

В. ЦУККЕРМАН

**МУЗЫКАЛЬНО-
ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ
ОЧЕРКИ
И ЭТЮДЫ**

О МУЗЫКАЛЬНОЙ РЕЧИ
Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

В ы п у с к 2

Всесоюзное издательство
«Советский композитор». Москва. 1975

Посвящается памяти
Семена Семеновича Богатырева

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
Очерк 1. Эстетические позиции Римского-Корсакова в вопросах музыкального языка	5
Очерк 2. Комплекс диссонантной диатоники	87
Очерк 3. Некоторые вопросы гармонии	150
Старинные лады. Побочная диатоника	150
Из области ориентальных гармоний	180
Новые лады; ладо-гармоническая периодичность	198
К вопросу о гармонической выразительности	257
Очерк 4. Некоторые принципы формообразования	292
Очерк 5. Тембр и фактура в оркестровке Римского-Корсакова	341
Основные черты тембро-фактурной функциональности	342
Техника тембро-фактурной функциональности	357
Художественное значение тембро-фактурной функциональности	399
Некоторые сравнения	438
Заключение	459

ВИКТОР АБРАМОВИЧ ЦУККЕРМАН. МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ
ОЧЕРКИ И ЭТЮДЫ. Выпуск 2. Редактор А. Сеславинская. Художник
Л. Рапопорт. Худож. редактор Л. Рабенау. Техн. редактор А. Ма-
монова. Корректоры К. Петрова, М. Кроль, Г. Кириченко.

Подп. к печ. 8/XII—74 г. А-10080. Форм. бум. 84×108¹/₃₂. Печ. л. 14,5 (Условные
24,36). Уч.-изд. л. 24,0. Тираж 5860 экз. Изд. № 2938. Зак. 686. Цена 1 р. 97 к.
Бумага № 2. Всесоюзное издательство «Советский композитор», Москва, на-
бережная Мориса Тореза, 30. Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательства,
полиграфии и книжной торговли. 109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

Ц 90101—058
082(02)—75 515—74

© Издательство «Советский композитор», 1975 г.

Предисловие

Существует много важных причин для того, чтобы с особым вниманием углубляться в исследование музыкальной речи Римского-Корсакова. Речь идет не только о таких само собою разумеющихся причинах, как гениальная одаренность Римского-Корсакова и огромная роль, какую сыграло творчество Римского-Корсакова в развитии русской культуры и какую оно продолжает играть и в наши дни.

Речь идет также о том, что сорок шесть лет творческой деятельности Римского-Корсакова (1862—1908)—это есть важнейшая в истории русской музыки эпоха, эпоха ее пышного роста и расцветания. И на творчестве Римского-Корсакова мы воочию можем видеть воплощенную в художественных произведениях историю русской музыки второй половины прошлого и начала нынешнего века. Мы видим в Первой симфонии, «Антаре» и ранних романсах балакиревское время; для нас запечатлены в «Псковитянке» годы творческой близости с Мусоргским; утверждение в русской музыке высокого профессионального мастерства ощущается нами в «Младце», Третьей симфонии, «Садко» и многом другом; наконец, Римского-Корсакова в его отношениях к новым течениям XX века узнаем мы в «Надзоре», «Китеже» и «Золотом петушке».

Творчество Римского-Корсакова — живая история русской музыки в ее устремлениях и достижениях.

Далее, Римский-Корсаков — автор пятнадцати опер, более дюжины симфонических произведений, около восьми десятков романсов и множества других произведений. Результаты его работы — огромные массивы музыки. Принципы, которых придерживался Римский-Корсаков, были им поэтому реализованы с особым многообразием, в различнейших вариантах, и музыка его представляет поистине необъятный материал для исследования.

О Римском-Корсакове писали немало, и среди написанного о нем есть прекрасные работы Асафьева и Гнесина. Но все же многое в облике Римского-Корсакова продолжает казаться не вполне выясненным или же лишь слегка намеченным.

В работах, посвященных Римскому-Корсакову, долгое время преобладали общестетические оценки, биографические элементы, описания отдельных произведений; все это; бесспорно, было и остается естественным, необходимым. Вместе с тем постепенно усиливался интерес к средствам выразительности, художественным приемам. Он возрастал по мере того, как становилось оче-

видным, что эти средства и приемы складываются в определенную стилистическую систему.

В настоящее время мы уже вышли из начальной стадии в анализе музыки Римского-Корсакова. Наши знания не сводятся к общим сведениям о том, что для музыки народного склада характерны побочные ступени и старинные лады, а для живописной и фантастической — «новые лады» или терцово-тритонные секвенции (смотря по симпатиям теоретика).

Однако и сейчас можно утверждать: то, что нам известно о музыкальной речи Римского-Корсакова, представляет лишь часть того, что мы должны о ней знать. Этим, как нам кажется, и оправдывается появление работ, подобных данной, хотя бы они и освещали лишь отдельные стороны большой проблемы.

*

В первом очерке автор коснулся некоторых общих вопросов, связанных с художественными воззрениями Римского-Корсакова и стремился показать воздействие его взглядов на средства выражения, применяемые композитором. Два следующих очерка посвящены проблемам гармонии, значение которой в музыке Римского-Корсакова трудно преувеличить¹. Если второй очерк целиком отдан одной проблеме — особому сочетанию трех взаимосвязанных явлений («комплекс диссонантной диатоники»), то очерк третий освещает несколько отдельных вопросов диатоники и выхода за ее пределы; оценка художественного смысла корсаковских гармоний была бы суженной, если б эта проблема не рассматривалась специально в заключительном разделе очерка («о выразительности гармонии Римского-Корсакова»). Область развития, формообразования и динамики затронута в четвертом очерке. Наконец, последний — пятый очерк — относится к области оркестровки, точнее — оркестровой фактуры. В ней сделана попытка показать строгую зависимость между отбором тембров и строением оркестровой ткани — «тембро-фактурную функциональность».

¹ Достаточно привести два частных, но характерных примера. Так, некоторые гармонии «Псковитянки» продолжают звучать с их первозданной свежестью, а это означает, что в них заложена возможность новых претворений. Самостоятельность гармонии (даже сравнительно несложной) продемонстрирована автором «Шехеразеды», когда он позволил аккордам Шахриаровой темы прозвучать обособленно, без самой мелодии; вряд ли мог бы композитор XVIII или начала XIX века противопоставить мелодике темы ее гармонию как эстетически ценный контраст.

Очерк 1

**Эстетические позиции
Римского-Корсакова
в вопросах музыкального языка**

В творческой жизни каждого большого композитора возникают многочисленные и сложные вопросы, связанные со становлением его стиля, с отношением композитора к проблемам современного искусства и к его будущему. И у каждого большого композитора они встают по-своему, у каждого из них есть свои, особенно близкие, особенно острые, нередко сопутствующие ему в течение всей творческой жизни вопросы.

По важным принципиальным вопросам музыкального искусства Римский-Корсаков высказывался неоднократно и горячо. И факты самого творчества, и мнения, взгляды композитора — представляют большой материал для суждения о его эстетических позициях во многих коренных вопросах музыки, особенно же тех, которые непосредственно связаны с выразительными средствами этого искусства.

Среди них выделяются две группы вопросов. Первая группа затрагивает, с одной стороны, проблему закономерности музыкального мышления, его логической оправданности, а с другой стороны — проблему новаторства и будущности музыкального искусства. Развитие средств музыки (и прежде всего — гармонических средств) в переживаемую Римским-Корсаковым эпоху придавало этим проблемам особую, жгучую остроту.

Другая группа относится к народной песне, изучение, обработка и претворение которой всегда — от *Andante* Первой симфонии и до хоров из «Золотого петушка» —

оставались душевно близкими и первостепенно важными. Естественно, что все, вытекавшее из «столкновения» народной и профессиональной музыки, оказывалось наиболее актуальным, животрепещущим для композитора. Именно эти две области освещены в настоящем очерке¹.

*

Среди вопросов общеэстетического порядка, выдвигаемых творчеством Римского-Корсакова, имеется один весьма характерный и имеющий столь же близкое отношение к общему художественному облику композитора, сколь и к конкретным явлениям его музыкального языка.

Известно, что Римский-Корсаков, смелый и передовой

¹ Нам не раз придется основываться в этой работе на сведениях, сообщаемых В. В. Ястребцевым в его мемуарах «Мои воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове» (Вып. 1 и 2. М.—П., 1917. Новое расширенное издание: Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания В. В. Ястребцева. Т. 1. Л., 1958; т. 2. Л., 1960. В дальнейшем: Ястребцев). Поэтому не лишне здесь поставить вопрос: в какой степени достоверны эти сведения? Ястребцев несомненно не был «великим умом», и в суждениях его порою чувствуется немало наивности; об этом можно составить себе представление не только по его комментариям в «Воспоминаниях», но и по отзыву, который запечатлен Римским-Корсаковым в «Летописи»: «Ястребцев, как всегда, при первом слушании бывал в некотором недоумении, а позже приходил в дикий восторг». (Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955, с. 213. В дальнейшем: Летопись).

Однако два достоинства у него невозможно отнять: безусловную музыкальность (по характеристике М. Ф. Гнесина — Ястребцев «бесконечно милый и музыкально весьма одаренный человек» — Гнесин М. Ф. Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. М., 1956, с. 260. В дальнейшем: Гнесин), и исключительную добросовестность, соединенную со скромностью. Ястребцев, судя по всем данным, хорошо чувствовал музыку (хотя и не всегда бывал в состоянии — в отличие от Бельского — сразу дать ей объективную оценку); как сообщил автору этих строк М. Ф. Гнесин, Ястребцев был автором 150 неизданных романсов, написанных с большим гармоническим вкусом; его отличной памяти мы, как сообщает М. Ф. Гнесин, обязаны тем, что Лядов, некогда сочинив наброски «Волшебного озера» и оставив их, много позже получил возможность закончить это сочинение. О других же, здесь упомянутых качествах, говорит хотя бы то, что Ястребцев не пожелал утаить обидные для его самолюбия слова, какие ему в молодости пришлось выслушать из уст Римского-Корсакова — Н. А. заявил Ястребцеву, что, несмотря на его способности, из него «никогда не выйдет настоящего теоретика», «Вы, строго говоря, никогда специально теории знать не будете» (Ястребцев, т. 1, с. 31—32). Правдивость и честность — очевидны. Наличие таких достоинств у Ястребцева позволяет пользоваться его материалами с достаточной уверенностью.

как в своей музыкальной речи 60-х годов, так и в последний период творчества, вместе с тем в педагогической своей практике и, отчасти, в литературных выступлениях придерживался достаточно строгой системы взглядов, отделившей допустимое от недопустимого, «музыкальное» от «антимзыкального».

Это давало повод говорить о Римском-Корсакове, как о последовательном догматике-академисте, а иногда даже толковать это, как признак узости эстетических взглядов¹. Такая точка зрения представляется по меньшей мере односторонней.

Римский-Корсаков не потому играл роль адепта академически-суровой теории, что он видел в ней начало и конец непререкаемой музыкальной истины. Причины были совсем иные. Римский-Корсаков рано привык глубоко обдумывать свои творческие замыслы, отдавать себе возможно более ясный отчет и в намерениях и в их выполнении; чисто интуитивная, субъективная оценка музыки не могла его удовлетворить. Уже это обстоятельство должно было привести его на путь поисков какого-либо объективного критерия. Став зрелым музыкантом, Римский-Корсаков глубоко заинтересовался эстетическими проблемами. Он постепенно осознал всю неясность и избыточность современной ему эстетики, всю неразрешенность музыкально-научных проблем и связанную с этим шаткость оценок. Как человек, многократно испытывавший глубокие творческие сомнения, не раз переживавший тяжелые кризисы и никогда не успокаивавшийся на дос-

¹ Наиболее последовательное выражение такая точка зрения нашла в ранних работах Игоря Глебова (Б. В. Асафьева). Он аттестует Римского-Корсакова, как «школьного учителя», как «робкого ученика», который «в конце концов обратился в зазнавшегося профессора». (Впечатления и мысли. — «Мелос», кн. 2. Спб., 1918, с. 143), а его систему — как «догматическую», как такую систему, «которая свяжет художественное воображение нескольких поколений»; Асафьев назвал систему Римского-Корсакова «личным опытом одного человека, рассудочно зафиксированным в учебнике» (Соблазны и преодоления. — «Мелос», кн. 1. Спб., 1917, с. 27). В интерпретации Асафьева художественное мировоззрение Римского-Корсакова крайне ограничено. Композитору будто бы присуще «суровое профессорство дилетанта-самоучки, крепко цепляющегося за усвоенные приемы» (Соблазны и преодоления, с. 11); Римскому-Корсакову казалось, якобы, «единственно рациональным и непреложным» формальное голосоведение (К восстановлению Бориса Годунова Мусоргского. М., 1928, с. 14).

тигнутом, Римский-Корсаков искал твердой опоры. «Тоска по объективному» несомненно усугублялась и другим, крайне важным обстоятельством. Римский-Корсаков смолodu жил в атмосфере смелого новаторства. Он был свидетелем гениальных находок Мусоргского и Бородина, интереснейших открытий главы балакиревского кружка в области музыкального ориентализма, отважных экспериментов «Каменного гостя». Если все это новое, вероятно, воспринималось молодым Корсаковым целиком и без оговорок¹, то в более поздние годы наступило время для более дифференцированной критической оценки; ее результаты в отношении творческого наследия Мусоргского достаточно хорошо известны. Но не подлежит сомнению, что Римский-Корсаков старался убедить себя в правоте своих оценок не только бездоказательным «нравится — не нравится», но, по возможности, и ссылкой на наличие или отсутствие закономерности.

Наконец, в последние десятилетия жизни Римского-Корсакова стало все более обозначаться новое беспокоившее композитора явление. Он усматривал в современной ему музыке все возрастающие признаки декаданса и опасался разложения, падения, может быть, даже гибели музыкального искусства в будущем. При этом Римский-Корсаков представлял себе, что уход от нормальных средств есть в то же время и уход от здоровых, нормальных мыслей и чувств. Римский-Корсаков считал, например, что «какофония, бесформенность и бессмыслица» в современной ему музыке напрасно пытаются оправдать себя «Кантоном, Шопенгауэром, Ницше и всевозможными искуплениями, ничего общего с музыкой не имеющими»². Тем более необходимой казалась ему хотя бы некоторая точка опоры в вопросе о дальнейшем развитии музыки.

Итак, Римского-Корсакова как мыслящего, передового музыканта мучил вопрос о наличии объективных, стоящих выше авторского каприза законов строения музыкальной речи (по его полшутливой терминологии — «божеских законов»); в таких законах он мечтал найти вер-

¹ Мы знаем, что юный Римский-Корсаков «без рассуждения и проверки вбирал в себя вкусы Балакирева, Кюи и Мусоргского» (Летопись, с. 13).

² Из письма Н. А. Римского-Корсакова к Н. Ф. Финдейзену от 30 октября 1898 г. — В кн.: Страницы жизни Н. А. Римского-Корсакова, вып. 3. Л., 1972, с. 151.

ный критерий для того, чтобы «сознательно распознавать уродливое и безграмотное от действительно своеобразного и оригинального»¹. Римский-Корсаков был убежден, что такие законы существуют, хотя определить их до конца, с полной ясностью и затруднялся.

Римский-Корсаков признавал: «Страшно трудно определить границы возможного в музыке, это слишком спорный вопрос, в который входит все: и гармония, и мелодические и ритмические условия. Невмоготу его разрешить, но я чувствую, что я прав»².

О «божеских законах» упоминают Ястребцев в этой же статье и Гнесин во вступительной статье к «Музыкальным статьям и заметкам» Римского-Корсакова³. По свидетельству Гнесина, Римский-Корсаков считал элементарными проявлениями этих законов тяготения доминантовой септими и вводного тона и роль составляемого ими тритона⁴.

В более широком смысле Римский-Корсаков, очевидно, относил к подобным законам ладо-функциональные основы гармонии⁵. Такое заключение естественно, с одной стороны — потому, что основы эти тесно связаны с упомянутыми «элементарными проявлениями», а с другой стороны — потому, что Римский-Корсаков указывает на них неоднократно. В Летописи он высказывается о принципиальных основах своего учебника гармонии так: «в ученике воспитывалось чувство ритмического и гармонического равновесия и стремления к тонике»⁶; логика тональных отношений, а не «внешняя связь» лежала и в основе изучения модуляций. В письме к Чайковскому он указывает на «понимание значения главных трезвучий и

¹ Из письма Н. А. Римского-Корсакова к В. В. Ястребцеву от 15 июня 1901 г., приводимого в статье Ястребцева «Кое-что о слуховых заблуждениях и композиторской глухоте». — «Русская музыкальная газета» («РМГ»), 1909, № 22—23, с. 552.

² Из того же письма.

³ Римский-Корсаков Н. А. Музыкальные статьи и заметки. СПб, 1911, с. XXVIII. В дальнейшем: Муз. статьи и заметки.

⁴ См. об этом в статье самого Римского-Корсакова «О музыкальном образовании», там же, с. 88.

⁵ Римский-Корсаков несомненно толковал понятие «гармония» широко (подобно Рамо, Серову) — как объемлющее всю область лада в музыке. Не забудем, что обобщающее понятие «лад» в те времена еще не приобрело прав гражданства.

⁶ Летопись, с. 155.

отношений тоникки, доминанты и субдоминанты к другим аккордам» в противовес «правильной бессмыслице»¹.

Отсюда уже можно сделать и обратный вывод о том, что представлялось Римскому-Корсакову неприемлемым, нарушающим основы музыкального искусства: игнорирование, а затем и полная ликвидация звукового тяготения, взаимная функциональная и ритмическая несогласованность аккордов и тональностей, а затем и полная дезорганизация, распад функциональных связей.

Если таковы были «божеские законы» в своем общем виде, то практически прикладным их выражением оказывались основные правила гармонии. Отсюда и вытекает то значение, которое они приобретали в глазах Римского-Корсакова, как важный для оценки музыки объективный критерий. «Чистое голосоведение, правильная гармония» — именно эти «условия, необходимые для сочинения», ставит Римский-Корсаков на первое место². Не следует, однако, упрощать вопрос: Римский-Корсаков не мог, разумеется, рассматривать то или другое музыкальное явление узко: «подходит — не подходит» под правила. Его критерий был шире — границы приемлемого обнимали все то, что, по мнению Римского-Корсакова, могло быть выведено из традиционных начал гармонии хотя бы как явления второго порядка, обнаруживающие ясную закономерность в своем применении. Смелые новшества могут быть оправданы, если можно обнаружить их генетическую связь с прежними нормами, если они даны в соответствующий момент, в соответствующем окружении (об этом будет специально сказано дальше). Иначе говоря, оправдание новшеств должно быть двояким: в широком — историческом — плане и узком — морфологическом.

Внимательно вчитываясь в разрозненные высказывания Римского-Корсакова, мы приходим к выводу о том, что у него существовали и другие, не относящиеся к гармоническим критериям. В своих статьях о музыкальном образовании Римский-Корсаков многократно подчеркивает значе-

¹ См.: Римский-Корсаков А. Н. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество, вып. 3. М., 1936, с. 101. В дальнейшем: Жизнь и творчество.

² Римский-Корсаков Н. А. Извлечение из плана сочинения о музыкальном искусстве. — В кн.: Муз. статьи и заметки, с. 221.

ние архитектоники, «синтаксической правильности музыкального построения», связывая их с «чувством музыкальной логики»³. Ясно вырисовываются другие критерии в статье «Вагнер и Даргомыжский». С точки зрения Римского-Корсакова, в вагнеровском стиле и помимо гармонии начертана граница, «перед которой возможно только отступление»⁴. Из этой критики явно вытекают позитивные выводы о ряде законов строения музыки. Таково, прежде всего, требование естественной, осязательной расчлененности музыкальной речи, как необходимого условия для нормального восприятия музыки и ее удобоисполнимости⁵.

Таково, далее, требование ритмического разнообразия и, в особенности, ритмического развития (как положительный пример указывается «Бетховенская жизненность свободного ритма») ⁶.

Особенный интерес вызывают «требования логики музыкальной формы», которые «не теряют своего значения и при отсутствии архитектурных форм». Римский-Корсаков явно подымается здесь над обычным для его времени эмпиризмом в понимании музыкальных форм и говорит об основных композиционных функциях в произведении, требуя их соблюдения: «вступление, изложение, развитие и заключение»⁷. Указана также необходимость разумного сочетания опорных, мелодически насыщенных моментов произведения и моментов промежуточных, ходообразных, так чтобы «лестницы» были «разнообразные, роскошные переходы и палаты», а не возмущалось бы «здание, которое все состоит только из лестницы, ведущей от входа к выходу»⁸.

Пытаясь очертить возможно полное область критериев положительного и отрицательного в музыке, мы не мо-

³ См., например, с. 57—58, 88 в Муз. статьях и заметках.

⁴ См. там же, с. 165.

⁵ Там же, с. 150—151.

⁶ Там же, с. 149.

⁷ См. там же, с. 153. В наброске «Сочинения о музыкальном искусстве» Римский-Корсаков дает более подробный перечень: «Вступление, вступление, изложение, вставка, вводное предложение, развитие, заключение и ходообразные формы, заключение, послесловие (аналогия со словесностью)» (там же, с. 218).

⁸ Там же, с. 162. В более широком смысле можно истолковать этот тезис, как требование рационального сочетания экспозиционных и развивающих моментов произведения.

жем, однако, отказать гармонии в праве на первое место. «Божеские законы», судя по всем данным, относились Римским-Корсаковым все-таки прежде всего к гармонии, и именно к их нарушению он был особенно чувствителен. Это, несомненно, не случайно и вполне объяснимо.

Ни одна из сторон музыки не воплощает в себе с такой силой логическое начало этого искусства, как гармония. С нею в большой степени связаны и непрерывность развития музыкальной мысли и логический смысл отдельных этапов этого развития. Уже поэтому композитор, стремившийся быть на страже музыкальной логики, должен был придавать сугубое значение и законам гармонии и «беззаконию» в ней.

