

ретичні та практичні питання культурології : зб. наук. ст. / Мелітопол. держ. пед. ун-т, Центр муз. україністики Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. — Запоріжжя : ЗДУ, 2000. — Вип. 3. — С. 95–105.

31. Ю-с. Корреспонденция. Харьков [Текст] / Ю-с // Музыкальное обозрение. — 1888. — 4 марта. — № 9.

32. Schánilec J. Za slávou. Čtení o českých hudebnících v Rusku zvláště od druhé poloviny XVIII do počátku XX století [Text] / J. Schánilec. — Praha : Svět sovětů, 1961. — 229 s.

33. Urie B. Čeští violoncellisté XVIII–XX století [Text] / B. Urie. — Praha : Práce, 1946. — 328 s.

УДК 78.071.2:787.1(470)

Дарья Мирошникова

ИТОГИ СТИЛЕВОЙ ЭВОЛЮЦИИ Н. А. РОСЛАВЦА (на примере цикла «24 прелюдии для скрипки и фортепиано»)

Творчество Николая Рославца – оригинальное явление в истории российской культуры. Сегодня его произведения, с таким трудом пробивавшие путь к современникам, осознаются как уникальные, обогащая палитру искусства XX в. Для Харькова и Слобожанщины фигура Н. А. Рославца представляет особый интерес, поскольку его деятельность связана с периодом развития музыкального образования на Харьковщине в 1920 гг. В мае 1921 г. Н. А. Рославец становится профессором Харьковской музыкальной академии, а затем – Музыкального института по кафедре свободного сочинения и специальной инструментовки, занимает должность ректора института. Тогда же его назначают заведующим отделом художественного образования Главного управления профессионального образования Народного комиссариата просвещения Украины.

Несмотря на то, что личность Н. Рославца вызывает всё возрастающий интерес как в Украине, так и за рубежом, специальных трудов, посвящённых стилевой эволюции его творчества, очень мало. Среди авторов, обращавшихся к этой теме, назовём М. Лобанову, Ю. Холопова, А. Гладышеву, Р. Биркана, О. Коменду, Т. Черныш. И всё же

проблема изучения творческого наследия композитора, его вклада в развитие камерно-инструментальных жанров, остаётся *актуальной*.

Цель данной статьи – привлечь внимание музыкантов к одному из наиболее выдающихся сочинений Н. Рославца – циклу «24 прелюдии для скрипки и фортепиано», увенчавшему эволюцию его художественного мышления.

Свой путь в музыке композитор начал с обучения игре на скрипке. Этим, возможно, был обусловлен в дальнейшем жанровый диапазон его творчества – тяготение к симфоническому, концертному и камерно-инструментальным жанрам. Под влиянием дяди, скрипача-самоучки, в возрасте 7–8 лет проявились музыкальные способности Н. А. Рославца. Как вспоминал композитор, «с 12 лет я существовал собственным трудом, служа в мелких канцеляриях, и пользовался при этом всеми представлявшимися случаями пополнить свое музыкальное образование, начиная с уроков у конотопского “свадебного” скрипача-еврея и кончая Курскими музыкальными классами покойного А. М. Абазы, где я изучал скрипку, элементарную теорию и гармонию» [3, с. 133].

После окончания музыкальных классов композитор поступает в Московскую консерваторию. Занимается в классе теории композиции А. Ильинского и, параллельно, в скрипичном классе у знаменитого педагога И. Гржимали. Н. Рославец увлекается поэзией символизма и футуризма, пишет романсы на слова К. Бальмонта, А. Блока, Н. Гумилёва, П. Верлена, В. Брюсова, И. Северянина, В. Каменского и других представителей этих направлений. Мечтательно-задумчивые, созерцательные образы ранних произведений напоминают об академической традиции и о школе Московской консерватории. В то же время, начинаются самостоятельные эксперименты в области музыкального языка. Как вспоминал композитор, ещё «в консерватории, в классах композиции, я всегда считался крайним “левым” и за эту “левизну” не раз терпел всяческие неприятности» [3, с. 133]. После окончания консерватории, «освободившись, наконец, от тисков школы и приступив к самостоятельному творчеству, я на первых же порах почувствовал, что для того, чтобы сказать свое слово в музыке, я должен решительно покончить со всем тем багажом, который я получил от школы» [3, с. 133].

