll* призрачной, в виде «намёков», аллюзий, с эффектом отдалённости, едва слышных звонов — предостерегающих, «дорожных», погребальных, — и почти достоверно выполненная реконструкция призывных и праздничных звонов, полнокровно, едва ли

не «в натуральную величину» преломлённых в пьесе *Es dur*. При этом явно выраженное корреспондирование этих смежных миниатюр создаётся фонической общностью — маркированной артикуляцией интонационно обособленных начальных терций и регистрово-фактурным сходством звонов «во двою» в середине каждой пьесы.

Элегически печальный тон следующей миниатюры, **Этюда-картины *g-moll* op. 33 № 8**, «прорезают» два одиночных «удара» — *trезвучие cis* в кульминационной зоне середины и *октава g*, завершающая пьесу, объединённые «мистическим» тритоновым родством. Эффект колокольности в обоих случаях подчёркнут начальным *marcato* и воспроизведением эффекта реверберации — эхо-эффекта и выпяченного «колокольного» угасания звучности.

Заметим, что колористически и громкостно-динамически выделенное трезвучие *cis moll* предвещает «модус и тонус» следующей пьесы, ***cis moll* op. 33 № 9**. Вся миниатюра пронизана набатной колокольностью. Палитра созвучий, реконструирующих звоны, здесь особенно богата. В 1 части — мерные «удары» минорных трезвучий, малых уменьшённых и малых мажорных септаккордов и завершающей квинтоктавы с воссозданием постепенного «вибрируемого расщепления» звука, создаваемого «гулом» басовой фигурации этого созвучия, и достоверно воспроизведёнными «биениями», которые описаны исследователями церковных колоколов. А далее, во второй части и коде, воспроизводится нарастающая мощь колоколов «вселенской скорби» — настойчиво повторяемые аккорды, сопровождение-контрапункт к мощной патетической декламации, представлены структурами нарастающей сложности, плотности и объёма звучания, вариативными формами реконструируемого «дления звона».

По-разному преломлённая колокольность определила не только парадигма-



тику, но и синтагматические связи в ряде смежных пьес, рождающие представление о формировании нескольких микроциклов. Это, в свою очередь, может быть значимой мотивацией при составлении концертных программ пианистов, в концепции исполнительской интерпретации, планировании артикуляционного и динамического профиля, возможностей маркировки или вуалирования «связей на расстоянии» в соотношении миниатюр. Средства воссоздания колокольности не только в рассмотренном сборнике, но и в фортепианном творчестве Рахманинова в целом — это возможная форма корреспондирования между произведениями и, отсюда, возможный фактор создания целостности и композиторского стиля, и исполнительской интерпретации. Примечательно, что в исследовательских трудах, посвящённых проблемам исполнительства, отмечает-

ся как знак русской фортепианной школы приоритетная роль «весовой» игры, возможность в этих условиях создания фортепианного «гула», качества обертонового богатства звучания [5, с. 41]. Это качество, с одной стороны, рождено практикой воспроизведения колокольных звучаний, столь частых в творчестве отечественных композиторов, с другой — стимулирует развитие и совершенствование этой важнейшей стороны исполнительского мастерства.

Помимо деталей самих «колокольных» звучаний, в проявлениях колокольности маркируются контрапунктирующие жанровые лексемы, их ладоинтонационная структура, их семантика. Воплощение колокольности индивидуально в каждом сочинении, и в его множественной вариативности — одно из проявлений неповторимого своеобразия текста как художественного открытия.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Демченко А.И. «Здесь русский дух..» К 145-летию со дня рождения С.В. Рахманинова // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2018. № 1 (30). С. 81–87. <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2018.1.081-087>
2. Демченко А.И. Творчество С.В. Рахманинова // ИКОНИ / ICONI. 2019. № 1. С. 198–210. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2019.1.198-210>
3. Коряпина Т.П. Этюды-картины соч. 33 С.В. Рахманинова: опыт сравнения двух авторских редакций // Музыковедение. 2020. № 3. С. 3–16. <https://doi.org/10.25791/musicology.03.2020.1114>
4. Шелудякова О.Е. К проблеме взаимодействия мелодического начала и гармонии в произведениях Сергея Рахманинова // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2019. № 4 (37). С. 158–166. <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2019.4.158-166>
5. Монастырский В.Н. «Русский» метод фортепианного исполнительства // Научное мнение. 2020. № 9. С. 40–43. <https://doi.org/10.25807/PBH.22224378.2020.9.40.43>

Информация об авторе:

О.В. Генебарт, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории и теории музыки.



REFERENCES

1. Demchenko A.I. "The Russian Spirit is Here..." Towards the 145th Anniversary of Sergei Rachmaninoff's Birthday. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018;(1):81-87. (In Russ.) <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2018.1.081-087>
2. Demchenko A.I. The Musical Legacy of Sergei Rachmaninoff. *ICONI*. 2019;(1):198-210. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2019.1.198-210>
3. Koryapina T.P. Etudes-tableaux op. 33 of S.V. Rachmaninoff: to Comparison of Two Authorial Editions. *Musicology*. 2020;(3):3-16. (In Russ.) <https://doi.org/10.25791/musicology.03.2020.1114>
4. Sheludyakova O.E. Concerning the Issue of Interaction between the Melodic Element and Harmony in Sergei Rachmaninoff's Works. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2019;(4):158-166. (In Russ.) <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2019.4.158-166>
5. Monastyrskii V.N. Russian Method of Piano Performance. *The Scientific Opinion*. 2020;(9):40-43. (In Russ.) <https://doi.org/10.25807/PBH.22224378.2020.9.40.43>

Information about the author:

Olga V. Genebart, Cand. Sci. (Arts),
Professor at the Department of History and Theory of Music.