Степень остроты и напряженности самого звучания, будучи производной от ряда факторов, зависит, опять-таки, более всего от структуры гармонии — от уровня ее диссонантности, соотношения консонирующих и диссонансирующих элементов, сохранности или нарушенности тонального мышления. Усложнение мелодии, ритма, фактуры, оркестровки, музыкальной формы может — если говорить о его отрицательных последствиях — затруднять восприятие произведения, иногда уменьшать его эмоциональный эффект¹. Но само по себе оно — без участия большой ладово-гармонической осложненности — не может привести к тем результатам, какие дает эта последняя, даже без помощи «союзников». Не-гармоническая осложненность не создает той крайней резкости звучания и трудности отыскания смысла, что слушатель обычно и называет «какофонией». Сопоставления в одновременности различных ритмов, элементов фактуры, тембров, даже и достигая значительной сложности, не могут в принципе рассматриваться, как явление деструктивное; сопоставления в одновременности различных мелодий совершенно законны, но именно в той мере, в какой они регулируются ладо-гармонической логикой. И только одна гармония среди всех элементов музыки с трудом переносит коренные и систематические противоречия в одновременности: только в области гармонии две логики

¹ Это рассуждение может показаться отвлеченным, ибо трудно встретить случаи, где бы имела место осложненность «всего минус гармония». Но мы говорим не о конкретных произведениях, а об общей, принципиальной роли, какую играют отдельные средства музыки в ее звучании.

имеют больше шансов уничтожить друг друга, чем обогатить¹. Удивляться такому исключительному положению гармонии не приходится: ведь гармония как раз и есть основная логическая организация музыкальной вертикали, а потому только ей и присуща особая чувствительность к сочетанию независимых друг от друга элементов в вертикали — двух (а тем более нескольких) более или менее равноправных организующих центров. Беря вопрос шире, надо напомнить, что лад есть высшая форма организации музыкального материала: поэтому лад требует и высшей степени подчинения, требует группировки вокруг одного центра — звука, аккорда или, наконец, тональности. Таковы обстоятельства, придающие несравненное значение гармоническому осложнению.

А между тем ни одна сторона музыки не эволюционировала в XIX веке с такой захватывающей дух быстротой, долгое время — восхищающей, а под конец — даже пугающей. Некоторые стороны этой эволюции и представлялись Римскому-Корсакову опасными, угрожающими для самого существования музыки в будущем.

Мы постарались объяснить, каким законам музыки придавал важнейшее значение Римский-Корсаков, на какие объективные критерии пытался он опереться в оценке положительной или отрицательной. Мы попытались также показать, почему в этом плане главную роль играли для Римского-Корсакова законы гармонии и в своем общем виде, и в своем прикладном выражении.

«Продуктивная мира»², композитор не мог не видеть, сколь невелик был эмпирико-догматический островок «правил», но он не покидал его, ибо не усматривал ничего лучшего в смысле позитивном.

Нельзя упрощенно представлять себе Римского-Корсакова, как безоглядного и фанатического приверженца ликольной теории 80—90-х годов прошлого века. О том, что Римский-Корсаков ясно видел ее ограниченность и, отчасти, даже элементы схоластики в ней, говорят его

¹ Сказанное не означает, разумеется, какого-либо отрицания законности политональных наложений либо эпизодических, либо контролируемых и объединяемых общими элементами, позволяющими сохранить точку опоры. Равным образом совершенно естественны «некоренные» наложения, в частности — бифункциональность.

² Выражение, которое Римский-Корсаков перенял от Серова.

обращенные к Ястребцеву слова: «Многое из того, чему мы учим, — вздор, мелочь, вынуждаемая «школой»¹. Равным образом Римский-Корсаков отнюдь не рассматривал такие, даваемые школой, качества письма, как гладкость и плавность в качестве основных критериев композиторского дарования: если молодой композитор «будет сочинять гладко, плавно, свободно и легко», то «из этого вовсе не следует, что из него выйдет замечательный композитор»².

Таким образом «догматизм» Римского-Корсакова родился не от ограниченности кругозора и уверенности в безупречной правильности найденного им, а напротив, был косвенным следствием пытливости его ума, явился реакцией на тревогу, которую испытывал его интуиция, неудовлетворяющийся интеллект, явился результатом глубокого беспокойства за судьбы искусства.

Характерно, что современника Римского-Корсакова — Чайковского подобные вопросы, касавшиеся пределов музыки и эстетических критериев, хотя и не могли не интересовать, но явно волновали и мучили значительно меньше, чем Римского-Корсакова. Эта разница не случайна, она связана с различием их творческой природы. Более непосредственный в воплощении внутреннего мира человеческого Чайковский уделял вопросу «как» меньше внимания, чем Римский-Корсаков³. Возможно, что и будущее музыкального искусства, как всегдашнего выразителя чувств и помыслов, представлялось ему в менее мрачном свете, чем Римскому-Корсакову в последние десятилетия его жизни (предвидеть аэмоционализм некоторых течений XX века Чайковский не мог).

Вспомним, например, слова Римского-Корсакова «Мы живем в начале конца музыки»⁴ или «...когда я буду умирать, у вас останется еще Глазунов; ну, а когда вы состаритесь — вспомните мое слово: не будет у вас не

только Глазунова, но даже и просто-напросто мало-мальски талантливого композитора: искусство того времени наверное сведется к нулю»¹. Предельно печальны эти предсказания...

Мы не знаем подобного рода грустных высказываний у Чайковского. Правда, и он порой выражал неудовлетворенность современной музыкой, упрекая ее в холодности, погоне за «пикантным», «вкусным», перевесе изобретения над творчеством; золотой век музыки, по его мнению, остался позади². Но отсюда еще далеко до общих прогнозов о гибели музыки.

Напротив, за год до смерти он говорил: «Музыкальный материал, то есть мелодия, гармония и ритм безусловно неисчерпаем (разрядка моя. — В. Ц.). Пройдут миллионы лет, и если музыка в нашем смысле будет еще существовать, то те же семь основных тонов нашей гаммы, в их мелодических и гармонических комбинациях, оживляемые ритмом, будут все еще служить источником новых музыкальных мыслей»³.

Мы знаем теперь, что пессимистические прогнозы Римского-Корсакова не оправдались. К годам старости Ястребцева (конец 20-х, начало 30-х годов) Прокофьев был уже крупнейшей мировой величиной, заблестало первоклассное дарование Шостаковича, развертывалось яркое творчество Хачатуряна; в период, последовавший за кончиной Ястребцева (1934), таланты этих композиторов развернулись еще шире.

Римский-Корсаков отдавал гораздо большее, чем Чайковский, внимание живописной, колористической, стилизаторской сторонам творчества; в этих областях он постоянно решал вопросы выбора средств и, как всякий большой композитор, связанный с программностью, подходил к проблеме пределов музыкального искусства.

Он писал: «Гармония и контрапункт, представляя великое множество сочетаний большого разнообразия и сложности, несомненно имеют свои пределы, переступая

¹ Ястребцев, т. 1, с. 31.

² См.: Жизнь и творчество, вып. 3, с. 21.

³ Были и другие причины различий. Сколь ни важна в музыке Чайковского гармоническая сторона, сравнивать в этом отношении творчество обоих композиторов не приходится. Тревога же Римского-Корсакова относилась прежде всего к эволюции ладо-гармонического мышления. Не забудем также, что жизненный путь Чайковского оборвался 15-ю годами раньше, чем у Римского-Корсакова.

⁴ Ястребцев, т. 2, с. 311.

¹ Ястребцев, т. 1, с. 181.

² Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. 2. М. — Л., 1935, с. 382, 625.

³ Из «Беседы с П. И. Чайковским», напечатанной в журн. «Петербургская жизнь», 1892, № 2, 12 ноября; перепечатано в «Советской музыке», 1949, № 7.

которые мы попадаем в область дисгармонии и какофонии, в область случайностей как одновременных, так и последовательных»¹.

Одна из опасностей, связанных с переходом этих «пределов», рисовалась Римскому-Корсакову как нарушение тональной логики и, вместе с тем, неоправданное в смысле меры и выбора конкретных средств диссонантное усложнение. Об этом говорит хотя бы пример, приводимый им в статье «О слуховых заблуждениях»; там идет речь об одновременном сопоставлении трезвучия Fis-dur и гаммы d-moll; Римский-Корсаков усматривает в этом нарушение ладового единства и организованности; он характеризует такое сопоставление как «безусловную музыкальную фальшь и бессмыслицу»².

Об этом говорят и следующие слова, посвященные в «Основах оркестровки» дифференцирующей роли тембров и гармоническим пределам этой дифференциации: «При отсутствии или недостаточности художественного чувства, полагаясь лишь на одно различие тембров, композитору легко впасть в нежелательную какофонию. Попытки к открытиям в этой области, делаемые в новейшей послевагнеровской музыке, часто бывают крайне сомнительны, воспитывая неразборчивость музыкального слуха и эстетического чувства и приводя к чудовищному выводу: две вещи, хорошие порознь, — хороши и вместе»³. Римский-Корсаков, таким образом, предупреждал против одновременного сопоставления несовместимых вещей; он бил тревогу, уже замечая вокруг себя такие явления и словно предвидя излишества и эксцессы политонализма и крайнего линеаризма.

Если трудно было провести аналогию во взглядах Римского-Корсакова и Чайковского, то вполне естественна она для младшего современника Римского-Корсакова и ученика Чайковского. Танеев с полной ясностью видел, какие опасности грозят музыке, теряющей ладотональную опору. Стремление к упорядоченности, искание закономерности — свойства, которые были вложены в натуру Танеева, вероятно, с еще большей силой, чем у Римского-

Корсакова. Танеев, как и Римский-Корсаков, считал жизненно важной для музыки возможность ее дальнейшего развития на конструктивной, а не деструктивной основе. При этом Танеев мог легче, чем Римский-Корсаков, указать такую позитивную основу: он всегда видел ее в искусстве полифонии, которое не только обогащает музыкальную ткань, но также дает композитору большие возможности мелодико-тематического развития и — что специально подчеркивал Танеев — обладает связующей силой в области формы. Средство, могущее обновить музыку и оберечь ее от дальнейшей деградации, рисовалось, таким образом, с достаточной определенностью⁴. Но очевиден и недостаток его — односторонность: средство не исцеляло самую болезнь, но скорее носило характер компенсации (ослабление тональных связей возмещается ростом связей контрапунктических) или паллиатива (не устранялась причина явления). Танеев мог допускать такую односторонность не потому, конечно, что он шел на какие-либо компромиссы с новыми течениями — напротив, его оппозиция «модернизму» была еще более резка и непримирима, чем у Римского-Корсакова. Причина, думается, была иной: Танеев в своем гармоническом мышлении был более умерен, менее склонен к новшествам, чем Римский-Корсаков; занимая в этой области охранительные позиции, он еще менее, чем Римский-Корсаков, мог предвидеть какие-либо определенные перспективы прогресса, позитивного обновления в данной области. Но различия во вкусах и воззрениях гораздо менее значительны, чем общность в самых основных вопросах, касавшихся развития музыкального искусства. Танеев стремился найти непреходящие, вечные законы музыкальной логики, перешедшие к нам из глубокой старины; на этом основании он выдвигал для современности более ясную, хотя бы и не решавшую проблемы в целом, «программу действия»; отвергал он более широкий круг явлений (не только «модернистическую», но во многом — и «кучкистскую» музыку). Римский-Корсаков упорнее искал в различных сторонах музыки объективные критерии для разграничения здорового и больного, критерии непосредственно прило-

¹ Римский-Корсаков Н. А. О слуховых заблуждениях. — В кн.: Муз. статьи и заметки, с. 213.

² Там же.

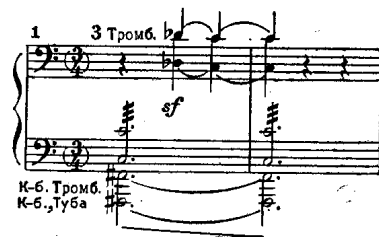
³ Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки. М.—Л., 1946, с. 93. В дальнейшем: Основы оркестровки.

⁴ Более того: теоретические предположения Танеева мы можем оценить сейчас как сбывшиеся предсказания, ибо значение полифонии в сложной по своему ладо-гармоническому языку музыке последних десятилетий, несомненно, очень велико.

жимые к современной стадии в развитии искусства; в большей степени стремился он к планомерному продвижению вперед в гармонии¹.

Но оба сознавали трудности борьбы с потенциально деструктивными явлениями в условиях, когда многие композиторы оказались захвачены ими и когда новые позитивные пути не были достаточно ясны; и оба сознавали необходимость борьбы как воспитанием молодежи, так и собственным творческим примером.

Неприемлемое для Римского-Корсакова «гармоническое зло» гнезилось, по его мнению, не только в некоторых течениях современной музыки. Он утверждал, что «современная музыкальная нескладница Запада ведет свое начало от Вагнера и даже, главным образом, от его «Söf-terdämperung»². Поэтому интересно взглянуть на какого-нибудь конкретного «носителя зла», вызывавшего к себе неприязнь. С этой целью рассмотрим «необыкновенно странную» характеристику Гэгена, в другом месте аттестованную даже, как «нелепая»:



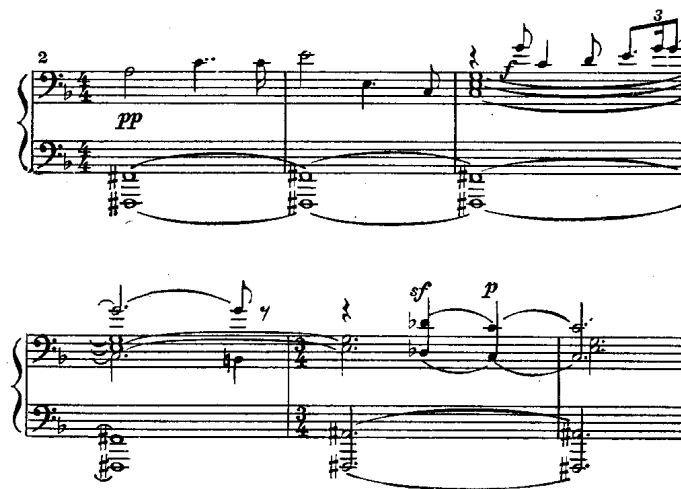
Основной тритон *fis* — *c* усилен неаккордовым *des*, которое дает с басом напряженную уменьшенную сексту *fis* — *des*, тяготеющую в тритон. Налицо, таким образом, двойная заостренность звучания, но и она усугубляется двумя факторами — неполнотой гармонии³ и ее тональной неопределенностью. Мрачная оголенность, как перед-

¹ Танеев, не идя по такому же пути, как Римский-Корсаков, тем не менее принимал гармоническое новаторство последних опер Римского-Корсакова за его принципиальность и логичность (в «Кашее», например, он ценил «звуковую геометрию»).

² Ястребцев, т. 2, с. 36.

³ Всего два звука, с мелодией — три.

ко бывает, способствует резкости звучания. Невыраженность тональности позволяет Вагнеру связывать мотив то с F-dur (как в данном примере), то с e-moll (третья сцена второго акта), с A-dur (пятая сцена третьего акта), C-dur (конец второго акта). Особенно интересна h-moll'ная трактовка, где видно, как этот мотив вытекает из темы «проклятия кольца» (конец первой сцены третьего акта)⁴:



Здесь мы видим дальнейшее заострение гармонии: тритонный конфликт *Fis* — *c* усиливается образованием малого доминант-нонааккорда с понижением квинты (*fis*, *ais*, *c*, *e*, *g*), причем лейтмотивная *des* — *c* (в мелодии) получает парадоксальное значение: звук *des*, энгармонически равный чистой квинте нонааккорда *cis*, оказывается альтерированным неаккордовым звуком к уже альтерированной квинте *c*, другими словами — звук, по высоте соответствующий нормальному положению, подчинен звуку измененному! К этому присоединяется политональный элемент, вносимый сигналом рога (C-dur или D F-dur).

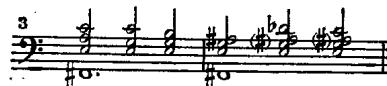
Мы видим два характерных типа. В первом из них налицо (см. пример 1) сильное диссонирование, обнажен-

⁴ См. также момент убийства Зигфрида.

ное по звучанию и нерасшифрованное по значению. Это, очевидно, отвечало желанию Вагнера создать музыку мрачной тайны. Во втором гармония постепенно восполняется и насыщается «дважды альтерацией» до напряженно-угрюмой окраски. Если в одном случае Римскому-Корсакову не могло быть по душе дико-пустое звучание, то в другом случае он вряд ли мог приветствовать столь далеко зашедшее (и к тому же усиленное политональностью) альтерационное усложнение гармонии.

Интересно, что в «Псковитянке», «Снегурочке» и других операх мы встречаем явления несколько родственные: самостоятельное звучание диссонантных гармоний¹. Но у Римского-Корсакова такие аккорды полнозвучны, не резки, их ладовый облик не столь загадочен. Поэтому конкретное осуществление данного принципа у Вагнера противоречило вкусам Римского-Корсакова, по крайней мере — до последнего творческого десятилетия. 27 сентября 1898 года Римский-Корсаков дал нелестную характеристику тритонному мотиву «Гибели богов», а 27 сентября 1904 года, то есть ровно через 6 лет, он поставил неразрешающийся тритон как завершение второй картины третьего акта «Китежа». Видимо, взгляды композитора за время, прошедшее от эпохи «Царской невесты» до эпохи «Нацее», «Китежа» и «Петушка», несколько изменились в сторону большей широты.

Возвращаясь к разобранному эпизоду, следует признать известную неправоту корсаковской критики. К ладовой неопределенности он сам приблизился в «Нацее» и «Петушке»; гармонии же «восполненного варианта» несомненно обладают красотой и многозначительностью, о чем свидетельствует хотя бы следующая схема их движения²:



¹ О них пойдет речь во втором очерке («автономная неустойчивость»).

² К «нескладице» Римский-Корсаков (см. цит. статью Ястребцева «Кое-что о слуховых заблуждениях») отнес и другой оборот

Причину чрезмерного критицизма следует видеть не только в частных особенностях того или иного фрагмента, но и в общих особенностях музыкального языка «Гибели богов». Эллиптический принцип соединения гармоний доведен здесь до особенно большой остроты, иногда превосходящей «Тристана». Более того, Римскому-Корсакову не могли быть близки чрезвычайная свобода и размах вагнеровской гармонической мысли, где и аккордовые, и тональные смены могли быть самыми непредусмотренными, где невозможно предугадать, что последует за данной доминантой, и какая модуляция внезапно сотрет в слухе только что установившуюся настройку.

С еще большей полнотой выявляются некоторые взгляды Римского-Корсакова, если обратиться к обработке, которой подверг он ряд произведений своих со товарищей. Наша основная цель будет состоять не в том, чтобы доказать правоту Римского-Корсакова или, наоборот, его виновность в необоснованных и ухудшающих переменах. Этот анализ помогает понять, что в первую очередь отвергал Римский-Корсаков, и вскрывает некоторые черты его звукоосозерцания даже более ясно, чем анализ его собственного творчества.

Постараемся понять, что имел в виду Римский-Корсаков, отмечая у Даргомыжского и Мусоргского «фальшь», «грязь», «нескладицу» и даже — мягче — у Бородина «слуховые заблуждения» (в «Спящей княжне»).

(конец хора из третьей сцены второго акта), схема которого такова:



Крайние голоса дают одну и ту же интонацию $g \rightleftharpoons fis$ в противоположном порядке, то-есть действительно очень резкий ход от большой септималь к малой ноне. Он встречается и у Римского-Корсакова, но в смягченном виде: в ариозо Ольги из первой редакции «Псковитянки» (из-за взаимно-противоречивой фигурации), в аккордах «кошмарного звона» из «Китежа» (проходящие большие септаккорды). Добавим еще, что Листу не прощается созвучание предъема с аккордовым звуком (f и ges в «Мefисто-вальсе»).

Но сперва поставим один предварительный вопрос: связано ли стремление Римского-Корсакова «улучшать» произведения своих друзей с особенностями переживаемых им самим творческих периодов? Римский-Корсаков совершал эти обработки на протяжении почти всего своего композиторского пути (1869—1870 — «Каменный гость», 1882 — «Хованщина» и некоторые романсы Мусоргского, 1883 и 1886 — «Ночь на Лысой горе», 1892 и 1895—1896 — «Борис Годунов», 1897 и 1902 — новая редакция «Каменного гостя», 1906 — «Женитьба» и дополнения к «Борису Годунову»). Наклонность «к чистоте голосоведения и гармонии» была у Римского-Корсакова смолоду¹. Поэтому Римский-Корсаков — еще до периода «переворужения» — стремился наделить этими качествами музыку, которую ему пришлось обрабатывать (первая редакция «Каменного гостя»). Годы редактирования произведений Мусоргского в значительной степени совпадают с тем временем, когда Римский-Корсаков входит в сферу беляевского кружка (где существовал культ технического совершенства формы), а также с периодом кризиса, внутренней депрессии начала 90-х годов. Римский-Корсаков требует «жизни и души», критикует музыку своих младших современников за малую содержательность и эмоциональность, а с другой стороны, не приемлет несовершенства формы в высоко ценимых им произведениях Мусоргского и Даргомыжского. В конце 90-х и начале 900-х годов требовательность Римского-Корсакова к «чистоте» не исчезает а, вероятно, даже получает новое обоснование — необходимость бороться с разрушающими логику музыкальными явлениями. С другой стороны, взгляды Римского-Корсакова с годами становятся шире. Он освобождается как от исключительности раннего «кучкизма», так и от уз техницизма 70-х годов, противится измельчанию вкусов в беляевском кружке, с немалой смелостью развивает далее свой гармонический язык. Эта возросшая широта взглядов сказалась большей бережностью, заметной в последних обработках. Если, например, в 1896 году Римский-Корсаков относит «куранты» к музыке, содержащей «гармонические обороты, почти совершенно не поддающиеся исправлению и требующие настоящего пересочинения»², то десятию годами позднее он при обработке этой сцены проявляет значительную умеренность и отнюдь не «пересочиняет». О «либерализации» Римского-Корсакова свидетельствует и то, что в двадцать седьмой главе Летописи, написанной в 1905 или 1906 году, он, оправдывая новую обработку «Бориса», вместе с тем допускает иную возможность: «Если когда-нибудь придут к тому, что оригинал лучше, ценнее моей обработки, то обработку мою бросят и будут давать «Бориса» по оригинальной партитуре»².

Таким образом, эволюция взглядов и стиля Римского-Корсакова не оставалась без влияния на характер и пределы его «мелиоративной» работы. Но не подлежит сомнению и то, что у композитора имелись некоторые, в своей основе стойкие принципы, коих он держался и в ранние и в поздние годы.

Рассмотрим теперь смысл исправлений, которые Римский-Корсаков внес в музыку Даргомыжского и Мусоргского. Отметим прежде всего, что Римский-Корсаков по крайней мере в одном случае («Женитьба») отдает должное радикальным намерениям автора, с которыми он сам согласиться не в состоянии; он писал в предисловии: «Молодым и задорным порывом вперед (разрядка моя. — В. Ц.) следует объяснить те гармонические, мелодические и ритмические излишества и даже безобразия, которые встречаются в этом произведении».