С 1913 г. начинаются поиски Н. А. Рославца в области музыкального языка. Это первый период его творчества, период становления оригинальной гармонической системы. По словам композитора, «весной 1913 г. мне приоткрылась та завеса, за которой затем, спустя шесть лет упорной творческой работы (приблизительно к 1919 году), я окончательно нашел свою индивидуальную технику, давшую мне полный простор для выражения моей художественной личности. В результате моих первоначальных исканий явились первые opus'ы – первая скрипичная соната и романсы, написанные весной 1913 года и в том же году напечатанные. Анализируя теперь их гармоническую структуру, я ясно вижу, как мое музыкальное сознание шло по пути нащупывания неких самостоятельных, довлеющих себе звуковых комплексов, своего рода “синтетических аккордов”, из которых должен был рождаться весь гармонический план произведения» [3, с. 134].

Синтетические аккорды – это ряд звуков – от 6 до 8 и более. Развёртывание музыкального произведения происходит за счёт транспозиции синтетаккордов. На их основе выстроена и горизонталь, и вертикаль сочинений. Подчёркивая отсутствие тональности в произведениях данного периода, Н. А. Рославец не отрицает тональность как понятие гармонического единства, синтетические аккорды «призваны были взять на себя в общеконструктивном плане композиции не только внешнюю, звуко-красочную роль, но и внутреннюю роль заместителей тональности» [3, с. 134]. Единственный раз композитор записал синтетаккорд схематически в виде звукоряда в начале Второй сонаты для фортепиано.

Послереволюционное агитационное искусство повлияло как на жанровую систему в творчестве Н. А. Рославца, так и на его музыкальный язык. Композитор обращается к жанрам, ранее не представленным в его творчестве, – пишет марши, гимны и хоры, среди которых – «Гимн советской рабоче-крестьянской милиции», «Песни работницы и крестьянки» и др. В этих произведениях Н. А. Рославец отказывается от техники синтетаккорда, прибегая к средствам классической гармонии. В то же время, в сочинениях инструментальных жанров, таких как Первый концерт для скрипки с оркестром, Третье фортепианное трио, отчётливо прослеживается его индивидуальная гармоническая техника.

С середины 1920 г. со стороны Российской ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ) появляются неодобрительные высказывания о творчестве Н. Рославца. Его обвиняют в том, что он не понимает задач советского искусства. Давление на интеллигенцию усиливается, Н. Рославца объявляют «продуктом гниения буржуазного общества» [5, с. 7]. Большим ударом для него явилось закрытие журнала «Музыкальная культура». Самым трагическим последствием травли явилось вынужденное открытое письмо в газету, в котором композитор отказался от собственного стиля. Это письмо было написано в связи с предстоящей публикацией вокального цикла «Пламенный круг» на слова Ф. Сологуба. Приводим текст письма.

«От автора музыки

Произведения эти написаны в марте–мае 1920 г. и по не зависящим от автора обстоятельствам выходят в свет только теперь, то есть спустя почти десять лет после своего написания. Этим фактом объясняется и устарелость для нашего времени как идейного содержания этих произведений, так и вытекающих из него настроений, давно ставших для автора чуждыми. Автор рассматривает в настоящее время эти произведения лишь как опыты разрешения формальных проблем на пути развития его собственных принципов и методов организации звукового материала» [5, с. 7].

Когда в 1931 г. приходит приглашение на работу в Узбекистан, композитор охотно его принимает. «Ташкентский узник» – так он подписывает свои письма – тем не менее, радуясь по-настоящему живой творческой работе. В 1933 г. Н. А. Рославец возвращается в Москву, атмосфера вокруг него сгущается [1]. У композитора ещё хватает сил сочинять – появляется Камерная симфония для 18 инструментов соло, скрипичный концерт № 2, ряд пьес для скрипки и фортепиано. Последними произведениями автора были «Легенда» для скрипки и фортепиано (1941) и цикл «24 прелюдии для скрипки и фортепиано» (1941–1942).

Трагическая судьба постигла как самого Н. Рославца, так и его творчество. Многие его сочинения были впоследствии утеряны. Музыка композитора не была оценена по достоинству его современниками. Н. Мясковский ещё в 1914 г. отметил, что музыка Н. Рославца весьма непроста для понимания [2, с. 199].