Мы попытаемся обобщить, определить типы явлений, вызывавших несогласие Римского-Корсакова. Сделаем это на материале «Каменного гостя» и «Женитьбы», поскольку размеры этих произведений позволяют принять во внимание всю совокупность фактов. Орывки же из «Бориса», большей частью краткие, но выдающиеся по значению, послужат нам дополнительными и вескими «свидетелями».

Мы попытаемся обобщить, определить типы явлений, вызывавших несогласие Римского-Корсакова. Сделаем это на материале «Каменного гостя» и «Женитьбы», поскольку размеры этих произведений позволяют принять во внимание всю совокупность фактов. Орывки же из «Бориса», большей частью краткие, но выдающиеся по значению, послужат нам дополнительными и вескими «свидетелями».

Можно выделить две категории явлений — ладовую и аккордово-фоническую. Остановимся сначала на первой из них. Главный признак ее — перевод горизонтали в вертикаль, превращение в гармонию того, что типично для мелодии. Сюда относятся, прежде всего, созвучания ладово связанных звуков в одновременности — взаимно-сопряженные звуки ладовых тяготений

¹ См.: Летопись, с. 61 и 69.

¹ См.: Жизнь и творчество, вып. 4. М., 1937, с. 50.

² Летопись, с. 227.

или неаккордовые звуки со своими разрешениями. Резко выраженные и часто применяемые, они сильно влияют на общий уровень диссонантности и, кроме того, переводя в вертикаль ладо-мелодические связи, осложняют общую функциональную картину; это и было, очевидно, причиной подозрительного отношения Римского-Корсакова к таким явлениям. Так, в первом монологе Подколесина (такт 4 до цифры 3) имеется аккорд, все пять звуков коего могут быть расположены по секундам $a-b-cis-d-e$ (см. пример 5 а) ¹:



Звуковая «клякса» эта, очевидно, нужна была Мусоргскому как прямая иллюстрация произносимого в этот момент слова «скверность». Римский-Корсаков рассаспировал эту кляксу в два приема: из двух сопряженных звуков $a-b$ он вовсе убирает первый (заменяя a через g), а второй переводит обратно в горизонталь мелодическим ходом $b-cis$ (в согласии с вокальной партией!). В других случаях Римский-Корсаков действует либеральнее, производя

¹ Ссылки даются по изд.: Мусоргский М. П. «Женитьба», М., 1934.

не уничтожение, а «усовершенствование кляксы», заменяя незакономерное — на его взгляд — логичным. Скрепя сердце он идет на сохранение полусумовых скоплений, но переделывает их так, чтобы они обретали некоторое функциональное лицо. В тактах 3 и 5 после ц. 29 имеется сочетание $h-c-d-es$, вызванное к жизни словом «соврет» или «не может не соврать» (своего рода «звуковая ложь») и трудно понимаемое в условиях данной тональности $a-moll$ (см. пример 5б).

Вместо этого Римский-Корсаков пишет $a-h-c-dis$; заменен лишь один звук (a взамен d), но созвучие становится на свое функциональное место: теперь это обращение нонаккорда двойной доминанты $h-dis-a-d$, тесно связанное и функцией и голосоведением с предыдущим созвучием $dis-a-h$ (ради этой связи Римский-Корсаков даже перемещает партии правой и левой рук). Родственный случай — в такте 9 после ц. 58, где добавление единственного звука gis проясняет роль аккорда. В случаях, подобных этому, Римский-Корсаков явно стремится добиться максимального результата минимумом изменений.

Равным образом Римскому-Корсакову чужды совпадения задержаний с разрешениями, взятые вместе с главными вспомогательные звуки ¹, шире — продукты распада мелодической фигурации, переходящей в одновременность и тем импрессионистически затуманивающей изложение.

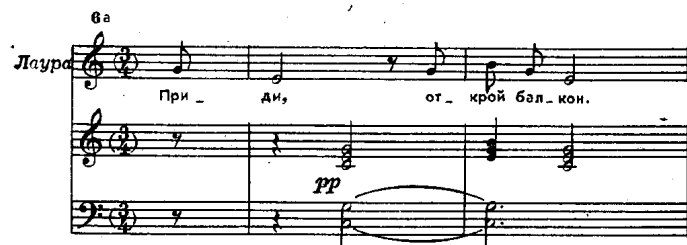
Другая сторона этих явлений — нарушение ладо-гармонических законов в отношении как дифференциации, так и связности. В этом плане Римский-Корсаков уделяет много внимания «расчистке» созвучий от неясных сочетаний аккордовых и неаккордовых элементов, от смещений неустойчивости и устойчивости (ср. в «Каменном госте», с. 153, такты 13—16, с. 180, такт 3 созвучие $des-es-f$) ². Расшифровке ладового значения подлежат — путем подстановки аккордов — и мелодические последования (например, «Женитьба», ц. 47).

Очень чувствителен Римский-Корсаков к нарушениям связанного ладового звуковедения, особенно к напоминающему переченье смещению диатоники и хроматики в го-

¹ В «Женитьбе» Римский-Корсаков с неукоснительной заботливостью исправляет малые секунды на форшлаги.

² Ссылки даются по изд.: Даргомыжский А. С. «Каменный гость». М., 1932.

Итак, «Открой балкон» и «Как небо тихо» критиковались Римским-Корсаковым. Рассмотрим эти два рядом лежащие фрагмента:



Общее у обоих фрагментов — параллелизмы трезвучий (и, стало быть, квинт). В связи с этим, каждый аккорд воспринимается как характерно-красочный комплекс, и такая, «импрессионная» трактовка гармонии, конечно, отвечает живописно-картинному замыслу Даргомыжского. Соотношение трезвучий — диатоническое терцовое (по два общих тона), благодаря чему трезвучия как бы продолжают друг друга, складываются в единое терцовое наложение, а во втором фрагменте образуют большую непрерывную терцовую цепь. Такая «сплавленность» («амальгамирование») еще более усиливает красочное, импрессионное действие этих гармоний. Оба отрывка звучат безукоризненно. Неблагоклонность же Римского-Корсакова к ним объясняется тем, что данный тип соединения гармоний, как целостных звуковых масс, без плавных мелодических связей был ему чужд, по крайней мере до «Кашея» и «Петушка». Отсюда должны были вытекать и частные несогласия — с неподготовленной большой септимой, с необычным разрешением большого септаккорда (при повисшем в мелодии вводном тоне) в первом отрыв-

ке. Во втором отрывке Римский-Корсаков теоретически предпочел заурядную правильность



новому обороту, выразительному и смелому, но к чести для него не претворил этого в жизнь.

При выборе эпизодов из «Бориса Годунова» отдадим предпочтение тем, в отношении которых, опять-таки, имеются не только поправки, но и критические высказывания Римского-Корсакова. Таковы — фрагмент из сцены с Шуйским, а также начало сцены под Кромами; присоединим к ним один из позднейших по обработке эпизодов, представляющий немалый интерес — «Часы с курантами»¹.

Фраза Шуйского «Не казнь страшна, страшна твоя немилость!» по своему гармоническому строению, как это ни покажется странным, — близка кадансовой формуле T—S—D—T:



¹ Ссылки даются по изданию: Мусоргский М. П. «Борис Годунов» (редакция П. Ламма), Москва — Лондон, 1928.

Но как необычен этот «каданс»! В первом его моменте резкий диссонанс большой септимы, не входящий в тоническую гармонию сопровождения, взят кульминационным скачком и, в сущности говоря, не получает разрешения. Во втором моменте звучит подобный предыдущему большой септаккорд на IV ступени. Эти два аккорда переводят в одновременность оба полутоновых сопряжения соль мажора (*fis—g* и *c—h*). Если первый аккорд заострен мелодически, то второй встречает на своем пути к разрешению препятствие: доминантовое задержание (третья четверть такта 2) в виде увеличенного трезвучия на тоническом органном пункте. Итак, подряд даны три сильно действующих аккорда, что вполне естественно в этом драматически накаленном диалоге. Напряженно-звонящее и возбужденно-вызывающее звучание больших септаккордов повсюду слышится в сцене Бориса и Шуйского.

Острота ладо-гармонической ситуации может быть объяснена и с совсем иной точки зрения. Мелодия фразы Шуйского, взятая сама по себе, звучит в совершенно недвусмысленном *h-moll*¹; гармония же, подчиняя себе мелодию, переключает ее ладовую настройку в *G-dur*. Такая коллизия может быть источником напряженности, как это в данном случае и происходит².

Остается указать на то, что каждый из аккордовых переходов сопровождается параллельными квинтами в нижних голосах, придающими известную лапидарность звучанию.

Что изменил Римский-Корсаков? Резко диссонирующая кульминация *fis* принята в лоно аккорда (см. альтый голос гармонии) и там же разрешена. Два «пугала» — большие септаккорды — разобщены (их разделило трезвучие *G-dur*). Все параллельные квинты ликвидированы. Римский-Корсаков метко уловил родство этого эпизода «Балкону» из «Каменного гостя». Не оправдывая смягчающих и приглаживающих переделок, следует лишь признать, что Римский-Корсаков обошелся минимумом изменений.

¹ Происхождение этой *h-moll*'ности нужно искать в «предварительной редакции», где большая часть данной фразы, равно как предшествующие ей грозные речи Бориса, звучат именно в *h-moll*.

² О такого рода ладовых столкновениях и перестройках будет идти речь во втором очерке («Инородная диатоника»).

Мнение Римского-Корсакова о начальном эпизоде сцены под Кромами, высказанное, правда, в частном разговоре, звучит столь же непосредственно, сколь и резко: «Слушая музыку, предшествующую сцене бродят, величающих Хрущева, Корсаков не выдержал и сказал: «Это просто какая-то бессмыслица, какой-то «тяп-ляп»¹ (разрядка подлинника). Тем интереснее для нас и музыка, вызвавшая такой протест, и изменения, внесенные в нее:



Обращает на себя внимание, прежде всего, «двуладость»: фон музыки, оstinатное быстрое движение заключено в рамках *a—e*, которые могли бы быть поняты в качестве устоев *A-dur*, но в общем контексте скорее воспринимаются, как доминантовая кварта *d-moll*. В то же время первый план музыки — «ревушие» аккорды связаны с увеличенно-целотонной логикой, то отчетливо проступающей (ц. 2), то снова вуалируемой (ц. 3). Ладовый замысел Мусоргского, очевидно, состоял в развертывании резких созвучий — «пятен» (организованных на целотонной основе) на фоне доминантовой минорности. Это не случайно у Мусоргского: его сложно-ладовые гармонии большей частью не откristаллизованы от мажора или минора, а даются во взаимодействии с ними. Если пей-

¹ Ястребцев, т. I, с. 55.

зажные и волшебные картины Римского-Корсакова требовали максимальной ладовой чистоты, ювелирной отточенности, то психологически сложные или стихийно сильные картины Мусоргского требовали не чистоты, но богатства, разносторонности, а иногда даже — неполной расшифровываемости. Мимо этого и прошел Римский-Корсаков, «проясняя» целотонность (см. пример 8б). Большая терция $f-a$ сменила в качестве ладовой опоры мажоро-минорную кварту $e-a^1$. Оба плана музыки теперь приведены в большее соответствие друг другу, а тем самым ликвидированы и кричаще-резкие сочетания (например e и es в такте 8 и других). В уничтожении ладовой двусмысленности и заключается основное изменение, внесенное Римским-Корсаковым. Утверждать, однако, что оно было необходимо, невозможно, если подходить со стороны образной.

Выражение «тяп-ляп», при всей грубости, почти звукоподражательно передает впечатление от падающих «то сюда, то туда» отдельных аккордов. Прием частичного отрыва аккордов из общей связи, усиливающий их собственный эффект, здесь применен в духе «клеваний», несомненно с изобразительной целью (кличи и вопли, топот толпы и т. д.).

Но чередование аккордов вовсе не так беспорядочно, каким оно может казаться и каким оно и должно казаться (ибо замысел Мусоргского, очевидно, совмещает «анархичность» в обрисовке толпы — и мощь). Аккорды бросаются вниз-вверх всякий раз на другой интервал. А между тем — терции складываются в один, по терциям же расположенный аккорд из семи звуков — тридецим-аккорд II низкой $d-moll$:



¹ Мажоро-минорная основа музыки есть, как было сказано, $d-moll-A-dur$. Колебание между этими двумя ладотональностями способно вносить черты увеличенного лада с устоями $f-a-cis$ (см. о такого рода генезисе увеличенного лада в третьем очерке). Следовательно, Римский-Корсаков был по своему прав, выведя из мажор-минора и подчеркнув именно эту тональность увеличенного лада.

Четыре трезвучия складываются в правильную диатоническую последовательность: $Es-dur-g-moll-B-dur-d-moll$, а верхнее — увеличенное трезвучие венчает эту гармоническую башню и напоминает о духе целотонности, которым проникнута музыка. Но самое замечательное: «тяп-ляпы» брошены именно в тех октавах, где им надлежит быть в общем терцовом наложении. Не приходится, следовательно, говорить о «бессмыслице», — налицо пусть необычная, но безусловная логика.

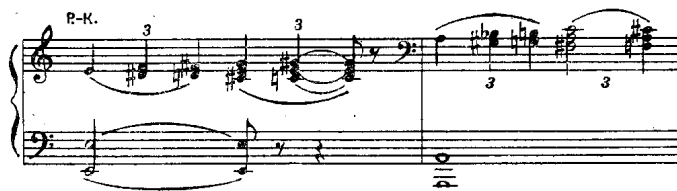
Почему же Римский-Корсаков мог — хотя бы и в высказывании, не рассчитанном на дальнейшее распространение — реагировать столь резко? Потому, очевидно, что здесь сочетался целый ряд чуждых его мышлению черт: взаимная несогласованность, противоречивость элементов лада, затем — вытекающие отсюда резкие звучности и, наконец, усугубляющее их в высшей степени несвязное голосоведение. Римский-Корсаков уловил основное в ладе и сделал его более выпуклым, чем у Мусоргского. Он умерил также некоторые крайности диссонирования (доходившие в тактах 20—21 до параллелизма больших септим на расстоянии тритона). Но музыка Мусоргского была и сложнее и логичнее, чем это представлялось его редактору. Нужно понять, вместе с тем, насколько трудным было его положение. Ведь неясность, смешанность лада («не-то» мажор-минор, «не-то» увеличенный), выделяющиеся своей резкостью моменты — очевидны и для нас, и, тем более, для Римского-Корсакова. Возможность же их образного оправдания вовсе не столь очевидна и может вызвать споры даже в настоящее время; тем более трудно было Римскому-Корсакову в процессе изыскания технических неловкостей или исправления частных неудач, действительно имеющих в опере, счесть эти явления за существенно важные для характера музыки и не подлежащие исправлению.

Учтем, наконец, что перемены, внесенные Римским-Корсаковым, не слишком заметны для слушателя, ибо касаются, пожалуй, «тонкостей». Более непосредственное впечатление производят средства выражения, связанные с фактурой, тембром и ритмом, а на них-то Римский-Корсаков не посягнул.

Последний отрывок из «Бориса Годунова» — «Часы с курантами» — самый большой по протяжению. Рассмотрим изменения, внесенные Римским-Корсаковым, и попы-

таемся дать им оценку. Сразу же (в фразе «И тяжко опускалась») видим мы досадное ухудшение:

Мусоргский



Римский-Корсаков «привел к одному знаменателю» гармонию верхних голосов и бас, не заметив, что с ликвидацией их «разнобоя» исчезла и глубина экспрессии. В музыке призрака он напрасно побоялся одновременности малых секунд, как исходного момента в раздвигании гармонии:

Мусоргский



Отступив от оригинального плагального каданса в конце, он свел субдоминанту к обыденному задержанию доминанты.

Но есть и перемены иного значения. Римский-Корсаков при варьировании оstinатной фигуры курантов, обогатил очень однообразные повторения высокой терции *dis-fis* посредством тритонной переключки с другой терцией *a-c*; в нарастании («не я... воля народа!..»), ведущем к драматической кульминации, но звучащем очень жидко, он восполнил фактуру выразительным контрапунктирующим голосом:



Имеются и другие, менее существенные, но явно улучшающие изменения.

Основные причины ухудшений — страх перед сильным диссонированием, не включенным в общую логику контекста, и недооценка психологически-характерной роли отдельных гармонических оборотов. Основной смысл улучшений — достижение большей последовательности, разнообразия и интенсивности развития.

Подводя итог, можно назвать те «не», какие стремился истреблять Римский-Корсаков: непоследовательность в гармоническом развитии, несвязность гармоний, неопределенность их ладового значения, неловкости, неуклюжести движения голосов, неполнота аккордов, нетерцовость,

неаккордовая примесь к аккордовому созвучию, несогласованности в хроматике. Совокупность этих признаков и давала ту «корявость», которая была столь чужда музыкальному мышлению Римского-Корсакова, которая нарушала чистоту и ясность изложения — дорогие для него качества.

Суть расхождений этим, однако, не ограничивалась. Одна из сторон «конфликта» Римского-Корсакова с Даргомыжским и, особенно, с Мусоргским в том, что те придают гораздо большее значение локальной (местной) роли гармоний, их собственной звучности. Ради самостоятельного выразительного эффекта какого-нибудь аккорда можно и должно пренебречь безукоризненностью голосоведения, то есть сцеплением с соседними созвучиями, и даже функциональной определенностью данного созвучия; ради экспрессии аккорда можно смешивать краски так, что дифференциация аккордового и неаккордового отойдет на задний план. «Бессвязность» гармонии, за которую Римский-Корсаков постоянно упрекал Мусоргского, как раз и происходила от перевеса местного над общим. Стремясь проявить как ладовое значение данного аккорда, так и связи его с «соседями», выигрывая своими заменами в общей логичности, в плавности переходов, Римский-Корсаков нередко проигрывал в непосредственной выразительности гармоний, в психологической, драматической и красочной их силе.

То же можно сказать о ясности и чистоте. Мы видели, например, что Римский-Корсаков вряд ли был прав, проясняя в направлении целотонности эпизод «сцены под Кромами», где у Мусоргского мажоро-минорное и увеличенно-ладовое смешивается в едином мощном звучании.

Надо подчеркнуть, что далеко не всегда можно односложно оценивать работу Римского-Корсакова знаком минуса или плюса: сплошь да рядом положительное и отрицательное сплетаются. Отмечая не только дурное, но и хорошее в обработках Римского-Корсакова, следует также отдать должное его объективности в тех случаях, когда он лично не одобрял выбора тех или иных средств, но склонялся перед чуждой ему красотой. Он умел примириться с тем, что не отвечало его вкусам, если это было сделано в своем роде безупречно. Мы убедились в этом на примере из «Каменного гостя» — его влиянию на Мусоргского Римский-Корсаков даже посвятил грустно-язви-

тельное двуступище; и тем не менее Римский-Корсаков, чувствуя красоту лучших эпизодов «Каменного гостя», не посягнул на них.

Вряд ли приходится сейчас доказывать, что создатель «Псковитянки» и «Золотого петушка» не был ретроградом. Он был новатором, но таким, который стремился к классической завершенности и соразмерности музыкальных элементов. Устремления эти вполне законны. Более того — варианты Римского-Корсакова почти неизменно превосходят подлинники своей ясностью, последовательностью, единством развития. Но Римский-Корсаков не был прав, считая все эти качества достоинствами абсолютными, неизменными атрибутами каждого художественного произведения, и даже каждого отдельного эпизода. Кроме того, нельзя забывать, что в музыке критерий этих качеств в значительной степени подвижен. Далеко не всякое нарушение норм становится новой нормой, но невозможно и создание новых эстетически ценных явлений, новых закономерностей без большего или меньшего преобразования прежних. Трудно предположить, что Римский-Корсаков не представлял себе этой простой истины. Но если нетрудно согласиться с ней в общей теоретической форме, то несравненно сложнее отличить в каждом конкретном случае созидательное преодоление старых норм от разрушительного. Ведя справедливую борьбу с проявлениями второго, Римский-Корсаков заодно выказывал иногда отрицательное отношение и к положительным новшествам, которые — не всегда в безупречно отделанной и до конца логичной форме — вводились его сотоварищами.

Современный период в развитии гармонического языка дает нам достаточно подтверждений того, насколько трудно бывает точно разграничить конструктивное и деструктивное, органическое и алогическое даже при смелом, далеком от косных взглядов, подходе. Не будем же слишком сурово порицать Римского-Корсакова за то, что он иной раз предпочитал не дойти до грани, чем перейти ее.

Мы формулировали до сих пор требования Римского-Корсакова преимущественно в негативном виде (см. с. 35). Теперь мы можем с большей уверенностью назвать те качества гармонического языка, которые Римский-Корсаков желал видеть и в своих и в чужих произведениях: определенность ладовой роли и структуры аккордов, незамутненность ладовых тяготений, подчинение ярких деталей

целому и их включение в общую линию развития, связность переходов и пластичность смен, последовательность в выдерживании определенного типа изложения, полнотвучие музыкальной ткани (не в смысле громогласия, конечно, а в отношении внутренней насыщенности, недопущения пустот и провалов). Наличие или отсутствие этих качеств и является важным критерием для Римского-Корсакова.

Нельзя, однако, не заметить, что суждение об этих качествах может оказаться спорным, и тут-то Римский-Корсаков и склонен опираться на нормы, выработанные традицией, в первую очередь — творческой, но в какой-то мере — и школьной.

Нетрудно критиковать Римского-Корсакова за его несколько наивную и отвлеченную от историзма веру в то, что есть две не переходящие друг в друга, резко отграниченные области правильного и неправильного, чистого и нечистого, что есть какие-то окончательные границы «музыкального», далее которых развития быть не может и наступает царство «дисгармонии и какофонии».

Поиски абсолютных границ возможного не могли быть успешны, и, пытаясь установить эти границы, Римский-Корсаков не мог избежать двойного рода ошибок: у него мы встретим высказывания то эмпирико-догматические, то субъективистские. Если в академической традиции, достаточно, впрочем, либеральной и чуждой педантизму, ему виделся хотя бы некоторый оплот против декадентства, то субъективизм его — вынужденный: к нему приводило ощущение невозможности установить до конца объективный критерий. С этим связана и двойственность Римского-Корсакова в его отношении к музыкальной науке. Его разочарование в возможностях, доступных ей в то время, вызывает высказывание: «...в искусстве никакой теории нет, а есть только одна практика, результаты которой, будучи собраны в учебник, именуются теорией»¹. Но его пылливость вызвала интерес к специальной музыкально-теоретической литературе. По свидетельству А. В. Оссовского, Римский-Корсаков живо интересовался

¹ Муз. статьи и заметки, с. 76. Не случайно, быть может, положил он на музыку слова А. Майкова «Гармонии стиха божественные тайны не думай разгадать по книгам мудрецов» (романс «Октава»).

вновь выходившими теоретическими работами и составлял себе определенные суждения о них¹. О том же говорят и слова М. Ф. Гнесина: «Николай Андреевич с живым интересом относился к разнотипным новым попыткам в области музыкального анализа»².

Приведем и другой характерный пример колебаний в оценке возможностей науки. Римский-Корсаков настоятельно рекомендует Ястребцеву заняться «толкованием художественного значения того или другого сочетания, аккорда или даже целого гармонического последования» и, более того, торопит его с выполнением этой работы³. Римский-Корсаков, таким образом, считал, что гармония вовсе не нейтральна по выразительности, что ее художественный смысл в принципе поддается установлению. Но, встречаясь на практике с разнообразием выразительных значений одного и того же аккорда, Римский-Корсаков готов прийти к печальному «чисто козьма-прутковскому умозаключению...», что всякий аккорд, вполне удачно примененный и стоящий на своем месте, всегда произведет надлежащее впечатление, и это, по правде сказать, чрезвычайно грустно, так как уже одним этим рушатся все наши «эстетики»!⁴ Мы видим и здесь желание отыскать нечто объективное и, в то же время — разочарование в результатах этих поисков, в значительной степени объяснимое несовершенством методов анализа (отсутствие целостного, подлинно всестороннего учета всех условий, в которых применено данное выразительное средство).

Напрасно было бы думать, что Римский-Корсаков дал в своей музыке единственный, всеобщий ответ на вопросы, которые он ставил перед собою. Как мыслитель он недостаточно учитывал историческую изменчивость понятий «дозволенного» и «недозволенного», то есть круга музыкальных средств, органически входящих в пределы данного стиля. Но как художник он ощущал относительность

¹ Из доклада А. В. Оссовского «Эстетика Римского-Корсакова», прочитанного в Московской консерватории 11 июня 1945 г.

² Гнесин, с. 202. О колебаниях Римского-Корсакова в отношении к музыкальной науке см. там же, с. 39—40. Отметим также высказывание: «...теория несомненно проливает много света по отношению к критикуемому произведению» (Ястребцев, т. 1, с. 356).

³ Ястребцев, т. 1, с. 163.

⁴ Там же, с. 168.

тех или иных ограничений. Границы музыки, пределы допустимого — эти проблемы разрешались Римским-Корсаковым неодинаково, в зависимости от переживавшегося им периода, или под влиянием творческого задания, которое он разрешал. Отсюда то различие в степени бесстрапия, которое существует между его произведениями.

«Кашей» и «Петушок» ясно говорят о перемещении границ допустимого. Лядов находил даже, что эти пределы уже перейдены в «Кашее», что гармония в этой опере местами «неверная»!¹ В «Кашее» и «Петушке» Римский-Корсаков действительно дает волю приемам, близким к отвергавшимся ранее или еще более радикальным. Однако он оказывается систематичен и строг и в «фальши»: он стремится так или иначе связать ее с гармонической традицией, точно дозирует ее и, что особенно важно, наделяет ее чертами ладовой организованности, пусть необычной, но по своему логической; он не допускает отдельных несладко выпирающих из общей ткани пятен.

Присмотримся поближе к приемам, применяемым в одной из этих опер — «Кашее бессмертном», и проследим, как постепенно формируется резко диссонирующий аккорд — лейтгармония «смерти Кашея»². Композитор исподволь приучает слух к ладовой сложности и конфликтности. Первые звуки оперы сразу вводят прием глиссандирующего опевания: извивы Кашеева лейтмотива, сжатые в теснейшем диапазоне, порождают особого рода опевания, почти незаметно соскальзывающие с одного центра (А) на другой (Gis — As).



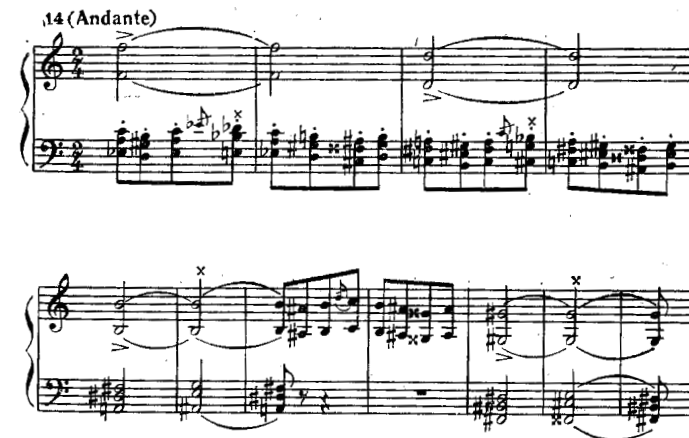
Создается некая неопределенность, усугубляемая тем, что мотив II есть полное (в том числе и метрическое!) обращение мотива I, а также наложением мотива II на конец мотива I³. Не довольствуясь этим, композитор вво-

¹ Гнесин, с. 130.

² Д. Б. Кабалевский приводит этот аккорд, как особо характерный образец «гармонических крайностей» в «Кашее» (Избранные статьи о музыке. М., 1963, с. 284, 288).

³ М. Ф. Гнесин считал, что загадочный рисунок мотива графически напоминает знак бесконечности (Гнесин, с. 160).

дит тотчас же более сильный прием «контролируемой дезориентации»: слух ждет в результате хроматического кружения либо восходящего сползания на А — либо нисходящего на G. Но нет ни того ни другого — начавшая налаживаться цепочка интонаций «растраивается» шагом далее ожидаемого — на «Fis», новый центр. Так — пока в одноголосии — возникает представление о чуждом тоне, конфликтном для предшествующего ладового развития⁴. Чужеродность проникает в вертикаль, как только появляется в опере первый полный аккорд (такт 9): в недрах первого опевания прячется (как смерть в слезе Кашеевны) чуждый гармонии звук *Fisis*. Следующий этап — первое выступление Кашея (после п. 4, «Приди ко мне...»⁵; здесь устои (с, потом h и т. д.) становятся диссонирующими аккордами и, что еще важнее, впервые слышится будущий аккорд-монстр; он сперва мелькает на слабой и краткой доле, а затем — в тактах 6 и 10 примера — оставаясь вспомогательным, уже наделен протяженностью:



⁴ Неожиданность последнего звука, который «выбивает наш слух [...] из колеи более обычного интонирования» отмечает Л. В. Данилевич (Последние оперы Н. А. Римского-Корсакова. М., 1961, с. 149).

⁵ Ссылки даются по изд.: Римский-Корсаков Н. «Кашей бессмертный». СПб. — М., 1902.

Теперь он может появиться открыто (при злорадном смехе Кащея, за 3 такта до ц. 9):



Крайне важна логика его появления: с одной стороны, трезвучие *fis-moll* оказывается тоникой, куда разрешается ее доминанта; а, с другой стороны, происходит плавное сползание одного тритона в другой — соседний (*h-f* → *his-fis*). Следовательно, создается конфликтное сочетание двух логик — ладо-функционального тяготения и линейно-интервальной инерции¹.

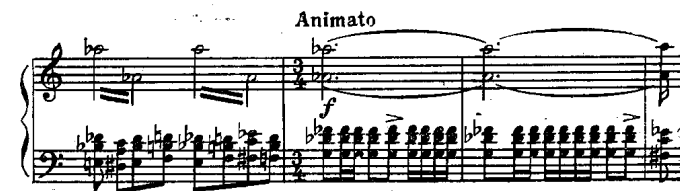
Следующая ступень — резкое фоническое заострение уже сформировавшейся гармонии средствами ритма, фактуры, инструментовки (ц. 15 «Ужели смерть моя?»). Гротескно деформированный полонезный ритм² засурдиненных валторн противопоставлен обнаженной октаве труб.

И здесь очень показателен генезис аккорда — он возникает в результате раздвоения исходной гармонии и данного эпизода — вводно-уменьшенного септаккорда *a-moll*. Знакомые нам аккордовые «глиссандо» пытаются дезориентировать слух, выдвигая другой уменьшенный септаккорд, лежащий полутоном ниже; однако исходная гармония не исчезает (см. вокальную партию Кащея). Налицо автономная гармоническая логика

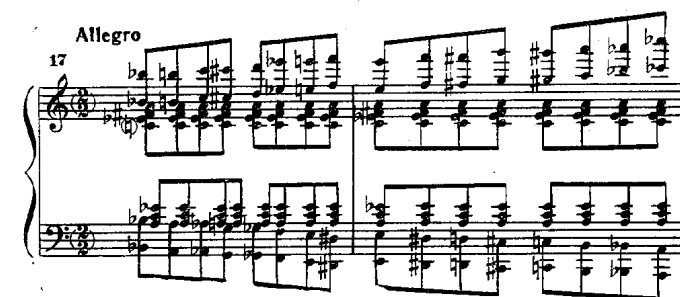
¹ Такое же столкновение двух логик, но еще сильнее поданное — 3 такта до ц. 29. («искателей смерти моей»). В отличие от примера 14, в последних двух случаях «чуждым тоном» оказывается не верхний, а нижний звук (*his*).

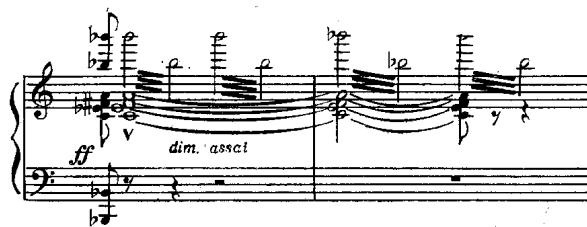
² Критик Е. Петровский даже отмечал особую новизну в сочетании «жестких, сухих и колющих гармоний «Кащея» с полнейшей ясностью и отчетливостью ритма» и видел в этом существенное отличие от музыки современного Запада. Жизнь и творчество, вып. 5. М.—Л., 1946, с. 70.

пластов, близкая политональности (или своеобразной бифункциональности):



И, наконец, та же автономия пластов создает кульминацию («Кащей падает мертвый»). Весь предсмертный эпизод (ц. 107) начинается уменьшенным септаккордом *fis-a-c-es* и к нему же приходит перед кульминацией. А с другой стороны, к кульминации ведут симметрично расходящиеся гаммы, опирающиеся на тритон *e-b*. Вот откуда возникает аккорд-монстр, единственный раз появляющийся в полном виде (весь уменьшенный септаккорд плюс острое звучание «чуждого тона» *b*):





Подводя итоги, установим прежде всего, какова суть «созвучия-монстра», а затем — каковы «оправдания» для него. Созвучие это иногда можно понять, как минорное трезвучие, под коим лежит «чуждый тон», создающий диссонирующие интервалы ко всем звукам трезвучия — уменьшенные квинта и септима, малая нона (см. пример 15, схему 18а, а также такт 3 ц. 29). Такое скопление уже достаточно объясняет резкость звучания. Но фактура подсказывает иную трактовку: мы слышим уменьшенный квартсектаккорд (энгармонически-неполный уменьшенный септаккорд) с перекрывающей его сверху протянутой октавой (см. примеры 14, 16, а также схему 18б)¹:



Эта трактовка позволяет глубже проникнуть в существо дела — диссонирование оказывается двойным: основное, внутреннее диссонирование заключено в самом уменьшенном аккорде, тогда как другой фактурный слой (октава) вносит дополнительно заостряющее и «остраняющее» внешнее диссонирование (наподобие органного пункта доминанты); как указывает М. Ф. Гнесин, выдержанный «вводный тон с одновременным его разрешением — тоникой (точнее — IV повышенная ступень одновременно с V.— В. Ц.) — применяется в этой опере для напоминания о смерти [...] Кашея»². Если к тому же при-

¹ Возможность двойной трактовки данного аккорда отмечается Л. В. Данилевым (цит. работа, с. 169).

² Гнесин, с. 154.

нять в расчет средства фонического усиления резкости, то можно полностью оценить смелость Римского-Корсакова. Но в том-то и особенность его стиля, что смелый прием покоится на прочном или, во всяком случае, ясном логическом фундаменте. Композитор, видимо, убежден в том, что он узаконил данное созвучие (и другие необычные созвучия), обращаясь с ним по всем правилам ведения диссонансов: он подготавливает его, ставит в формально подчиненное положение, и в конце концов разрешает. Действительно, подход к созвучию плавен (чаще всего — хроматическое «переползание»), оно рассматривается как неаккордовое и переходит в соседнее аккордовое сочетание; налицо — оправданность движением, положением и разрешением. Для Римского-Корсакова это были «случайные сочетания»¹, с особой силой подчеркнутые длительностью, ритмом и звучностью. Но, как мы видели, логика отнюдь не сводится к голосоведению: еще большее значение имеет постепенно конструируемая конфликтность, принимающая форму относительной автономии пластов, хотя и связанных между собою, но подчиненных разнотипной логике; смелым является не только аккорд, смелы методы его создания; с той ли или другой точки зрения, но резкие диссонансы образуются в результате определенных закономерных процессов гармонического развития, что мы и пытались показать. Заслуга Римского-Корсакова в том, что он, критикуя алогические усложнения музыки, не побоялся сблизиться с некоторыми современными течениями, создав свою продуманно-строгую трактовку новых средств. Но его заслуга и в том, что, идя вперед, он связывал «новации» «Кашея» и «Петушка» с прежними своими ладо-гармоническими завоеваниями².

В «Петушке» есть зачатки политональности эпизодической и твердо контролируемой. В оратории «Небо и зем-

¹ См.: Жизнь и творчество, вып. 5, с. 64.

² Оправданность новых гармоний голосоведением и логикой ладового развития не должна все же закрывать нам глаза на другую сторону: фонически подчеркивая данные созвучия, давая их «в увеличении», Римский-Корсаков создает такие мгновенные эффекты, которые не столь уж далеки от локальной трактовки гармоний у Даргомыжского и Мусоргского, отвергавшейся Римским-Корсаковым. Таким образом автор «Кашея» и «Петушка» иногда проявлял большую смелость в собственных творениях, чем в обработках сочинений других композиторов.

ли» предполагалась «пифагорейская гармония сфер» с одновременным сопоставлением четырех тоналностей по малым терциям — *cis-moll*, *e-moll*, *g-moll* и *b-moll*¹. Не приходится сомневаться в том, что и этот чрезвычайный по смелости замысел был бы выполнен без утери связей с прежними корсаковскими ладами и гармониями.

Все это и далеко от «Царской невесты» или Третьей симфонии и, вместе с тем, близко стилю Римского-Корсакова как по непрерываемой закономерности, так даже и по кругу гармонических, в частности аккордовых, средств.

Вопрос о пределах средств музыки настолько сложен, что и теперь — через много лет после того, как были высказаны мысли Римского-Корсакова, — он еще достаточно далек от решения.

Можно лишь сказать, что он требует подхода исторического, а не «вневременного», подхода от принципов, а не от приемов. Безуспешна была бы попытка установить и наглухо закрепить раз навсегда перечень допустимых приемов. А с другой стороны — вряд ли мыслимо стать на точку зрения безудержного, ничем не ограниченного усложнения или перерождения средств музыки.

«Пределы», о которых идет речь, поддаются обозрению лишь с общепринципиальных позиций: сохранение закона функционально-высотной организации в музыке (но не предписывание или запрещение конкретных ладов, высотных структур и гармонических оборотов), сохранение мелодии как интонационного средоточия музыки (но не предуказывание определенных типов кантлены), существование тематизма как основы для воплощения образа (но не ограничение тематизма какими-либо жанровыми или иными типами), существование ясной музыкальной формы (но не только доселе распространенных форм).

Расшифровывать же эти общие принципы в виде фиксированного списка конкретных средств более чем рискованно: это значило бы отрицать возможность прогресса в выразительных средствах музыки; прогресс этот может вылиться в формы, которые нам не дано предвидеть, и

¹ Цит. доклад А. В. Оссовского. «Симфоническая картина, рисующая музыку сфер и движение звучащих планет» была предложена Римскому-Корсакову Бельским (см. статью А. А. Гозенпуда «Из наблюдений над творческим процессом Римского-Корсакова». — В кн.: Музыкальное наследство. Римский-Корсаков. М., 1953, т. I, с. 195).

каждый большой художник своим творчеством перечеркнул бы такой список.

Попытаемся теперь углубиться далее в воззрения Римского-Корсакова, и выяснить, в чем видел он причину «гармонического зла». Для Римского-Корсакова существовали две таких причины, действие которых он вряд ли дифференцировал до конца. Одна из них, менее значительная, получила название, уже приводившееся нами: «слуховые заблуждения». «Заблуждения музыкального слуха», «грубость и тупость слуха» Римский-Корсаков встречал даже «у композиторов гениальных или высокоталантливых»¹. Он относил сюда, по-видимому, в первую очередь, внезапно возникающие терпкие сочетания и разного рода нелогичные, плохо совместимые одновременные сопоставления. Таким «заблуждением» представлялось ему, например, «начало второго Presto из финала Девятой симфонии Бетховена [...] где одновременно брались ноты *do-diese*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la* и *si-bemole* (?)»².

Римский-Корсаков был убежден в том, что «композитор в данном случае отнесся поверхностно или ложно к собственному музыкальному чувству»³. Происходило это по разному — якобы «в погоне за величиим и новизной» (Вагнер), вследствие недостаточной совестливости, неразборчивости в средствах, ставке на эффект или же из-за односторонности таланта, недостатка образования. Верна или ошибочна эта точка зрения в отдельных случаях, но она явно не годилась бы для объяснения процесса в целом, тем более, что Римский-Корсаков усматривал заблуждения не только в настоящем, но и в прошедшем времени.

Другая причина была гораздо серьезнее; ее нам уже приходилось касаться. Римский-Корсаков был убежден в том, что «гармоническое зло» несет с собой сам ход музыкально-исторического процесса, по крайней мере — определенной его ветви или одного определенного этапа в развитии средств музыки — процесс с его точки зрения грозный для судеб музыкального искусства, но тем не менее существующий, как факт; процесс, с которым необхо-

¹ См. цит. статью Н. А. Римского-Корсакова «О слуховых заблуждениях» (Муз. статьи и заметки, с. 212—214).

² Ястребцев В. Кое-что о слуховых заблуждениях. Цит. изд., с. 549.

³ Римский-Корсаков Н. А. О слуховых заблуждениях. Цит. изд., с. 214.

димо бороться, но *volens—volens* приходится считаться. Римский-Корсаков считал в последние годы жизни, что «зло» есть оборотная сторона истощения ресурсов гармонии¹. Поэтому вполне понятны те приливы пессимизма, которые время от времени посещали «позднего» Римского-Корсакова. Теперь мы знаем, что Римский-Корсаков имел основания для своей тревоги. Та стадия усложнения гармонии, которая была основана на отходе от тонального мышления и функциональности, оказалась обоюдоострым оружием. Ей нельзя отказать в расширении выразительных возможностей музыки, связанных по преимуществу с областью эмоций исключительных. Однако она — эта стадия — не только приводила к риску алогизма самой гармонии, но нередко разрушительным образом действовала на мелодию, условия существования которой стали в высшей степени трудными. В частности, у линейаристов мелодия превратилась в свою собственную «тень», суррогат, который обладал всеми внешними признаками мелодии и мог быть даже неограниченно протяженным, будучи лишен действительных, внутренних качеств мелодизма.

Римский-Корсаков не был натурой, пассивно приемлющей зло, складывающей оружие. Сознание опасности для музыки, приводя его порой к мрачным прогнозам, вместе с тем усиливало в нем стремления к позитивному, к борьбе с угрозой для музыкального искусства. Борьба эта велась, прежде всего, личным примером — то есть творчеством. Римский-Корсаков в одних случаях показывал, что высокие музыкальные ценности можно и впредь создавать, оставаясь в пределах относительной простоты («Царская невеста», «Сказка о царе Салтане»). В других случаях он доказывал, что «усложнение усложнению рознь», что новые и острые средства не влекут за собой

¹ Римский-Корсаков в 1900 г. утверждал: «Гармония в своем развитии близка уже к концу». Возможности мелодии и контрапункта «богаче, но не неограниченны» (мы видим здесь близость точек зрения Римского-Корсакова и Танеева). В другом месте Римский-Корсаков выражается еще решительнее. «Ресурсы гармонии истощены» (Карасев П. Беседы с Римским-Корсаковым. — «РМГ», 1908, № 49). Таким образом автор «Кашея» задолго предвосхищает позицию автора «Весны священной»: «Гармония, как наука об аккордах и аккордовых сочетаниях имела блестящую, но краткую историю», а также: «В настоящее время новаторство в области гармонии истощило себя» (Стравинский Игорь. Диалоги. Л., 1971, с. 237, 238).

фатальным образом «фальши, дисгармонии и какофоний», что при наличии у композитора таланта, доброй воли, музыкальной совести и технического мастерства эти новшества готовы подчиниться музыкальной логике и теряют свой деструктивный смысл. О том, что Римский-Корсаков очень хорошо это ощущал, говорят его высказывания о «Кашее», особенно следующее: «... общего с ... д'эндиизмом (воплощение декадентства в глазах Римского-Корсакова. — В. Ц.) у меня ровно ничего нет», и разница — «в безусловной логичности сочетаний, в невидимом присутствии тоники всегда и в безупречном голосоведении»¹.

Но Римский-Корсаков стремился бороться не только собственным творчеством, а и всеми возможными способами — педагогикой, то есть воздействием на воспитание новых композиторских поколений, словесным высказыванием, рассчитанным не только на учеников своего класса, но и на более широкий круг музыкантов. Для того, чтоб поучения и мнения Римского-Корсакова звучали особенно веско и обоснованно, композитору нужен был не только его авторитет, но и аргументация. Поэтому проблема объективных критериев, которую мы здесь пытались осветить, и с этой точки зрения оказывалась для Римского-Корсакова чрезвычайно существенной.

Был ли Римский-Корсаков апологетом благозвучия во что бы то ни стало, каким его иногда считали и какими в самом деле бывали некоторые из его учеников? В широком и общем смысле ответ на этот вопрос не может быть положительным. «Псковитянка» в первом периоде, «Кашей» и «Золотой петушок» в последнем — опровергают иную точку зрения. Лишь в среднем периоде творчества — с 80-х годов до середины 90-х — когда Римский-Корсаков перерабатывал «Псковитянку», «Бориса Годунова», «Хованщину» — он в известной степени менял свою позицию.