«24 прелюдии для скрипки и фортепиано» – это *итог стилевой эволюции* Николая Рославца. Сочинение было обнаружено Марком Белодубровским в архивах ЦГАЛИ и было издано московским издательством «Музыка» в 1990 г. Композитор написал этот цикл за два года до смерти. В цикле можно выделить различные группы прелюдий, из которых одни отличаются большей ясностью, уравновешенностью интонационного развития, например, прелюдии № 2, № 4, № 6, № 9, №№ 11–15, № 19, № 24. Другие прелюдии напоминают искания Н. Рославца 20-х гг., в частности, его Скрипичную и Виолончельную сонаты – № 1, № 3, № 7, № 10, № 18, №№ 20–23.

Кроме того, прелюдии группируются в цикле и по образному содержанию. К одной группе мы отнесём прелюдии, в которых преобладает песенно-романсовое начало. Им присущи возвышенный мелодизм, распевность, широкое дыхание. Другая группа прелюдий воплощает сферу скрипичной виртуозности, акцентирует внимание на технических возможностях солирующего инструмента, включая всевозможные пассажи, двойные и тройные ноты, трели, широкие скачки. Так, быстрые темпы и несимметричные размеры (прелюдия № 9) придают музыке раскованный, неуравновешенный характер. В прелюдии № 10 сложные хроматические пассажи скрипки охватывают различные регистры, расширяя музыкальное звуковое пространство; в № 15 использование дубль-штриха в темпе *prestissimo* создаёт значительные технические трудности в исполнении; прелюдия № 17, *allegretto grazioso e rubato*, отличается большой интонационной сложностью. В скрипичной партии встречаются скачки на уменьшенную октаву, тритоны, музыке присуща ладотональная неустойчивость. Яркой изобразительностью отличается прелюдия № 18 – *Allegro pastorale*: на фоне изысканной гармонии развиваются сложные мелодические узоры скрипичной партии (размер $\frac{6}{8}$), от начала и до конца изложенной шестнадцатью длительностями. Прелюдия № 23 – своеобразное скерцо, демонстрирующее богатство ритмических узоров.

Остановимся на характеристике нескольких наиболее ярких номеров скрипичного цикла Н. А. Рославца.

Первая прелюдия *C-dur*, открывающая сочинение, характеризуется лирическим, напевным, спокойным характером. Мелодическая линия развивается волнообразно в темпе *Andante*. Яркие, стремительные

взлёты в высокий регистр чередуются с тихим нисходящим движением. Для скрипичной партии характерны скачки на широкие интервалы – сексты, септимы, придающие мелодии полётный, порывистый, раскрепощённый характер. Форма прелюдии представляет собой период, состоящий из двух развитых предложений – 15 и 16 тактов. С первых же звуков мы попадаем в сферу красочных альтерированных гармоний: $IV_5^{\#5}$ – $II_7^{b5,6}$ – $II_5^{\#1,\#5}$ – I_7 . В тематическом ядре обращает на себя внимание наличие аккордов с повышенной квинтой. Партия фортепиано насыщена подголосками. Происходит постепенное уплотнение фактуры: от трёхголосия до шестиголосия. Басовый голос развивается свободно. При подходе к кульминации активизируется смена гармоний, которая происходит на каждую восьмую длительность. В результате образуются сложные напряжённые гармонические комплексы. Затем мелодия постепенно опускается в низкий регистр, звучность затихает, замедляется темп, гармония застывает на $V_7^{b5,6}$. Начинается второе предложение периода. Материал начального предложения не повторяется, а активно развивается. Происходят отклонения в сферу бемольных тональностей: *b-moll*, *Ges-dur*. В момент генеральной кульминации формы появляются альтерированные нонаккорды $I_9^{b7,b9}$, $II_9^{b1,b9}$. Доминанта представлена аккордами с пониженными терцовым и квинтовым тонами. Ярко и красочно звучат параллельные тритоны и квинты. Своеобразный каданс – хроматические аккорды $VII_7^{\#3,\#5}$ – $IV_4^{\#1b7}$ – VI_1^{b1} способствуют спокойному, светлому завершению прелюдии.