В практическом своем отношении к диссонантным усложнениям музыки Римский-Корсаков выработал определенный критерий: он исходил не из абсолютной их резкости и неблагозвучия, а из соотношения их с окружающей музыкальной тканью. Римский-Корсаков практически раз-

¹ Из письма к Е. М. Петровскому от 11 января 1903 г. — «Советская музыка», 1952, № 12, с. 69.

работал проблему «оправдывающего контекста». Одно и то же явление либо совсем неприемлемо и вызывает протест, либо позволяет испытывать «великое, хотя и раздражающее наслаждение»¹ — если оно оправдано своим отношением к предыдущему и последующему, если моменты «раздражения» даны в должном сочетании с моментами разрядки, успокоения. Органичность этого сочетания имеет свою внутреннюю сторону — логичность последования в функциональном смысле — и свое внешнее выражение — в логичности голосоведения; об этой второй стороне, как более явной, очевидной, Римский-Корсаков говорил особенно охотно (даже и по поводу оркестровки²).

Не следует, однако, впадать в заблуждение: оправданность диссонирования, как правило, не бывает у Римского-Корсакова лишь одной стороной — внешней, то есть без образования ладовых закономерностей. Об этом необходимо помнить во избежание односторонней точки зрения.

Таким образом для Римского-Корсакова есть два глубоко различных явления: «организованное, систематизированное диссонирование» и «неорганизованное, своевольное»..

Нельзя, конечно, считать, что именно Римский-Корсаков впервые стал на подобную точку зрения. Положение — «насыщенность музыки напряженными сочетаниями должна быть обусловлена логикой контекста» — по существу вытекает из всей творческой практики классической музыки. Оно имеет двойкий смысл: местный и общий. Первый из них сводится к логике соотношений между соседними или близлежащими моментами музыки. Второй же подразумевает все произведение в целом, с выдержанным в нем определенным уровнем сложности или простоты выразительных средств (в частности — гармонических). Оба эти значения легко обнаружить в классической музыке. Напряженные неаккордовые сочетания оп-

¹ Из статьи «О слуховых заблуждениях», с. 212.

² «Н. А. Римский-Корсаков неоднократно повторял, что, в сущности, хорошая оркестровка есть хорошее голосоведение» (из предисловия М. Штейнберга к «Основам оркестровки»). Характерно и другое высказывание: «...при сложных и хитрых гармониях голосоведение — все» (Ястребцев, т. 2, с. 427).

равдываются логикой голосоведения (и, конечно, их местом в развитии экспрессии, например — появлением в кульминационных моментах).

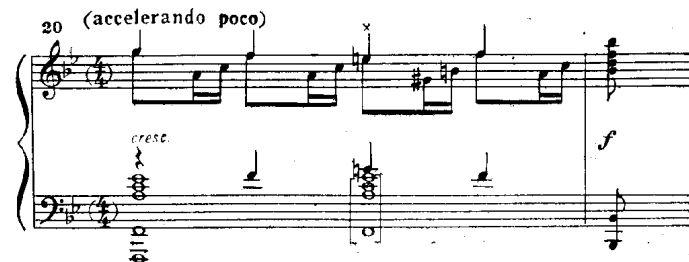
Резкие различия в степени сложности языка по возможности избегаются, а если возникают — то всякий раз объясняются требованиями содержания (переломные моменты, соображения текста или программы и т. д.)¹. Указание на преемственность, однако, не снимает специфического значения этой проблемы для Римского-Корсакова. Мы уже указывали на совокупность причин, по которым композитор с особенным интересом и даже остротой реагировал на все, связанное с новизной органичной или анархичной, с логикой или алогизмом. Развивать классический принцип «оправдывающего контекста» Римскому-Корсакову приходилось в новых, более сложных исторических условиях. И поэтому Римский-Корсаков формулировал свое отношение к данной проблеме отчетливее и резче.

Проиллюстрируем несколькими примерами те особенности применения диссонансов, о которых мы говорили в общем плане. Представим себе нижеследующий аккорд:



Взятый вне контекста, он производит впечатление крайне резкого, чуть ли не какофонического; может даже показаться маловероятным, чтоб Римский-Корсаков применил подобное созвучие. Между тем в романсе «Поэт» этот аккорд введен, как вспомогательный на относительно сильной доле к доминантсептаккорду:

¹ По отношению к циклическому произведению такие критерии применимы с меньшей строгостью. В симфонии скорее допустимо значительное различие уровней сложности. Еще в большей степени — в связи с обстановкой действия и характером его развития — это допустимо в опере (сравни хотя бы дуэт Лизы и Полины и четвертую картину в «Пиковой даме»).



Иначе говоря, он оправдан как плавностью голосоведения, так — в известном смысле — и функционально: мы имеем в виду сочетание восходящих вводно-тонных тяготений в трех верхних голосах, образующее неустойчивую функцию второго порядка с разрешением в первичную неустойчивость (секстаккорд IV повышенной, который разрешается в подобный по структуре аккорд V₆). Заметим, что аккорд этот дан в кульминационной зоне романса — музыка воплощает здесь высокий подъем духа.

Тема Китежа представляет пример более скромный по степени диссонантности, но зато очень интересный как по структуре, так и по смысловому значению:



Здесь перед нами один из замечательных образцов тем Римского-Корсакова, построенных симметрично — не в самом точном значении слова¹, но по замыслу. Сходящиеся — расходящиеся ходы сочетаются с выдержанным звуком — стержнем (a). Его неподвижность подчеркивает симметрию движущихся голосов и, вместе с тем, приводит к образованию созвучий из двух соседних секунд. В целом возникает своеобразное «величие симметрии», которая пренебрегает кратковременным неблагозвучием, шествует мимо, не замечая его.

¹ Точность нарушена перед концом: секундовому ходу верхнего голоса отвечает терцовый ход нижнего голоса.

Приведем теперь такой пример, где вопросы голосоведения не имеют значения. Это — отрывок из сцены торга во втором действии «Млады»:



Квартный аккорд, который в учебнике Римского-Корсакова подошел бы только под рубрику «случайных сочетаний», здесь приобрел самостоятельное значение — он представляет собою длительный гармонический фон. С точки зрения выразительной это — «шумовой аккорд», дисгармоническая и вместе с тем довольно статичная звучность которого призвана передать суммарное впечатление непрекращающегося гула, где сливаются разноголосые речи толпы, выкрики, пение и т. д. С точки зрения структурно-логической это — диссонанс настолько значительной протяженности, что он, как кажется, утерял зависимость от разрешения. В действительности же краткое разрешение хоть и не скоро, но наступает:



Требования музыкальной логики, таким образом, соблюдены, а в то же время смелый прием, далеко выходящий за рамки традиций, осуществлен.

Римский-Корсаков изобразил нестройный шум толпы в стройных звуках, он выдерживает «гармонию шума» длительно, к ней он приурочивает и мелодию, в конечном счете — он расшифровывает ее, как аккорд II ступени B-dur¹. Все это позволяет говорить об организованном, и колористически и логически оправданном диссонировании. Пример этот очень типичен для манеры Римского-Корсакова: то или иное правило, на первый взгляд, нарушается, но нарушение либо возводится в новый принцип, выказывает все признаки нормативности, либо, в конечном счете, все-таки приводится к норме обычного типа².

Во всех фактах, подобных только что приведенным, можно видеть стремление оправдать частные «нестроения», неблагозвучия — общей логикой, правомерностью целого. Но можно взглянуть на эти факты и с другой стороны: безупречное художественное целое жизненно лишь тогда, когда оно впитало в себя частные противоречия, когда оно насыщено ими. Таким образом принцип, утверждаемый Римским-Корсаковым, имеет и свою динамическую сторону.

¹ С точки зрения терцовой структуры это II₇ с заменой квинты g на f или же V₄³ с задержанием к терции.

² Упомянем еще о двух примерах из той же оперы, где в отличие от данного — главную роль играет голосоведение. Первый из них «Литовская пляска» (18 тактов до ц. 36). Резкость секунд оправдана здесь движением голосов. Второй пример — эпизод землетрясения (4 такта до ц. 22).



Крайне резкие сочетания образуются здесь от соединения верхнего и нижнего планов, которые обладают самостоятельной логикой неаккордовых звуков. Мы видим здесь известный шаг в сторону линейно-ладовой самостоятельности голосов. Большая, чем в предыдущих образцах, степень диссонантности связана с выразительным предназначением музыки самым очевидным образом.

Попытаемся теперь обрисовать позицию Римского-Корсакова несколько иным методом, учтя эволюцию его стиля. С этой целью сравним редакции одного произведения, отделенные друг от друга большим промежутком времени и демонстрирующие различные творческие периоды. Ценным материалом для такого сравнения является увертюра к «Псковитянке», первая редакция которой создана в годы, когда еще свежо было балакиревское смелое новаторство, в годы близости с Мусоргским (1871), а последняя редакция увертюры — третья редакция оперы относится к 1892 году¹, то есть к эпохе «Млады», «Ночи перед рождеством», «Садко».

Один из моментов увертюры, который подвергся существенным изменениям, — разработка, точнее — секвенция на мотиве Тучи (с такта 12 разработки). В ней малые септаккорды заменены минорными трезвучиями, иначе говоря, последовательность «диссонанс — диссонанс» исправлена на «консонанс — консонанс» (и кроме того, жесткий натуральный вводный тон в мелодии заменен более мягким гармоническим). Повторение секвенции (данное три-тоном ниже) в первой редакции было еще острее — участниками секвенции являлись большие септаккорды с увеличенными трезвучиями:



¹ Частичная переработка увертюры была совершена еще во второй редакции, то есть в 1877 г.; в числе задач своих Римский-Корсаков упоминает и о желании «переработать увертюру, в заключении которой адские диссонансы не давали мне теперь покою» (Летопись, с. 102). Но как ни странно, мы снова читаем по поводу третьей редакции, что композитор, транспонировав и переоркестровав увертюру, «изменил окончание, заменив варварские диссонансы первой редакции более порядочной музыкой» (Летопись, с. 178). Это указание неточно. Как показывает сравнение с автографом 1877 г., окончание было действительно заново изменено в 1892 г. — введены аккорды вступления; однако «адские диссонансы» были устранены уже в 1877 г.



Каждое звено слышится в переменном ладу (e-moll—G-dur, h-moll—D-dur и т. д.); мелодия минорна, гармония же скорее мажорна. Из переменности вытекает энгармонизм (б. 7 e—dis=ум. 8 e—es и т. д.), и с этим связан острый фонический эффект — он основан на одновременном звучании ступеней натурального и гармонического ладов, иначе говоря — высоких и низких ступеней, как «единовременном переченье». Диссонанс звучит резко и потому, что бас берет нижний звук септималь большим скачком, — он образуется ходом крайних голосов:



В редакции 1892 года на сильных долях звучат только консонансы — минорные трезвучия; «одиозные» большие септаккорды едва намечены, их наследники — увеличенные трезвучия стали проходящими и краткими. Проходящими стали и септимы, «жалю» у них вырвано. Доля остроты сохранена в обороте, но теперь он создан на простой основе двух параллельных трезвучий — минорного и мажорного.

Оказывается, однако, что в малоизвестной предшествующей редакции 1877 года композитор еще более решительно отрекся от завоеваний молодости¹. Здесь и в помине нет даже проходящих увеличенных трезвучий и

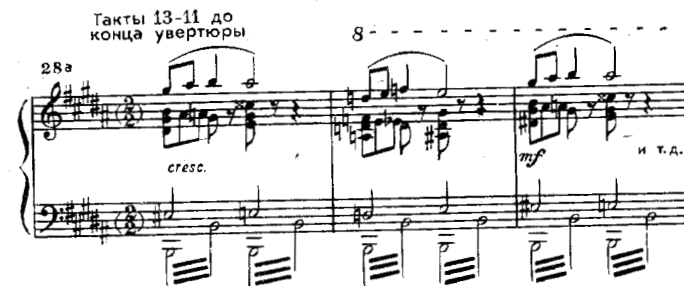
¹ Рукопись партитуры 1877 г. хранится в отделе рукописей Гос. Публичной библиотеки им. Салтыкова-Шедрина в Ленинграде (архив Римского-Корсакова, № 1 л.).

больших септаккордов — их заменили трафаретнейшие задержания:



Таким образом редакция 1892 года оказывается компромиссом между смелостью и академизмом. Естественно связать различия двух последних редакций с тенденциями соответствующих творческих периодов — временного «отступления» (вскоре после «технического самообучения» 1874—1875 годов) и постепенного возврата к исканиям нового.

Если в разработке имело место смягчение острых звучностей, то в другом случае Римский-Корсаков пошел дальше, совсем изъяв заключение увертюры с его «адскими диссонансами»:





и заменив его значительно более мягкими аккордами вступления. Некоторый страх, который внушало Римскому-Корсакову с конца 70-х годов старое заключение, не был беспричинным. В заключении соединился ряд очень сильных средств: 1) сплошная диссонантность всех аккордов при особой резкости всех вторых полутактов. (VII₇ H-dur с повышенной терцией + органнй пункт); 2) тритонное соотношение *d-gis*, обнаженное в двух мелодических голосах (возглас «Гой!» и мотив, вычлененный из темы Грозного) и не лишенное политонального оттенка; 3) сложная и интенсивно-неустойчивая функциональная ситуация¹.

Положение усугубляется тем, что эта музыка есть развернутый заключительный каданс увертюры, то есть момент, обычно утверждающий устойчивость и требующий ладотональной ясности. Вряд ли Римский-Корсаков четко дифференцировал в своих теоретических взглядах «диссонирование» от «неустойчивости», он сливал их воедино; и его «адские диссонансы» есть сплетение беспокойных акустико-фонических явлений с ладовой осложненностью. Сплетение это с особой чувствительностью воспринимается ввиду его кадансовой локализации. Вот что, очевидно,

¹ Сочетаются *gis-moll* как параллель H-dur, и ее тритонный антипод — *d-moll*. Они соединены через VII₇, с повышенной терцией H-dur с двойным его разрешением («во-вне» и «во-внутрь»). Сам H-dur превращается в центральный элемент малотерцового комплекса (*gis-H-d*).

Заключительные аккорды увертюры почти полностью резюмируют это соотношение (см. пример 28в). Первые два аккорда звучат как субдоминанта — доминанта *a-moll*, а потому их разрешение в H-dur звучит с резкой оригинальностью и по своей смелости приближается к окончанию сонаты *h-moll* Листа (аккорды *a-moll* — F-dur — H-dur).

побудило Римского-Корсакова совсем исключить этот момент при переработке.

Симптоматично и изменение, касающееся темы связующей партии. Тему эту характеризует нисходящее движение с режущей звучностью из-за трезвучий VII ступени (*g-moll*) с уменьшенной терцией, которые даны в параллельном движении с тоническими и к тому же движутся против наиболее яркого — вводнотонного тяготения (вводный тон идет в V ступень):



Такие, несомненно сильные и смелые последовательности были, по-видимому, весьма ценны в балакревском кружке. Они, в частности, культивировались Бородиным (вспомним его «клевания»); можно даже предполагать, что воздействие таких последовательностей испытал на себе Чайковский — при всем своем весьма сдержанном отношении к гармоническому новаторству кучкистов.

Особенное значение приобрели приемы нарочито-несвязного голосоведения, они основаны на том, что аккорды, которые можно было бы соединить гармонически, сочетаются лишь мелодически, иногда — со значительными скачками голосов, с намеренным непопаданием в сопряженные звуки, например:



Это нарочито-несвязное движение «мимо» сопряжений, мимо кратчайшего и плавного пути дает резкую отчетливость, жесткую определенность звучания, что и сделало

такой тип голосоведения особенно ценным в музыке мужественного характера:



Возможно, что отсюда пролегает путь к жестким и сильным звучаниям у Прокофьева.

Музыку связующей партии Римский-Корсаков несколько смягчил, но в основном сохранил; однако он изъясил самый ее «экстремистский» момент — в коде, где есть в начале темы диссонирующие неполные аккорды: неполнота аккорда оголяет диссонанс, и эта звучность была, очевидно, нестерпима для Римского-Корсакова 90-х годов:



На фоне всех подобного рода переделок может показаться странным, что нетронутой осталась тема заключительной партии («Альфы стены развалились?»)¹:

¹ Римский-Корсаков только транспонировал заключительную партию, перенес ее из тональности минорной субдоминанты в более близкую тональность параллели.



В ней имеется своего рода «горизонтально-подвижной гармонический контрапункт»: во всех четных проведениях аккорды сдвинуты против баса на одну четверть назад, «влево», что дает довольно острую звучность. Причина того, что Римский-Корсаков не посягнул на изменение заключительной партии, станет нам понятной, если мы учтем, что эти сдвиги носят предметный характер¹, то есть основаны на смелом развитии традиционно-классического приема гармонии. Мы видим здесь пример того, как смелые новшества оправдывались в глазах Римского-Корсакова их связью с прежними нормами (о чем мы в общей форме говорили на с. 10).

Итак, мы убедились, что в переработке увертюры к «Псковитянке» Римский-Корсаков по-разному подошел к некоторым «радикальным» эпизодам этой музыки — от полного изъятия до полного сохранения. Он совершенно отказался от того момента, который нежелательным образом выделялся на фоне остальной музыки (заключение коды); даже в сравнении с общим уровнем остроты в первой редакции здесь не оказывалось в должной мере «оправдывающего контекста». Отчасти это относится и к связующей партии. По-видимому Римский-Корсаков так же расценивал и разобранный нами момент разработки. Здесь, однако, ценность переделки оказывается далеко не бесспорной; перед нами один из тех случаев, где Римский-

¹ Предметность явно оттенена фактурой.

Корсаков под влиянием изменившихся взглядов «перетянул палку», проявлял чрезмерную осторожность. Наконец, в одной из тем — заключительной — Римский-Корсаков счел возможным совсем отказаться от смягчений. Сохраняя те или иные острые моменты или довольствуясь лишь частичным их изменением, Римский-Корсаков вряд ли сообразовывался только с их соответствием традициям классической гармонии, по новому трактованным — он не мог не считаться с тем, что характер действия в «Псковитянке» — трагический, а потому — дающий основания к применению сильных выразительных средств.

Вместе с тем, показательно стремление Римского-Корсакова внести порядок в мир диссонансов, дифференцировать их по степени оправданности и, как следствие, по степеням законной их применимости¹.

¹ Отметим несколько характерных моментов переработки в «Псковитянке» вне увертюры. В эпизоде сцены веча, где гонец сообщает роковую для Пскова весть (ц. 69), обнаженные большие секунды оказались дополнены до секундаккордов; звучность стала полнее, но мрачное и жесткое (в духе Мусоргского!) отвечало настроению сцены никак не меньше.

34а Умеренно Первая редакция

тв. Ваш брат стар-шой от-кра-со-

ва-ля-ся, ве-ля-я вам дол-го жить да пра-вить

С более широкой точки зрения можно видеть здесь проявление одной характерной для творческого облика Римского-Корсакова черты: сочетание осторожности, большой обдуманности с упорными поисками новых смелых решений. Именно в этом плане можно понять парадоксально звучащую автохарактеристику Римского-Корсакова: «Передовой прогрессист консервативного направления»¹.

Дабы не упрощать картину, упомянем, что переработка увертюры не сводилась к смягчению острых моментов. Композитором руководили также другие стремления, и это показывает побочная тема:

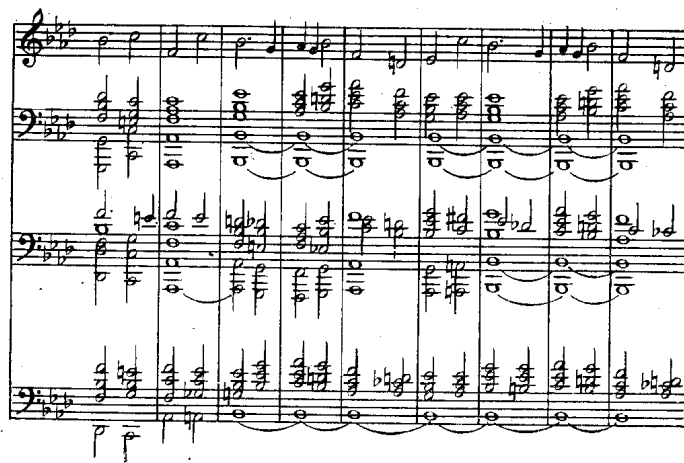
35 Увертюра к «Псковитянке»
Схема всех редакций побочной темы

346 Третья редакция

(схема)

В другом эпизоде той же сцены (реплики хора Туче перед ц. 83) Римский-Корсаков энергичными мелодическими тиратами отвлекает внимание слушателя от свободно примененных квартсектаккорда и уменьшенного сектаккорда, в первой редакции звучащих обнаженно (см. пример 95 очерка 3).

¹ Ястребцев, т. I, с. 193.



Одна из лучших лирических мелодий народного склада, она, очевидно, вызвала желание всякий раз совершенствовать и утончать ее гармонию. В первой редакции господствует благородная диатоническая простота, вполне оригинальная благодаря уклонениям от I и V ступеней. «Изыюминка» гармонии — обильно замещающий тонику аккорд III ступени, вокруг которого все вращается; он придает музыке какое-то трогательное очарование¹. Певучему лиризму очень помогает то, что аккорды фигурации сами образуют выразительную мелодию (в чем легко убедиться, сыграв их отдельно).

Гармония второй редакции гораздо активнее. Мягкие и легкие созвучия первой редакции как бы парили между мелодией и органичными пунктами. Здесь же смены функций более глубоки, бас почти все время в движении. В общем гармонизация тяжеловата, напоминая некоторые обработки песен из сборника Римского-Корсакова. Она отнимает у мелодии покой и безоблачность, но зато придает

¹ Особенно красивы — несвязно-неожиданное явление III ступени в тактах 2 и 6, а также аккордовый ход тактов 11—12 и 15—16 (IV—III₆—IV₆—II₆) с перекрещиванием мелодии и гармонии; здесь же — пример облагораживающего уклонения от D₇.

известную динамику и несколько омрачает ее, что можно оправдать общей концепцией увертюры¹.

Особенность третьей редакции — выделение хроматических ходов, которые красиво вырисовываются на фоне типично русской мелодии и диатонических моментов гармонии (глинкинская традиция!). Третья редакция связана с обеими предшествующими: от первой редакции — протянутые басы и некоторые диатонические детали, от второй — вся гармония начальной фразы, ставшая здесь вариацией².