Прелюдия № 2 *a-moll* отмечена чертами изысканной вальсовости. Изящная формула аккомпанемента представлена аккордами I, II₂, VII₇ с задержанием и вновь тоническим трезвучием. Начальные такты прелюдии № 2 – вступление – перекликаются со сказочными фантастическими образами С. Прокофьева. Проведение в конце прелюдии материала вступления образует интонационную арку, способствуя художественной целостности сочинения, написанного в форме периода с чертами репризности. Возникает форма, промежуточная между периодом и простой 3-хчастной, что подтверждает концепцию П. Станюкова о значении промежуточных форм [4]. Период содержит интенсивное внутреннее развитие, возвращение же в конце периода темы прелюдии может рассматриваться как новая стадия этого развития.

Основная тема излагается в партии скрипки двухголосно, полифонически. Партия фортепиано, аккомпанируя скрипке, иногда дублирует мелодию, усиливая мощность звучания.

Прелюдия № 3 G-dur принадлежит к группе прелюдий концертного характера. Если предыдущие сочинения отличались лиризмом, жанровостью, то в данной миниатюре главными качествами являются виртуозность, моторность, чёткое и энергичное движение в темпе Allegro. Произведение написано в трёхчастной форме. I часть – модулирующий период, состоящий из двух предложений. Он содержит интенсивное развитие в партии скрипки со взлётом к кульминации и постепенным спадом на каденционном участке. Композитор и в быстром темпе не изменяет принципу гармонической сложности. Для крайних частей характерно медиантовое тональное соотношение, колебание между устоями (I и III ступени). Далее в процессе развития активно используются альтерированные аккорды. Большую роль играют повышенные II и IV ступени, которые являются не только мелодическими хроматизмами, но и входят в состав сложной аккордики, например, $V_6^{\#5,\#7}$, $VII_6^{\flat5,\#5}$. Во 2-м предложении хроматизация ещё более усложняется. Она ведёт в сферу диэзных тональностей. Если в первом предложении тональности сопоставляются в рамках первой степени родства, то во втором сопоставляются однотерцовые тональности: G-dur – gis-moll. Средняя часть прелюдии № 3 начинается в h-moll. Затем развитие переключается в бемольную сферу – B-dur, g-moll, Des-dur. Внедрение побочных тонов, например, малой секунды в трезвучие F-dur, D-dur, придаёт терпкость звучанию средней части. Для серединного построения характерна многоплановость изложения, ведущая к полигармонии. В результате наслоения малого мажорного септаккорда с пониженной квинтой на большой мажорный септаккорд образуется сложный диссонирующий комплекс. В средней части прелюдии № 3 Н. А. Рославец демонстрирует мастерство развития гармонической структуры в сторону повышения её напряжения в условиях расслоения музыкальной ткани. Переход к репризе представляет собой стремительные пассажи скрипки на фоне $V_7^{\#5}$. Реприза не делится на предложения. В ней подводится итог предыдущему развитию, синтезируются гармонические находки первой части прелюдии: $V_6^{\#5}$, $IV_6^{\#1,b3}$. Заключительному тоническому аккорду

предшествует IV_6^b . Затем следует 6-тактовое дополнение, в котором V^Ь ступень постепенно растворяется, истаивает в гармонических фигурациях. Тоника звучит в верхнем регистре на *pizzicato*.

Заявленный в цикле принцип единства гармонического и полифонического развития находит наиболее полное выражение в прелюдии № 6 *h-moll*, написанной в форме фуги, не столь часто встречающейся в скрипичной музыке. Тема, изложенная у скрипки, содержит четырёхтакт, включающий типично баховскую интонацию с исходной квинтой (вспомним фугу *es-moll* из I тома ХТК). В фуге *h-moll* Н. А. Рославца и *es-moll*'ной фуге И. С. Баха общей является опора на распевность, однако у Н. А. Рославца темп *allegro moderato* драматизирует песенность. Характерный интервал темы – уменьшенная септима – также восходит к баховской семантике. Гармоническая основа темы – тонико-доминантовая – очень ясная и чёткая. После проведения темы в партии скрипки следует тональный ответ с добавлением второго голоса. Небольшая кодетта подводит к третьему проведению темы в основной тональности в партии скрипки, содержащей уже три голоса. Партия солирующего инструмента становится всё более протяженной. Интермедия (5 тактов) подводит к следующему разделу – развивающей части фуги. Начинается средняя часть проведением темы в *D-dur*'е. В экспозиции основную нагрузку в полифоническом развитии темы несет скрипичная партия, однако и в партии фортепиано заметны постепенная динамизация, уплотнение фактуры, усложнение гармонического языка. В такте 33 мотив темы изложен в партии фортепиано на фоне нисходящей хроматической линии баса. Скрипка и фортепиано завоёвывают всё более широкое звуковое пространство. Кульминация (т. 45) совпадает с началом репризы и с проведением темы в *H-dur*. В партии скрипки тема излагается октавными ходами. Напряжённость вносит её стреттное проведение в партии фортепиано, вступающее с середины 46 такта. С 50 такта композитор использует реминисценцию средней части (33 такт), однако тема теперь звучит в *H-dur*. Реприза насыщена активным развитием интермедийного плана с чертами сонатной разработочности. Здесь возникает новая кульминация на звуке *dis*, образуя переход к последнему стреттному проведению темы в *h-moll* на тоническом органном пункте. Звуковое напряжение постепенно ослабевает. Прелюдия завершается