Обе переработки внесли элемент усложнения (особенно — вторая), они в чем-то тоньше (особенно третья). Но за первоначальным видом остается строгая, подкупающая свежестью простота. И здесь видно, что третья редакция после большого отхода от первоначальной вновь приблизилась к ней. Совокупность всех обработок представляет замечательный своим разнообразием пример — почти все сделано по-новому. Взятые вместе, они представляют как бы небольшой «словарь русской гармонии».

Анализ увертюры к «Псковитянке» позволяет поставить и еще один общий вопрос: в чем различие между диссонантностью в музыке раннего и позднего периодов? Ранняя диссонантность при всей своей смелости не выходила за рамки отдельных случаев и приемов. Того, что мы видели в «Псковитянке», не найти в «Садко» или «Антаре». Поздняя же основывается на широко разработанной системе ладо-гармонического мышления. Система эта позволила и чаще обращаться к гармониям повышенной остроты и выводить из общих основ такие явления, какие были бы немыслимы в ранний период. Достаточно напомнить с нанизыванием увеличенных трезвучий на остов уменьшенного септаккорда в заключении второй картины третьего акта «Китежа» (с окончанием на тритоне!) или о родственном, но еще дальше зашедшем эпизоде вступления к «Петушку», где скольжение неполных увеличен-

¹ Из достопримечательностей этой редакции упомянем начало прямо с субдоминанты — типичная для композитора «оправданная неожиданность» (гармонизация «скачка квинтовых тонов в мелодии»), а также гармоническое варьирование при повторениях мелодических фраз.

² Лучшее в третьей редакции — выдержанный аккордово нисходящий ход первых шести тактов и его «изюминка» — минорная субдоминанта пятого такта, вдруг подменившая тонику (тоже «неожиданность, оправданная» включением в цепь субдоминант).

ных трезвучий образует весьма диссонантные сочетания с выдержанным малым нонаккордом. Если принять центральный период творчества за некую «середину», более умеренную в подборе средств, то возникает своего рода «трехчастная форма с динамической репризой» в виде позднего периода. Никак нельзя считать случайной связь крайних периодов с общественно значимыми сюжетами, требующими особо напряженного музыкального языка.

*

Организованность в применении и укрощении «гармонического зла» (как называл Римский-Корсаков мир резких и сильно действующих диссонансов и им подобных гармонических «вольностей») есть одна из сторон общей великой организованности, конструктивности, которая пронизывает все стороны музыки Римского-Корсакова.

Крепкое конструктивное мастерство Римского-Корсакова помогало ему ориентироваться в необозримом царстве гармонических, тембровых и всяких иных завоеваний современной музыки, отбирать все нужное и с уверенностью им распоряжаться, подчинять его своим целям, не теряясь в богатстве материала. «Композитор должен крепко держать во власти свое звуковое войско, иначе — оно его одолеет», — так говорил Римский-Корсаков¹.

Каковы же источники конструктивности Римского-Корсакова?

Их нужно видеть не в якобы холодном и расчетливом рационализме и не в сложившейся у него профессорски-упорядоченной и ограниченной системе (как это иногда думали), но совсем в иной области.

Инструментальная музыка более чем вокальная, а не-программная инструментальная музыка более чем программная позволяют достигнуть равновесия между выразительным и конструктивным началами. Между тем Римский-Корсаков всю жизнь писал оперы и программные симфонические произведения, то есть создавал музыку, требующую сугубо экспрессивных средств, музыку, связанную с характерностью, лейтмотивизмом, живописью. И в то же время Римский-Корсаков по целому ряду причин, о которых шла речь, стал ярким поборником музыкальной логики.

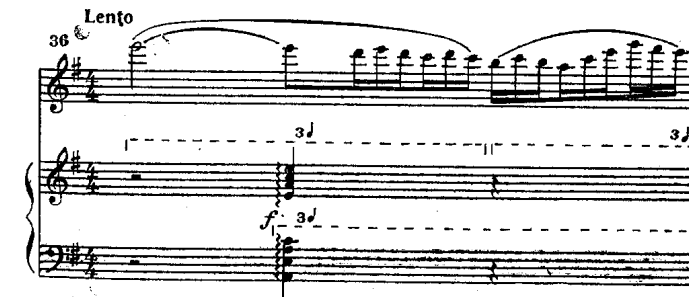
¹ Ястребцев В. Кое-что о слуховых заблуждениях... Цит. изд., с. 549.

Усиление выразительного — в широком смысле — начала в вокальной и программной музыке требовало противовеса. Оно вызывало ответное и одновременное стремление к компенсации, стремление усилить конструктивное начало, вернее — предотвратить вполне возможное в этих условиях падение роли конструктивного начала. Поэтому цель Римского-Корсакова состояла в создании такой ярко-выразительной или изобразительной музыки, которая не чуждается закономерной оформленности и которой присущи связность и цельность. Именно отсюда и возникал особый интерес Римского-Корсакова к завершенности форм и в малом и в крупном масштабах, к поддержанию их стройности в новых условиях, когда художественные приемы зачастую действовали не «за», а «против», когда форму приходилось создавать, преодолевая локально красочные и выразительные тенденции.

Само собой разумеется, что Римский-Корсаков, исходя из убеждения в необходимости крепкой организации музыкально-выразительных средств, был в то же время совершенно чужд взглядам на музыку как на формальное «делание» или — как стали позже говорить — «звуковую инженерию», отрешенную от эмоций и превращенную в комбинирование звуков. Видя сторонника таких взглядов в Ганслике, Римский-Корсаков не выносил его и не находил достаточно сильных выражений для своего с ним несогласия.

Приведем несколько примеров, показывающих, с какой оригинальностью и с каким соответствием выразительной стороне осуществлял Римский-Корсаков свои организационно-конструктивные тенденции.

Во вступлении к первой части «Шехеразады» солирующей скрипке аккомпанирует *colla parte* арфа.





Арфа играет «свободно», как бы невпопад, оказываясь то на третьей, то на второй, то на первой четверти такта. На самом деле здесь возникает трехдольная перекрестность, то есть в основной четырехдольный размер вносятся аккордами арфы элементы выдержанного размера $\frac{3}{4}$. Импровизационность оказывается строго нормированной, непосредственно воспринимаемая слушателем свобода соединяется со скрытой закономерностью.

В главной партии той же первой части с самого начала обращает на себя внимание особого рода прием — концовка фразы отклоняется, образуя дополнительный пятый такт.



Это — вдвойне яркий изобразительный штрих. В нем можно услышать музыкальное изображение брызга, отделившегося от волны. Но заключенное в нем нарушение квадратности легко ассоциируется с одним из общих свойств водного простора — с аморфностью морской стихии¹. И оказывается, что это нарушение синтаксической

¹ Мы не видим в таком ассоциировании ни натяжки, ни вульгаризации. Коренные свойства квадратности и неквадратности, четных и нечетных метров издавна поставлены в музыкальной практике на службу выразительности и изобразительности. Различие прямолинейно-поступательного марша и плавно-округленного вальса — лишь один из простейших примеров. Что же касается живописания водной стихии, то оно, как правило, не обходится без элементов трехдольности, то есть неквадратности (вспомним о баркаролах, гондольерах и т. д.).

нормы, эту «неправильность», подсказанную сперва живописно-программным началом, Римский-Корсаков берет как основу для построения последовательно выдержанной неквадратной синтаксической системы, связанной с ростом напряжения:

5 т., 5 т., 3 т., 3 т., $1\frac{1}{2}$ т., $1\frac{1}{2}$ т., 5 т.

Возникло «двойное дробление с замыканием», представляющее высоко организованную, крепкую и богатую по смысловым возможностям структуру. Необычайно характерно для Римского-Корсакова, что отклонение от нормы, будучи проведено «насквозь», становится новой нормой — иногда более сложной и всегда более своеобразной.

Закрепление неквадратного соотношения посредством периодического повторения и возведение его таким путем в норму можно показать на нескольких примерах из «Снегурочки»: девятикратно проводится десятитактный масштаб в шестивии Берендея, из пятнадцати пятитактных фраз складывается первая песня Леля, наконец, двадцать девять семитактовых построений образуют хор птиц (замечательно, что от этого принципа построения не отступают ни вступление к хору, ни мелодические паузы перед появлением второй темы).

В шестивии Берендея эта остиная неквадратность входит в целый комплекс средств юмора: гротескная неизменность гармонической основы (терцквартаккорд IV повышенной d-moll), обнаженная симметричность простейшего мотива в чередовании его прямого и обращенного видов. Римский-Корсаков словно слегка подсмеивается над собственным «структурным упрямством», а тем самым заставляет слушателя улыбнуться милой неуклюжестью, старческому комизму царя Берендея.

Что же касается песни Леля и хора птиц, то здесь смысл неквадратности иной — связанный с народной песней. Но тут мы встречаемся с характерным отличием: народно-песенная неквадратность за пределами плясовой музыки чаще непериодична. Само возникновение ее в протяжной песне связано со свободным развертыванием, в силу чего неквадратность и выявляет себя как свободная переменность размера при общей метрической смягченности, а не как фиксированная периодичность метра. Римский-Корсаков же в отличие от народной песни создает неквадратность выдержанную, регламентированную. Легко на этом основании прийти к выводу: Римский-Кор-

саков схематизирует народно-песенный принцип структуры, лишает его самого ценного — подвижности, вольности и текучести, укладывает на прокрустово ложе равномерного метра и синтаксиса и т. д. Справедлив ли такой вывод? Пока ограничимся указанием на то, что не один лишь Римский-Корсаков стабилизировал свободную метрическую переменность народной песни — достаточно напомнить о пятидольности, которая в народной песне редко выдержана, а чаще вкраплена, в творчестве же русских композиторов трактована как норма метрической пульсации. Заподозрить чуть ли не всех выдающихся русских композиторов в схематизме и искажении народной песни было бы нелепостью. Суть вопроса в другом — в неизбежности перемен — то сравнительно небольших, а то и очень глубоких — при освоении народно-песенных элементов профессиональной музыкой. К этому вопросу нам предстоит вскоре вернуться.

Образец «регламентированной неправильности», порожденной стимулами выразительно-изобразительного порядка, можно почерпнуть в сцене веча из «Псковитянки». В хоре «Что ж, коль щит, так щит» собственно хоровая музыка проходит на фоне колокольного звона, причем хор и колокол — «расходятся». Затактовые удары колокола не совпадают ни с сильными долями, ни с тяжелыми тактами, ни со вступлениями голосов; все удары даются на неравных расстояниях (7 четвертей + 5 четвертей).



Мы уже знаем, что Римский-Корсаков — мастер таких как бы нечаянных несовпадений¹. Нарушение нормы не

¹ Они могли быть навеяны впечатлениями от народного музицирования, до которых Римский-Корсаков был очень чуток. Так, на с. 87—88 Летописи он отмечает: «Меня поразили... как бы случайные удары большого барабана не в такт, производившие удивительный эффект». На с. 173 мы читаем: «В алжирском... кафе... меня предельно поразили внезапные удары большого барабана, делаемые негром при приближении танцовщицы».

только закрепляется повторностью, но и компенсируется мощными акцентами мелодии и басов в оркестре и всего хора на сильных долях. Замечательно единство изобразительности (звон) и выразительности (музыка полна решительности и напора, чему способствуют активные ямбические стопы, подчеркиваемые только что упомянутыми акцентами). Противопоставление начал расшатывающего метр (идущего от изобразительности) и вновь утверждающего (от выразительности) через взаимодействие и создает указанное единство.

Прекрасный пример подчинения потока чувств организуемой силе видим мы в хоре «Высота ли, высота поднебесная». Согласное и торжественное пение хора нарушается горестными воплями покидаемой супруги:



Вот, казалось бы, где размеренный и стройный ход музыки уступает место внезапно нахлынувшей стихии эмоций. Но оказывается, что пропорциональность формы не только не пострадала, но торжествует: причитаниям Любавы позволено зазвучать именно в тот момент, когда логика развития не только допускает, но почти требует изменений, сдвигов — в «третьей четверти формы» (такты 9—12 в шестнадцатитакте), то есть в зоне золотого сечения, где обычны всякого рода отклонения и нарушения в установившемся ходе развития. Римский-Корсаков не без

жестокости пользуется причитаниями Любавы, чтоб эффектно противопоставить им в завершающей четверти (такты 13—16) полнозвучие, по-видимому, равнодушных к горю Любавы хора и солистов (впервые в финале совместно поющих *forte*). На словах «Широко раздолье по всей земле» они с особенным увлечением и задором подхватывают оборванную на момент нить песни.

Но не только эта местная логика «отклонения в третьей и восстановления в четвертой четверти» служит здесь оправданием — есть и логика большого плана. Хор «Высота» — своего рода кода четвертой картины, в классических же инструментальных кодах обычны нарушения, вводимые ради их преодоления и — тем самым — ради утверждения основного образа, основной тональности. И вот, подобно тому, как в кодах (особенно — драматически задуманных) элемент чуждого отрицается и вытесняется, так здесь личное горе Любавы — только штрих, оттеняющий величие и торжественность всей картины.

*

При оценке творчества Римского-Корсакова, уделявшего столько внимания народной песне, естественно, должны представлять большой интерес не только конкретные приемы, которые он выработал, изучая и претворяя в своей музыке народную песню, но и самые пути, по которым он двигался. Постараемся поэтому выяснить, какова была позиция Римского-Корсакова в отношении некоторых принципиальных вопросов развития русской народной песни в профессиональной музыке.

Можно с удовлетворением отметить глубокий сдвиг, который произошел в оценке народности корсаковского языка. Мы приблизились теперь к правильной, справедливой оценке того, что было делом жизни Римского-Корсакова, и что можно назвать развитием русской музыкальной речи.

Есть все же еще проблемы, заслуживающие дальнейшего обсуждения; некоторых из них мы коснемся.

Каждому ясно, что наивно и неверно было бы ставить вопрос о том, все ли существенные черты, присущие русской народной музыке, усвоены и претворены Римским-Корсаковым или — иначе — все ли существенное в его музыке коренится в русской народной песне.

Неправомерность такой точки зрения очевидна; достаточно провести аналогии с другими искусствами — живописью и архитектурой, например (где никто не будет ставить вопрос подобным образом), чтоб в этом убедиться.

Задача Римского-Корсакова была иная: дать мощное развитие русской профессиональной музыке; овладев всем богатством мирового музыкального языка и, прежде всего, его передовыми современными достижениями — оплодотворить их свежим дыханием русской народной музыки, оставить безусловную гегемонию за народно-национальным началом. Эту задачу Римский-Корсаков выполнял и тем самым делал — вместе с другими нашими классиками — русскую музыку явлением мирового масштаба.

Со сказанным здесь связан вопрос, всплывавший уже не раз. Речь шла о том, что свободное развертывание лирической напевности, столь характерное для русских протяжных песен, в вольном многоголосии текущий их мелос — весьма отличен от того музыкального языка, которым говорит Римский-Корсаков в своих произведениях. Римский-Корсаков же, претворяя народные интонации, отрывает их от родной обстановки и помещает в условия вертикально-гармонического мышления. Диатоническая гармонизация с участием побочных ступеней, которую Римский-Корсаков сознательно применял, не устраняет ломки песенного материала и даже не может считаться подлинно-народной¹.

Поскольку такая точка зрения, хотя бы и не разделявшаяся большинством музыкантов, не опровергалась печат-

¹ Эта точка зрения вытекает из совокупности высказываний Б. В. Асафьева в его работах 20-х и 30-х годов. Приводим лишь некоторые из них; как мы увидим, эта резкая критика отчасти затрагивает и других русских классиков. Римский-Корсаков «подчинял русскую песню чуждым ей условиям», разрабатывая ее «по гайдновским и бетховенским образцам» (Глебов Игорь. Соблазны и преодоления. Цит. изд., с. 11). «Наши горизонтально-равнинные мелодии» вкладывали в типично европейские «вертикальные» схемы. Получился любимейший всеми нашими композиторами дилетантско-русский стиль [...], который пышно культивировался и Глинкой и Римским-Корсаковым...»; «Непрерывная текучесть» песни почти истерлась, пропала (Глебов Игорь. Пути в будущее. — «Мелос», кн. 2. Спб., 1918, с. 76—77). Создалось «чудовищное явление»: стилизация «городской музыки под народную»; гармонии «диатонического стиля», «побочные ступени» презрительно расценены как квази-ладовые, лишь якобы вытекающие из песни (Асафьев Б. В. Русская музыка от начала XIX столетия, М.—Л., 1930, с. 112 и 116).

но, стоит несколько остановиться, чтоб показать, в чем ее ошибочность.

Начнем с частного: побочно-ступеневая гармония вовсе не есть что-то действительно чуждое народной песне: при правильной ее трактовке она представляет проекцию песенной горизонтали на вертикаль и даже более того — претворение самой вертикали многоголосных песен. Можно напомнить, что значение побочных ступеней в народном русском многоголосии подчеркивает и Кастальский.

Беря вопрос в целом, укажем, что нельзя считать наиболее закономерным или даже единственно-закономерным линейно-многоголосный путь. Римский-Корсаков и его современники не случайно лишь в малой мере претворили свободное лирическое развертывание, свойственное определенной категории народных песен. Это народное развертывание настолько своеобразно по своим средствам, настолько отлично от того, что представляла собой профессиональная музыка XIX столетия, что быстрое и полное овладение этим типом мышления даже для крупнейших композиторов этой эпохи вряд ли было мыслимо.

Исключительная роль вертикально-гармонического начала, размеренный синтаксис, четкая метризация, специфическая фактура — эти характерные для эпохи явления далеки от указанного типа мышления; поэтому на данном этапе все своеобразие свободно-лирического развертывания и не могло быть освоено широким фронтом, скорее же — в виде отдельных «прозрений»¹.

Трудность этой задачи такова, что она продолжает стоять и сегодня перед нашими композиторами. Нельзя не признать, что принцип свободного развертывания проложил себе дорогу в крупных формах современности, особенно — в симфоническом творчестве Шостаковича, правда — в совсем иной интонационной обстановке. Иначе говоря, близость можно усматривать скорее в самом принципе развития, как таковом, нежели в конкретных условиях его применения.

Неисторично было бы поэтому ставить Римскому-Корсакову на вид то, что он не «перескочил» через неизбежный этап сразу к горизонтально-мелодическому мышлению. Этап вникания в песенный лад и песенную мело-

¹ Они налицо в музыке Бородина, Танеева, Рахманинова.

дику и их частичного проецирования в вертикаль — был исторически совершенно неизбежен и ценен.

Примем во внимание и то, что Римский-Корсаков не был совсем чужд тому типу народно-музыкального мышления, о котором мы здесь говорили. Он иногда обнаруживает склонность к построению формы на свободном развертывании народного типа с вариантной основой. Таковы, например, сказка про царевну Ладугу, былина Нежаты, сказка старого деда в «Салтане», там же — хор «Скрепкий дуб тебе повзрослел», в меньшем масштабе — причитания Любавы в последней картине «Садко».

Знакомство с такими формами опровергает представления о Римском-Корсакове-«схематике». По-видимому, эти формы чаще связаны у Римского-Корсакова с повествовательным развертыванием сюжета.

Не будем, таким образом, недооценивать того, что сделано Римским-Корсаковым. И вне свободного лирического развертывания он сумел преодолеть серьезнейшие преграды, затруднявшие постижение народной песни. Речь идет о решительном обновлении гармонического языка, освещении метро-ритмических и синтаксических средств, наконец, о самом овладении народной мелодикой. Все это — великая историческая заслуга¹.

Вопрос о роли народно-музыкального начала в творчестве Римского-Корсакова, о характере его взаимодействия с профессиональной основой этого творчества требует и дальнейшего рассмотрения.

Встреча народной песни с индивидуально-композиторским мышлением может приводить к двум принципиально неодинаковым результатам.

В одних случаях композитор стремится, возможно полнее познать черты народно-песенного мышления, воплотить их с наибольшей широтой средствами профессиональной музыки; при этом он не останавливается перед тем, чтоб подчинить этой основной задаче свое, индивидуальное. Сочетая народно-песенную и профессиональную культуру,

¹ Нельзя не удивляться тому, что Б. В. Асафьев считал возможным обвинять Римского-Корсакова в чуждости истинно народному мышлению и в то же время находил оправдания для обработки народной песни у Чайковского (где гораздо большую роль играют тонико-доминантовые аккорды), ссылаясь на их близость городскому фольклору (Русская музыка от начала XIX столетия. Цит. изд., с. 112—113).

он оставляет за песней гегемонию и самое «скречивание» производит во имя народной песни, дальнейшего развития ее принципов с помощью профессиональной культуры или же ради «обогащенного показа» народной песни.

В других случаях народная песня трактуется прежде всего как источник обновления и обогащения профессиональной культуры. Здесь можно говорить не о том, что профессиональная культура расширяет возможности народной, а наоборот, народная культура помогает развитию профессиональной.

Конечно, «противоположность» этих принципов очень относительна. Формулировки были несколько заострены для большей ясности и в своем «чистом» виде указывают на предельные случаи. На практике же демаркационная линия между ними не всегда может быть проведена — речь идет, главным образом, об акцентах, перевесе, центре тяжести.

Нельзя также относить к той или другой категории творчество какого-либо композитора в целом. Один и тот же композитор в зависимости от творческого намерения один раз приблизится к тому, а другой раз — к иному пути. Достаточно сравнить «Хор поселян» с симфониями Бородина. У Римского-Корсакова можно сопоставить бесчисленные «собственно-песенные» эпизоды его опер (песни, распеваемые по ходу действия) или *Andante* из Первой симфонии — с ариями и ансамблями «Царской невесты» или симфонической «Сказкой».

Не может быть сомнений в законности обоих путей. И тот и другой в конечном счете означает благодетельное взаимодействие профессиональной и народной музыки: демократизацию и освежение первой, возвышение, могучий рост второй.

Если первый путь, очевидно, не требует специальных доводов в свое оправдание, то второй может кому-либо показаться менее бесспорным (скорее в своей теоретической формулировке, чем в оценке продуктов творчества), поскольку здесь на первый план поставлены интересы профессиональной музыки, и поскольку происходит порой значительное удаление от первоисточников народной музыки.

Между тем именно он создает всегда пленяющее (если оно талантливо) индивидуальное претворение общенародного языка, в конце концов способствуя развитию того же

народного языка; именно он в большой мере создает новые стилистические явления — сплавы народных и профессиональных художественных средств, которые намного обогащают выразительные возможности музыки.

Мы правы, когда восторгаемся превращением гениального композитора в нового песнетворца, который слагает песни по образу и подобию народному, высшая похвала для которого — неотличимость его мелодий от безымянных, коллективных произведений народного творчества. Но мы также отдаем должное гениальному музыканту, который шествует своими путями, близкими народно-песенным, но не тождественным или параллельным им, а пересекающимися с ними.