тихим, истаявающим аккордом. Таким образом, в репризе главную роль играет мажоро-минорное сопоставление одноименных тоналностей – H-dur и h-moll. Тема звучит то величественно, ликующе, то приобретает черты мягкой задушевности.

Заключительную прелюдию цикла, d-moll, можно назвать колокольной, вызывающей воспоминания о России XIX – начала XX в. С этим музыкальным образом ассоциируется немало поэтических картин, в том числе, известный «Вечерний звон». Начальные такты воспроизводят тихое, как будто отдалённое, звучание колокола в партии фортепиано. Финал цикла неторопливый, значительный. Главную роль играет мелодия скрипки – выразительная, широкого дыхания. В ней нет пауз, она отличается непрерывным развитием. Цезуры имеют смысловое значение, интересна фразировка, связанная с подчёркиванием выразительных ходов. Поначалу диатоническая, опевающая звуки тонического трезвучия (первый четырёхтакт восьмитактного экспонирования темы), мелодическая линия в своём последующем движении не только возвращается к ладотональным опорам, но и раскрывает свой выразительный потенциал за счёт скачков на сексту, дециму, нисходящую уменьшенную септиму, имеющую в цикле лейтинтонационное значение. В среднем разделе заключительной прелюдии цикла большую роль играет хроматизация мелодического и гармонического развития, усиление общей динамики. Происходят сдвиги в тональности g-moll, c-moll, F-dur, gis-moll. Колокольность прелюдии № 24 перекликается с подобными образами в творчестве С. Рахманинова.

Подведем итоги. В рассмотренном выше произведении Н. А. Рославца заметно обозначились тенденции, характерные для заключительного периода его творчества. С одной стороны, это проявление музыкального языка: ладогармонического развития, мелодики, фактуры, жанровой направленности тематизма. С другой – использование многих приёмов, наработанных в предшествующие годы и нашедших преломление в хроматизации музыкальной ткани, применении сложных нетерцовых звуковых комплексов, аккордовых параллелизмов.

Несомненно, в цикле «24 прелюдии для скрипки и фортепиано» Н. А. Рославец предстаёт как композитор большого лирического дарования, создавая ряд по-настоящему убедительных музыкальных

образов. Будучи предан своему любимому инструменту, он всесторонне раскрывает в цикле интонационные и технические возможности скрипки, демонстрируя тончайшее ощущение и глубочайшее знание её природы.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Лобанова М. Н. *Николай Андреевич Рославец и культура его времени [Текст]* / М. Н. Лобанова. — СПб. : Петроглиф, 2001. — 384 с.
2. Мясковский Н. Я. *Статьи, письма, воспоминания [Текст]* : в 2 т. / ред.-сост. С. Шлифштейн / Н. Мясковский. — М. : Музыка, 1964. — Т. 2. — 588 с.
3. Рославец Н. А. *О себе и своем творчестве [Текст]* / Н. А. Рославец // *Современная музыка*. — 1924. — № 5. — С. 133–136.
4. Стоянов П. *Взаимодействие музыкальных форм [Текст]* / П. Стоянов. — М. : Музыка, 1985. — 270 с.
5. Холопов Ю. Н. *Николай Рославец: волнующая страница русской музыки [Текст]* / Ю. Н. Холопов // *Сочинения для фортепиано*. — М. : Музыка, 1989. — С. 5–12.
6. Холопов Ю. Н. *О музыке Рославца [Текст]* / Ю. Холопов // *Первая соната. Вторая соната для фортепиано*. — М. : Музыка, 1990. — С. 3–7.