Остановимся теперь специально на одном, характерном для музыки Римского-Корсакова стилистическом явлении, которое основано на органическом слиянии народного с профессиональным.

Многие певучие мелодии Римского-Корсакова, сочиненные в «народном складе», на самом деле существенно отличаются от подлинных образцов лирических народных песен. Мы склонны рассматривать их как создания в народном духе, иногда даже как подражания песне, и не всегда замечаем принципиальные отличия между народной лирической песней и подобными мелодиями: они очень плавны, но по-особому — размеренно и уравновешенно плавны. Эта размеренная плавность идет прежде всего от сочетания народного мелоса с метрическим принципом; это — метрическая размеренность, мало характерная для протяжной песни.

Принято считать, что метр есть фактор членящий или, по крайней мере, способствующий расчленению. В данном же случае кажется, что метр не только не противодействует плавности, но, наоборот, сам является одной из причин мерно льющегося характера мелодии. Отчего это происходит? Метрическая периодичность, как явление длительно-остинатное, представляет картину повторности, перерастающей в общность; общность же, заставляя чувствовать некий все пронизывающий регулярным своим действием принцип, — объединяет. Конечно, степень этого объединяющего действия зависит от того, как проявляется метрическая пульсация: с резко подчеркнутой моторностью — рубленностью, или же скорее в намеках на акцентуацию, достаточных для улавливания периодичности.

нежели в реальных ударениях, скорее в «попутных» метру явлениях размеренности гармонической, фактурной и т. д.; наконец, действие это связано не только со сдержанным и косвенным проявлением метра, но и с другими условиями, каковы — неторопливый темп, мягкость мелодических контуров. Именно такой тип метра и существует в тех мелодиях Римского-Корсакова, которые мы сейчас имеем в виду.

В более широком смысле размеренность и уравновешенность таких мелодий не только метрична, но и, вообще, гомофонна. Мы находим в них такие атрибуты гомофонности, как квадратность, довольно часто — строение в виде периода повторной структуры с достаточно ясным соотношением половинной и полной каденций (и иногда — с общей вопросо-ответной гармонической основой), реже — масштабные структуры типа суммирования или переменны в четвертой четверти.

Укажем образцы таких мелодий. Их сравнительно немного в произведениях раннего периода; к ним, например, приближается широкая песенная тема Ольги и может быть вполне причислена «тема поцелуя» из «Снегурочки».

Но их становится заметно больше в последующих произведениях, что нельзя не связать с окончательным установлением оригинального стиля Римского-Корсакова. В операх конца 90-х и начала 900-х годов эти мелодии доведены до совершенства. Таковы, например, хороводная песня Садки, побочная тема увертюры к «Царской невесте», вступление к секстету¹ и вторая тема хора «Ярхмель», тема Милитрисы («Кабы я была царица») и самая певучая из тем Лебеди («Для живых чудес я сошла с небес»), экзотическая тема Февронии («Ах, спасибо, пустыня»).

¹ Интересно, что Ястребцев называет именно эту, не всегда даже останавливающую на себе внимание, но в самом деле превосходную мелодию, в качестве образца ценных мелодий народного склада у Римского-Корсакова. По отношению к мелодиям «Царской невесты» Ю. В. Келдыш говорит о «свободной лирической напевности, сочетающей черты классической моцартовско-бетховенской мелодики с русской песенностью народного склада» (в кн.: История русской музыки. М.—Л., 1947, с. 267), а Л. А. Мазель указывает, что побочная тема увертюры концентрирует «в рамках квадратности и строгой метрики» ряд «типичных свойств русской песенности» (в кн.: О мелодии. М., 1952, с. 174).

Если действие метра оказывается более сильным, то возникают темы уже не лирико-песенные, а певуче-маршеобразные, как темы русской дружины из «Китежа» или тема трио в марше из «Царя Салтана»; но и в этом случае они не теряют облика «тем народного склада».

Может возникнуть следующий законный вопрос: не сыграли ли роли в формировании данного типа мелодий Римского-Корсакова другие типы самой народной песни, не лирические и более подверженные действию метра, либо относящиеся к иным стилистическим слоям? Действительно, можно прежде всего предположить влияние или, может быть точнее, взаимодействие с плясовой песней, метрически более ясной, ритмически более четкой. Далее, не следует игнорировать и песню городского склада. Сколь определенной ни была ориентация «Могучей кучки» на старинное крестьянское песнетворчество, какое бы предпочтение ни отдавал сам Римский-Корсаков древним песенным образцам, — но совершенно изолировать себя от песенной атмосферы города они не могли, а может быть, и не желали. Мы видим у главы балакиревского кружка отдельные песни и романсы, отнюдь не чуждые типу «русской песни» городского склада. Нет-нет, да проглядывают такие интонации и у Римского-Корсакова (например, в Фантазии для скрипки).

Известна, далее, близость между русской городской песней и украинской народной песней, в которой определенный слой лирических песен (но отнюдь не вся их масса!) отличается большей метричностью и гомофонностью. Не только сам по себе факт этой близости, но и неоднократное обращение Римского-Корсакова к украинской песне делают обоснованным и учет ее воздействий в интересующей нас области.

Можно, наконец, указать и на то, что по сочетанию широкой певучести и размеренной уравновешенности мелодии Римского-Корсакова обнаруживают некоторые общие черты с особым типом песен¹. Это — песни, обычно индивидуального сочинения, которые, вероятно, следует относить не к городскому фольклору, а к типу переработанной крестьянской песни, соединяющей интонационный язык, близкий старинной песне, с более

¹ Мы не проводим сравнения в плане художественной ценности.

четким синтаксисом. Таковы, например, песни «Ах ты, степь широкая» П. Триодина, «Волга» В. Ананьева:



Заметим, что подобного рода сочетание оказывается очень характерным для песен советских композиторов; эти песни унаследовали многое из интонационного мира русской крестьянской песни, но сильно отличаются от нее метро-ритмической чеканностью и конструктивной отчетливостью.

Учесть точную меру воздействия плясовой, городской и украинской песни — с одной стороны — и внутренних закономерностей профессиональной музыки — с другой стороны — нет возможности. Следует лишь указать, что неверно было бы и вовсе проходить мимо песенных влияний и приписывать им единственно определяющую роль. Римский-Корсаков был в слишком большой степени мастером-профессионалом (особенно к 90-м годам, когда, как упоминалось, были созданы лучшие образцы подобных мелодий), опирающимся на опыт мировой классической музыки и, в частности, на классическую мелодику с ее закономерностями, — чтобы структурные особенности профессиональной музыки могли иметь для него второстепенное значение. Плясовая песня слишком отличается от лирической по своему облику, чтоб степень ее влияния могла оказаться очень большой. Что же касается городской песни, то — в той мере, в какой Римский-Корсаков оставался «кучкистом» (а он им до конца никогда не переставал быть) — он должен был сохранить известную эстетическую оппозиционность к ней, хотя бы и позволяя ей кое-когда проникнуть.

Как бы мы не решали вопрос — остается несомненным, что «гомофонно-лирические мелодии» Римского-Корсакова суть новые, очень ценные стилистические явления. Их не было бы в музыке, мы были бы лишены их особен-

ного очарования — их теплого спокойствия и изящной законченности — если б Римский-Корсаков не скрестил народный мелос с выразительными средствами профессионализма. Как близоруко поэтому упрекать Римского-Корсакова в искажении, в метрической схематизации народного песни!

У нас есть и другая возможность убедиться в том, что подход Римского-Корсакова к претворению народно-музыкального языка отличался своеобразной широтой и свободой. В одной из бесед Римский-Корсаков высказал следующий взгляд: «Русские и вообще национальные особенности создаются путем не писания по определенным правилам, а скорее путем отделения от общемузыкального языка тех приемов, которые не соответствуют русскому духу. Метод этот скорее отрицательного характера, метод удаления известных приемов. Так, например, оборот:



я не употребил бы в русском стиле, как несоответствующий, а в оставшейся области я действовал бы свободно. Иначе это будет не творчество, а просто какое-то механическое писание по известным правилам»¹. Римский-Корсаков, как мы видим, указывает, что он добывается специфически-русского в музыке не столько путем отбора средств выразительности, непосредственно близких народной песне, сколько противоположным путем — путем исключения неподходящего, отбрасыванием противоречащих выразительных средств. Это высказывание Римского-Корсакова может породить ряд вопросов. Не слишком ли велик «либерализм» Римского-Корсакова? Не рискуют ли потонуть, раствориться в безликой массе народно-музыкальные черты, если композитор действует по принципу «все минус нечто»? Действительно ли Римский-Корсаков применял такой метод? Не является ли высказывание Римского-Корсакова случайным, или, быть может, себе-

¹ Карасев П. Беседы с Н. А. Римским-Корсаковым. — «РМГ», 1908, № 49, с. 1119—1120.

седник плохо понял и неточно изложил мысль композитора?

Ответим сперва на последний вопрос. Рассказывая о замысле «Сервилины», Римский-Корсаков писал: «Тут подошло все, за исключением противоречащего явно, как, например, явно немецкого, очевидно французского, несомненно русского и т. д.»¹. Правда, положение здесь было несколько иное, поскольку «древней музыки не осталось и следов, никто ее не слышал, никто не имел права упрекнуть композитора за то, что музыка его не римская». Тем не менее, самый принцип — «избегать противоречащего» как условие для создания определенного стиля, здесь тот же. Сохранилось и еще одно аналогичное высказывание композитора: «Контрапункт один, характер же национальности он приобретает путем ограничения приемов, а не обогащения их, равно как и национальная гармония — это тоже результат «вычитания»². Таким образом, можно считать, что Карасев достаточно верно изложил мысль композитора, а сама эта мысль — по крайней мере для периода, когда Римский-Корсаков уже подводил творческие итоги³ — не может рассматриваться как случайная.

Вопрос о реальности применения данного метода решается, как нам кажется, следующим образом. Было бы наивно понимать слова Римского-Корсакова буквально: нечто сочиняется, и в процессе создания изымаются иностранные элементы, или же — композитор, приступая к сочинению, заранее сортирует свои приемы, отделяя «овец от козлищ». Против «буквальности» говорит и то, что, используя народные темы или хотя бы просматривая записи народных песен в процессе подготовки к сочинению, Римский-Корсаков не мог действовать лишь «негативным путем», поскольку был уже связан с определенным крутом интонаций и с необходимостью развивать именно их. Очевидно, Римский-Корсаков осуществлял свой принцип так, чтоб сочетались свобода использования художественных приемов — с одной стороны — и чувство уместности и

взаимного согласования «общемusзыкального» и «несомненно русского» — с другой стороны. Чувство же это было высоко развито у Римского-Корсакова; об этом говорит хотя бы наличие в произведениях, в целом не оставляющих сомнений в их национальной специфичности, таких отдельных тем, в которых анализ лишь с трудом вскроет что-либо явно специфичное, тогда как темы эти не нарушают общего стиля.

Возможность успешно применять «метод исключения» зависит от того, насколько «общемusзыкальный язык» в произведениях Римского-Корсакова был в действительности насыщен отзвуками родной для композитора народной музыки. Не будь этой насыщенности, никакое «исключение» само по себе не привело бы к созданию национально специфической музыки. Мы знаем, как велика была мера этой насыщенности у Римского-Корсакова.

Римский-Корсаков словно предвидел, что музыкантам следующих поколений может показаться недостаточно строгим его (и его товарищей) метод, синтезирующий народное и профессиональное начала. Он заранее возражал против чрезмерного ригоризма, против своего рода «музыкальной автаркии». Как известно, такую позицию занял А. Д. Кастальский; сеговения Кастальского имеют под собой почву лишь в той мере, в какой он указывает на неполное знание и, следовательно, развитие приемов русской народной песни в творчестве русских композиторов XIX столетия; они, естественно, знали о народной гармонии и полифонии несколько меньше, чем специально посвятивший себя этому музыкант нового поколения.

Таким образом, Римский-Корсаков, не соглашаясь «писать по определенным правилам», проявил широту взглядов и синтетическую устремленность в деле развития русского музыкального языка¹.

Широта подхода Римского-Корсакова к народному в музыкальном языке этим не ограничивается. Воздействия народного искусства на музыку Римского-Корсакова исходили не только от песни. Асафьев справедливо усматривал в музыке Римского-Корсакова родство русской народной живописи, вышивке, резьбе.

¹ Метод «удаления излишнего» допускает аналогию с другим искусством — скульптурой. Известна знаменитая фраза Микеланджело: «Я ничего не сделал, только снял лишнее».

¹ Летопись, с. 217.

² Ястребцев, т. 2, с. 233.

³ Беседа с Карасевым происходила в конце 1900 г., высказывание о контрапункте и гармонии относится к 1902 г., а запись в Летописи — к 1906 г.

Можно указать на влияние приемов народной поэзии, минующее самый напев песни¹, именно — особого рода ритм, идущий от пятидольных полустихий народного стиха с ударениями на среднем (3-м) слоге, такого типа, как, например, «Уж ты свет ты мой, родный батюшка, государыня родна матушка», или «Я вечор, млада, во пиру была, во пиру была, во беседушке». Известно, что «пятисложник является специально песенным ритмом народной лирики»². Добавим к этому, что ритмы пятисложника получили необычайное распространение в близких народной песне стихах Кольцова.

В качестве примеров «ритма пяти ударов» в различных его вариантах у Римского-Корсакова приведем дуэт Ольги и Тучи из третьего действия, арию Оксаны «Вряд ли есть другой такой парубок» (построенную на украинской песне), «тему народа» из четвертой и пятой картин «Садко» (очень лаконичный и сильный образец), арию княжича Всеволода «Исполать, уста сахарные» и хор «Как по мостикам по калиновым» из «Китежа» (последние два примера, в отличие от ритмической энергии «темы народа», показывают прекрасное мягко-лирическое претворение той же формулы³).

Справедливость требует указать, что другой великий русский композитор — Чайковский — обращался к «ритму пяти ударов» еще чаще, чем Римский-Корсаков⁴. Отличия в применении его выражаются в большей ровности, плавности, иногда — покое у Римского-Корсакова и большей остроте у Чайковского.

Результатом этого же перенесения закономерности русского народного стиха непосредственно (минуя ритмику напева) в классическую русскую музыку явился столь

¹ См. об этом в книге автора этих строк «Камаринская Глинка и ее традиции в русской музыке». М., 1957, с. 418 и книге Л. А. Мазеля «О мелодии», с. 166.

² Штокмар М. Народно-поэтические традиции в творчестве Лермонтова. — В кн.: Литературное наследство. М., 1941, № 43—44, с. 303.

³ Отметим еще, что концовки «былинных речитативов» в опере «Садко» почти всегда основаны на входящем в состав пятисложника дактилическом окончании, например: («Кабы была у меня») золотá казна»...

⁴ Причина — в том, что рисунок ○ — ○ — волнообразен, а принцип метрической волны имеет огромное значение для лирического мелоса Чайковского.

излюбленный русскими композиторами пятидольный размер; утверждать это можно потому, что такой размер гораздо более присущ народной поэзии, чем музыке. Распространенность же его в музыке Римского-Корсакова достаточно известна. С пятисложностью текста (при растягивании одного из слогов) связан мощный одиннадцатидольный хор из первой картины «Садко» — «Будет красен день в полови́ну дня».

От народного же стиха идет и своеобразная, иногда встречающаяся в мелодиях Римского-Корсакова структура «продвижения»; она основана на том, что новое построение начинается последним элементом предыдущего, то есть по типу ab, bc... (см. приведенные только что народные стихи «Я вечор, млада»). Такова, например, тема арии Афрона из первой картины «Золотого петушка»:



Как образец более крупного масштаба укажем «Величальную песню» из третьего действия «Царской невесты»; каждый куплет (16 тактов) можно понять как сцепление двух «пар периодичностей», связанных общим элементом aabb b₁b₁cc.

Влиянию народных сказок и повествовательно-эпических произведений можно приписать особую рондообразность, где рефрен носит характер выступления рассказчика, «присказки», или инструментального отыгрыша¹.

Такова ария Снегурочки «С подружками по ягоду ходить», где пентатонные квази-инструментальные фиоритуры в концах всех трех частей создают «трехчастную форму с припевом». В большом симфоническом произведении этот принцип демонстрирует «Сказка», где необычная рондо-сонатная форма с несовпадением главной партии и рефрена обязана своим происхождением повествовательной «присказке».

¹ Одно из первых произведений русской музыки в этом роде — «Спящая княжна» Бородина, посвященная Римскому-Корсакову. Есть основания считать, что форма этого романса (рондо) родилась из претворения народных жанров — колыбельной с припевом или сказочного повествования с присказкой. *Idee fixe* этого произведения («спит»), неизменность некоего состояния (сон Княжны, зачарованной злыми силами) нашла выражение в форме с рефреном.

Творческие принципы, первоначально возникшие при изучении русского народного искусства, применялись Римским-Корсаковым и в произведениях ино-национального характера, особенно — если эти принципы не могли считаться чуждыми музыке данных национальностей. Так следует расценить, в частности, последовательно развивающуюся рефренность на мотиве восточно-речитативного характера во второй части «Шехеразады» — «Рассказе Календера».

Несравненно большей, чем это еще недавно думали, близости Римского-Корсакова к языку русской народной песни и — шире — народному искусству — отвечает и значительно большая, чем это раньше полагали, близость его к подлинной музыке народов Востока. Произведение, только что упомянутое — «Шехеразада» — считалась чуть ли не венцом мнимо-восточной экзотики — условной, отрешенной от реальности. А между тем композитор А. Ф. Козловский, живущий долгие годы в Узбекистане, писал: «Сколько раз, помню, доносился из-за дувала наигрыш, буквально соответствующий монологу фагота в начале второй части «Шехеразады»!¹ В книге М. Ф. Гнесина «Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове» приводятся высказывания композиторов-мелодистов о «Шехеразаде»². Поскольку лектором, на занятиях которого это произошло в 1940 году, был автор этих строк, воспользуемся случаем привести высказывания слушателей более полно и точно. Композитор азербайджанец — «он говорит на нашем языке», узбек — «это не похоже на Восток, потому что это и есть самый Восток», другой азербайджанец — «Римский-Корсаков взял общее, что есть в музыке восточных народов». И все они вместе изумлялись: «Где мог он так верно подслушать то, что звучит в музыке народов Востока?!».

И, в заключение, позволим себе предположить: чем больше мы будем узнавать о характерных чертах самой народной музыки — и русской и восточной, тем больше связей с народной музыкой будем мы находить в творчестве Римского-Корсакова.

¹ В кн.: Советская музыка, сб. 2. М., 1944, с. 40.

² Гнесин, с. 87.

Комплекс диссонантной диатоники

Исследование гармонического мышления Римского-Корсакова имеет, по крайней мере, тройкий смысл. Постараемся его раскрыть:

1) Опираясь на развитость советского теоретического музыковедения, мы можем сейчас усмотреть некоторые такие черты гармонического языка Римского-Корсакова, которые раньше ускользали от нашего внимания, или же увидеть нечто новое и в ранее знакомых чертах.

2) Известно, что Римский-Корсаков разрабатывал и применял свои приемы с особым упорством, с особой последовательностью. В то же время известно, что в гармоническом языке Римского-Корсакова и других деятелей «новой русской школы», в особенности — Балакирева и Бородина (и еще шире — классиков русской музыки, в первую очередь — Чайковского), есть немало родственного, общего. Поэтому большая ясность и настойчивость в применении определенных приемов письма у Римского-Корсакова может в известной степени помочь и в дальнейшем исследовании гармонического языка других великих русских композиторов, коль скоро эти черты гармонического языка в творчестве Римского-Корсакова будут вскрыты. Говоря шире — работа над гармонией Римского-Корсакова может содействовать общему росту наших знаний не только о нем самом, но и о гармонических средствах всего русского музыкального классицизма.

Более того, советское музыкальное творчество, перерабатывая наследие русской классической музыки, не отбрасывает прогрессивных приемов ее гармонического

мышления, а развивает их дальше и обогащает. Поэтому исследование гармонического языка русской классической музыки и, в частности, Римского-Корсакова, может оказаться нелишним и для понимания некоторых сторон гармонического языка советских композиторов.

3) Разработка вопросов гармонического мышления Римского-Корсакова может внести кое-что новое в самую науку о гармонии, или по крайней мере освежить и пополнить несколько ее разделов.

Само собой разумеется, что все только что сказанное имеет в виду не только данную работу, но общую работу советских музыковедов.

Тема предлагаемого раздела — новое в развитии диатоники.

* .

Стремление к развитию и расширению выразительных возможностей народно-музыкального языка было для Римского-Корсакова жизненно важным. Поэтому и проблема развития диатоники стояла перед Римским-Корсаковым, как проблема первостепенной важности.

Строгий диатонизм, решительно преобладающий в русской народной песне, был Римским-Корсаковым глубоко усвоен и претворен. Римский-Корсаков оставил достаточное число образцов такой музыки, которая зиждется на народно-ладовой основе и не покидает ее. Однако оставаться лишь в пределах тех средств, которые непосредственно предлагает народная песня, Римский-Корсаков не мог и не желал.

Вырастить из народно-ладовых корней гармонический стиль, оснащенный богатством средств современной профессиональной музыки, но сохраняющий верность общим основам народного мышления, — такова была задача, которую Римский-Корсаков ставил перед собой и выполнял в течение всей жизни.

В конкретном своем выражении это означало прежде всего обогащение народной диатоники. К этой цели Римский-Корсаков мог идти двумя путями. Первый из них мог заключаться в звуковых наслоениях на лад мелодии, в многозвучном его преобразовании. Однако это означало бы не столько развитие диатоники, сколько ее ликвидацию. Поскольку народно-ладовое мышление есть, прежде всего, мышление ладо-мелодическое, постоль-

ку обращение с мелодией требовало сугубой бережности. Неосторожность, отсутствие меры в этом отношении могли бы привести к разрыву нитей, связующих мелодику Римского-Корсакова с народно-песенной. И хотя Римский-Корсаков, как известно, широко пользовался звукорядами не диатонического происхождения, но применял он их не в песенной мелодике, связанной с образами людей его родного народа, а в иных областях — и прежде всего для воплощения образов природы, либо людей иных краев (напомним хотя бы «Песню индийского гостя», где чистая пентатоника крайних частей оттеняет четырнадцатизвучную хроматическую мелодию основной — средней части; трудно было бы представить себе что-либо подобное в мелодике Леля или Любавы).

Поэтому в обогащении народной диатоники Римский-Корсаков предпочитает идти другим путем, не посягающим на народно-ладовое начало в мелодии. Более того, он и в гармонизации опирается, главным образом, на типично диатоническую аккордику. Только соотношения между аккордами выходят за пределы диатоники. И — что также очень важно — эти аккордовые соотношения, диатонические по истокам, но не диатонические по результатам, вплотную подходят к «сложно-ладовой» гармонии Римского-Корсакова, к той гармонии, которую мы знаем по сказочным и пейзажным страницам его музыки. Это обстоятельство потому представляется очень важным, что перебрасывает мост между двумя полюсами гармонического языка Римского-Корсакова, которые обычно считаются неродственными — так называемым «народно-бытовым» и «фантастическим» языком.

Итак, речь пойдет о трех явлениях, частых в музыке Римского-Корсакова:

1) Мы слышим простую, народного склада мелодию, гармонизованную, однако, не трезвучиями, не консонансами, а простыми же, но диссонирующими и принадлежащими другой тональности аккордами; преимущественно — септаккордами (см. примеры 43, 45).

2) Мы слышим длительно поддерживаемые простые диссонирующие аккорды, как фон для каких-либо звуковых картин (см. сцену торга и «Утро» в «Младце»).

3) Мы слышим сопоставления этих аккордов, основанные на общности тонов и связанные этими тонами в некоторое единое целое (см. примеры 65, 66).

Изолированы ли эти явления друг от друга? Отнюдь нет — как мы увидим, они тесно связаны и в принципиальном и в структурном смысле. Исследуем их в перечисленном порядке.

Принцип инородной диатоники. Рассмотрим оригинальный и простой метод гармонического обогащения диатонической мелодии, применяемый Римским-Корсаковым. Он заключается в столкновении двух диатоник, в усложнении диатоники путем воздействий на нее со стороны другого диатонического элемента. Происходит ладовая перестройка диатонической мелодии тонально контрастными, но диатоническими же средствами.

С ладовой стороны здесь происходит переосмысление простой мелодии с точки зрения другого народного лада.

С гармонической стороны это диатоническое усложнение выражается обычно появлением аккорда, меняющего функциональную «настройку» мелодии.

С фактурной стороны новое ладовое качество возникает как результат взаимодействия различных элементов изложения. Во многих случаях ладовая перестройка осуществляется путем полифонических противопоставлений.

Таким образом ладотональность, подразумеваемая мелодией, вытесняется другой ладотональностью, которая возникает из взаимодействия мелодии с гармонией, или двух мелодий, или двух гармонических компонентов.

Имея в виду, что суть описываемого явления заключается в преобразовании мелодической диатоники иной, но диатонической же гармонией — мы будем называть подобный принцип гармонизации принципом «инородной диатоники».

Наиболее обычный ее вид — переключение мажорно-ионийской мелодии на миксолидийский лад. При этом гармоническая основа из трезвучной превращается в доминантсептаккордовую; под ладово-устойчивую мелодию подводится простая диссонантно-диатоническая основа (либо непосредственно, либо путем созвучания двух консонантных, но взаимно-диссонирующих трезвучий).

От обычной гармонизации через побочные ступени этот метод отличается своей освежающей неожиданностью: переключаются функции, возникает непредвиден-

ная диссонантность; гармония дает не прямое, а «боковое освещение» мелодии. Однако эта неожиданность тут же заставляет принять и оправдать себя в силу того, что создается новая логика, новая закономерность. Эта закономерность может быть определена как сильное функциональное переосмысление без выхода за пределы диатоники.

Познакомимся с образцами «инородной диатоники».

«Свадебный поезд» из «Сказания о граде Китеже».

43 Allegretto
Фл. I и п.с.
Арфы

Домры и балалайки

G-dur'ная мелодия с пентахордовой основой, благодаря «подложенной» септимере *f*, освещена как доминантовая в C-dur или же как тоническо-миксолидийская в G-dur. Гармония длительно выдержана (восемь тактов).

Достаточно сравнить возможную «бездоминантовую» гармонизацию народных песен с той, которую дал Римский-Корсаков, чтобы ощутить, насколько вторая свежее, ярче:

44 или



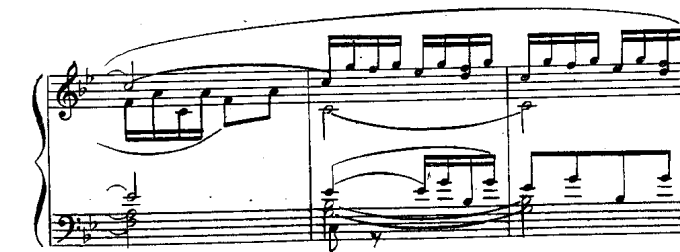
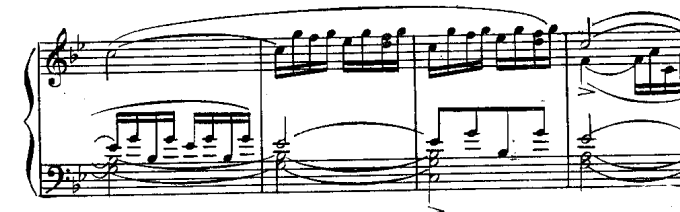
Увертюра «Вера Шелоба». Здесь происходит столкновение двух тематических элементов — В-dur'ного (фанфара) и f-moll'ного (тема Грозного), порознь консонантных. Результат — «миксолидийность» В-dur (или доминантовая сфера Es-dur):



Вступление к первому действию «Снегурочки». Более сложное целое: осложняющие ладовые элементы представлены разнообразно (воздействие звуков *d* и *g* на трезвучие F-dur, а затем то же тоном ниже):



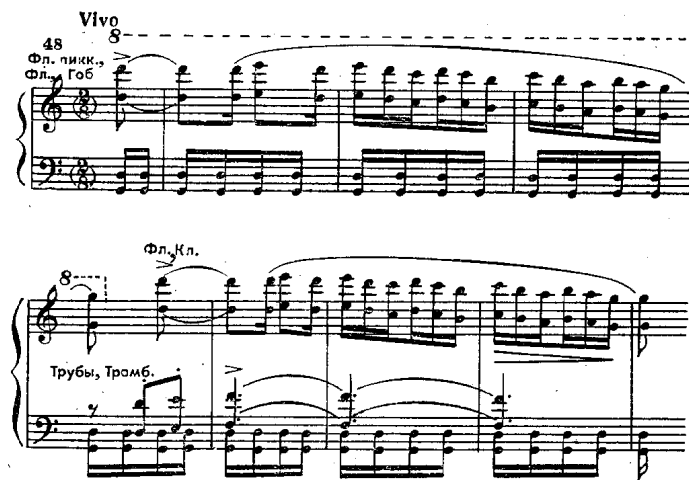
В дальнейшем взаимодействуют три трезвучия — F-dur, c-moll и Es-dur, каждое из которых обладает своим фигуративным рисунком («пастушьи наигрыши», свободно сплетающиеся друг с другом):



Два наиболее конфликтных трезвучия (F-dur и Es-dur) сочетаются с большой осторожностью (на правах D и S B-dur).

Примеры 45 и 47 показывают, что соединяемые элементы не всегда могут быть рассматриваемы, как «переключающий» и «переключаемый» или «воздействующий» и «подвергаемый воздействию». Эти функции могут быть взаимными, обоюдными. Очевидно, это возможно при достаточной тематической значительности обоих элементов.

«Шехеразада», четвертая часть (от литеры К) — образец применения «инородной диатоники» в области восточной музыки. Оба элемента — основной (танцевально-фигурационный) и обостряющий (тревожно-фанфарный) — являются мелодическими:



По своему происхождению «инородная диатоника» тесно и непосредственно связана с народно-ладовым мышлением. Подвергается воздействию мелодия народного склада по интонациям; она обычно опирается на квинтовый остов (что крайне типично для народной песни); именно этот квинтовый остов и подвергается септимо-модульному обострению. Нередко мелодия обнаруживает трихордную основу. Самое обострение происходит на диатонической и народно-ладовой основе; оно во многих случаях может быть

понято именно как применение старинных народных ладов для показа мажорных или минорных мелодий с освежающей стороны. Таким образом, обе стороны «инородной диатоники» — ладо-мелодическая основа и ее «антагонист» — близки народным истокам¹.

Далее, мы можем отметить, что ладовое переключение описанного типа приводит к особым последствиям в отношении опорных тонов лада: тоника «прежнего ионийского» лада превращается в квинту «нового ионийского» лада (например тоника G в «Свадебном поезде» становится квинтой мыслимого здесь C-dur'a, изложенного на доминантовой основе). Понимаем ли мы «новый лад» как миксолидийский (а в некоторых случаях — гипоионийский) или тот же ионийский, только сменивший свою тональность — в любом случае проявляется присущая русскому народно-ладовому мышлению «доминантовая точка зрения», выдвигающая квинту на первый план в качестве миксолидийской тоники или ионийской доминанты. Нельзя не вспомнить здесь вещи слова Глинки: «Квинта есть душа русской мелодии; обращайтесь внимание на нее!» (а также его замечание о том, что частое и резкое обозначение квинты главного тона «очень национально»)².

Наконец, в более широком смысле «инородная диатоника», как метод ладовой перестройки, связана с принципом гармонического варьирования мелодии, игравшим значительную роль в русской классической музыке (и, в частности, с принципом инотональной гармонизации); гармоническое же варьирование, в свою очередь, находится в близкой связи с народным по происхождению принципом оstinatности.

Описанный вид «инородной диатоники» может быть также поставлен в связь с одним из явлений классической профессиональной музыки XVIII—XIX века. Тоническое трезвучие способно обнаруживать влечение к своей субдоминанте, что особенно явно при превращении тоники в доминантсептаккорд.

¹ «Миксолидийную свежесть с типично русской трактовкой «доминант-септаккордности» отмечает в общей форме Б. В. Асафьев. — В кн.: «Евгений Онегин». М.—Л., 1944, с. 28—29.

Внедрение VII низкой в мажор Кастальский рассматривал, как «приближение к народной манере». Образцы, приводимые им, близки инородной диатонике (Кастальский А. Д. Основы народного многоголосия. М.—Л., 1948, с. 222 и 252, примеры 369 и 431).

² Глинка М. И. Записки. М., 1930, с. 306, 500.

Такой доминантсептаккорд вместо тоник мы слышим, например, в первом пюктюрне Шопена (связующая часть между средним эпизодом и репризой). Шопен, надо полагать, исходил из других основ: он художественно использовал акустический эффект седьмого обертона, который возникает из недр тонического трезвучия, по-своему окрашивает пентатонную мелодию и, никуда не разрешаясь, затухает. Но в результате (то есть в перекрашивании) есть нечто общее с инородной диатоникой.

Знаменательно, что и этот, иной исток потенциально содержит нечто близкое народно-ладовому мышлению: тяготение к субдоминанте, которое останавливается на пороге разрешения и уж, разумеется, дано без последующей кадансовой доминанты.

Подчеркну, что и в гликинском прототипе инородной диатоники («Камаринская») и в некоторых образцах музыки питомцев балакиревского кружка еще заметен этот двойственный корень: в заключительной части «Камаринской» педаль на звуке *c* образует инородную диатонику по отношению к плясовой теме, проводимой в D-dur, и в то же время указывает на отклонение в субдоминанту, свойственное заключительной части. Нечто аналогичное слышим мы в первой картине оперы «Князь Игорь» (в коде хора «Многая лета князю Володимиру»), и в песне гудошников в последней картине, а также в начале коды пляски скоморохов из «Снегурочки»:



Инородная диатоника представляет один из видов «гармонизации в разрез», то есть гармонизации, непосредственно не вытекающей из ладовых предпосылок мелодии. Раскрывая связи инородной диатоники с народно-ладовыми истоками, мы должны в то же время представлять себе ее место в общем гармоническом прогрессе музыки XIX века. Развитие гармонического языка, намно-

го обогатившее композиторские средства, нашло отражение в манере обращения с мелодией, в соотношении между внутренней ладовой структурой мелодии и воздействием гармонии на нее. Влияние гармонии стало более активным и многообразным: во-первых, мелодическим интонациям придается особо глубокий смысл, особенно напряженная или, наоборот, утонченная экспрессия; во-вторых, открылась возможность по-разному — и притом с довольно широкой амплитудой значений — воздействовать на структурно-ладовое и выразительное значение мелодии (то есть применять гармоническое варьирование). Как один из самостоятельных видов гармонического переосмысления и должна быть понята инородная диатоника. Специфика же инородной диатоники, отличающая ее от других возможностей «гармонизации в разрез», заключается в следующем:

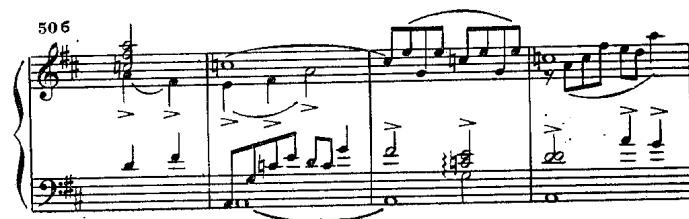
1) эта гармонизация диатонична с оттенком старинной ладовости;

2) инородность сочетается здесь с крайней простотой гармонизации. Простые, но по-разному ладово-настроенные мелодия и гармония дают новые и художественно ценные «химические соединения». Простота гармонизации нередко доходит до того, что мелодия выдерживается некоторое время без смены функций, как бы под неизменно ровным лучом света¹.

Образцом гармонической смены на основе обычного типа инородной диатоники может служить эпизод из финала «Снегурочки»:



¹ Строгий вариант бессменности при инородной диатонике — применение одного неизменного аккорда. Свободный вариант — введение аккордов подчиненных (проходящих, вспомогательных) по отношению к основному. См. хотя бы примеры 43, 45.



В начале финала (ц. 301) мелодия гармонизована с участием побочных ступеней (III и VI), но без «бокового освещения», а в следующей тут же вариации налицо только тоника и доминанта. Но при возврате мелодии

(ц. 304, с такта 6) гармонизация заменена инородной (D — T D-dur превратились в S — D G-dur). Музыка подражает здесь игре рожков и гусель; не исключено, что у композитора мог быть замысел передать общее впечатление от игры рожков и гусель, расположенных в различных местах и играющих «как бы невпопад», в действительности же образующих высокохудожественный ансамбль. Эпизод этот представляет один из самых замечательных образцов инородной диатоники.

Гармоническому переосмысливанию могут подвергаться не только мелодии, не только отдельные аккорды, но и аккордовые последовательности. Пример тому — во вступлении «Снегурочки» (пение птиц):



В первый раз d-moll'ные обороты даются на органном пункте *g* и соответственно звучат в C-dur, а во второй раз — на органном пункте *e* и на этот раз звучат в a-moll.

Сравнение последних примеров показывает, что существуют два противоположных и взаимодополняющих приема: смены гармоний переключаящие (перестройка мелодии введением нового аккордового оборота, пример 50) и смены гармоний переключаемые (перестройка неизменного аккордового оборота введением ладово нового одноголосного элемента, пример 51 б).

Речь шла до сих пор главным образом о применении принципа инородной диатоники в условиях мажора, однако принцип этот вполне приложим к минору и дает интересные результаты.

Представим себе вариант общеизвестной песни «В саду ли, в огороде»:

52 1. По-хвалюсь на-чал ду-рень ху-ды-е, да
2. Все то-ва-ры вы-ку-па-ти, ху-ды-е да

доб-ры-е, а в мош-не у дур-ня не-ту
доб-ры-е, ни е-ди-ной де-неж-ки

В таком измененном виде Римский-Корсаков вводит эту песню в оперу «Садко»¹ (ц. 60) в скоморошьей песне на слова «Похвалиться начал дурень». Е-moll'ная попевка звучит «по-миксолидийски». В следующих четырех тактах — игра дорийского и миксолидийского ладов (с→cis), и далее в четырех тактах эта же попевка звучит по-лидийски. Интересна тональная текучесть инородной диатоники — меняется угол освещения, но не самый принцип. Другой образец переменчивой инородности — эпизод мед-

¹ Ссылки даются по изд.: Римский-Корсаков Н. А. «Садко». М., 1929.

ведчика в «Китеже», где с-moll'ная мелодия истолкована то в дорийском f, то в лидийском As.

В теме Кашей из «Млады» тоника минорного лада обострена нижней малой септимой (звук a); в результате с-moll тяготеет к g-moll, то есть в свою доминанту (в противоположность мажору с его тяготением в субдоминанту).

53 (Кашей играет на гусях)

p (4 раза) (6 раз)

В музыке восточного характера та же опера содержит характерный образец: Индийская пляска, такты 9—16 до ц. 39 — С-dur'ная мелодия обработана в эолийском ладу а.

Связь инородной диатоники со старинными ладами подчас выступает особенно явственно. Такова ретроспективная перекраска минорной мелодии последующими трезвучиями F-dur (лидийский лад) и D-dur (миксолидийский лад) в идоложертвенном хоре четвертого акта «Млады»; несомненна связь примененного здесь приема с желанием создать колорит архаики:

54 Allegro moderato

f

Образец этот поучителен и в других отношениях. Он показывает, что ладотональное переключение мелодии осуществимо и без конфликта между устоями, без введения диссонанса. Это возможно, когда воздействие гармонии исходит от тонических созвучий иных тональностей, то есть от консонирующих аккордов; основой взаимодействия мелодии и гармонии оказывается общность устоев (в данном случае а-молл'ная мелодия связана с F-dur устоями а — с и с D-dur посредством устоя а).

Описанный только что вид «инородной диатоники» был пророчески указан Глинкой в первой — вальторновой педали «Камаринской», переводящей мелодию из мажора в его минорную параллель без каких-либо диссонантных столкновений. Вторая же — трубная педаль указывает на уже рассмотренный нами диатонико-диссонантный вид.

Вероятно специфическими свойствами минорного лада объясняется то, что здесь можно встретить необычные формы гармонической инородности, в частности — гротескного порядка. Так действует композитор во второй картине второго действия «Сказки о царе Салтане», шутливо пародируя злобу и замешательство сестер и Баба-рихи (ц. 182):

55 $J = 132$

Повариха и тещиха
Ну, Тка-чи-ха с По-ва-ри-хой,

Баба-риха
Вот то не бы-

ко-ль по-е-дет, бу-дет ли-хо, нам нель-зя е-

-ло до-ку-ки, э-то

-го пу-стить чуд-ный го-род на-вес-тить

Ле-бе-ди ве-дь шу-ки

Н-молл'ная мелодия звучит на фоне звука е, то есть на органном пункте IV ступени, что совершенно деформирует ее первоначальный выразительный характер. Под мелодию как бы «подстраивается» ее субдоминантовое минорное трезвучие¹.

В иных условиях мелодии, ритма, фактуры такая «подстройка» минорного трезвучия под мелодией способ-

¹ Смысловую расшифровку происходящего дают вокальные партии: «нормальное» звучание мелодии в голосах двух сестер обостряется и омрачается выдержанной как раз на звуке ми (и только на нем) партией Баба-рихи — вдохновительницы зла.

стствует сгущению мрачных красок; такова тема Ивана Грозного в «Псковитянке», гармонизованная минорным трезвучием, уходящим вниз от основного звука мелодии:



Примером применения инородной диатоники в миноре в связи со значительным, высоким содержанием может служить сцена Веча в «Псковитянке»:



Сжатая в узком объеме малой терции мелодия гармонизуется в спокойной ситуации трезвучием, соответствующим ладовой природе самой мелодии (см. пример 57a); но в моментах драматических выступает принцип обостряющей гармонизации, инородная диатоника («За Псков наш родимый» и др. аналогичные моменты, пример 57b); гармонизованная малым вводным септаккордом *gis-moll'* —ная по происхождению мелодия перестраивается на *h-moll* (или гармонический *Fis-dur*). Выразительные средства темы (рисунок, ритм, структура) изобличают энергию и натиск. Несомненно значение инородной диатоники в этих условиях как одного из средств создания эпико-динамического образа.

Если инородная диатоника сама может рассматриваться как тонкое и своеобразное претворение старинных ладов, то и эти последние, в свою очередь, могут подвергаться переключающему действию гармонии. Если мажорная или минорная мелодия в результате ее «бокового освещения» могла стать миксолидийской или дорийской, то мелодия, написанная в старинном ладу, в результате ладового переключения может принять черты иного старинного лада или даже обратиться в мажор или минор. Именно так поступает Римский-Корсаков в «Дыне рядовой» из «Млады»:



Мелодия в видоизмененном лидийском ладу *C* под воздействием вольтыжной квинты *d—a* перестраивается на

доминанту G-dur (лидийский лад, однако, сам содержит предпосылки к этому, о чем будет сказано в третьем очерке).

Инородная диатоника, как и другие родственные ей принципы, о которых речь будет дальше, не была свойственна одному лишь Римскому-Корсакову, хотя и была им особенно широко разработана.

Блестящее применение этого принципа в «Камаринской» уже было упомянуто; другой глинкавский образец — хор «Ах ты, свет Людмила» (четвертый куплет). Даргомыжский применяет этот принцип в заключении первой части «Бабы Яги»; мелодия песни «Вниз по матушке по Волге» дана в переменном ладу cis-moll—E-dur, в то же время сопровождение вводит доминантовую терцию c-moll (!)—g—h, неожиданным результатом оказывается излюбленный Даргомыжским гармонический мажор — H-dur.

Целый ряд образцов инородной диатоники содержат произведения композиторов Могучей кучки. Таков эпизод из скерцо Второй симфонии Балакирева, ц. 19 (Es-dur меняется на As-dur).

Таков четвертый куплет песни Шинкары из «Бориса Годунова» («Мово милого дружка, касатика селезня») и третий куплет хора «Не сокол летит» (в подлинной редакции)¹.

Бородин, как уже упоминалось, применяет этот принцип в «Песне гудочников» и притом — с удивительной последовательностью в его разворачивании: песня начинается в переменном ладу G-dur—e-moll, но во втором предложении вводится звук f. Во втором куплете принцип этот выявлен еще резче, чем в первом, ибо звук f, перестраивающий G-dur'ную мелодию, переходит в бас; и — как логическое следствие — следующий, третий куплет в первой его половине уже гармонизуется в C-dur.

Поэтически применил инородную диатонику Глазунов, гармонизуя песню «Эй, ухнем» (ее средняя часть) в «Стеньке Разине».

Чайковский также не оказался чужд принципу инородной диатоники. Он применял ее преимущественно для гармонизации мелодий народно-песенного характера или

народных мелодий, содержащих элементы юмора. Так поступает он в финале Второй симфонии, именно в том эпизоде, в котором Танеев усматривал вертикально подвижной контрапункт. В девятой вариации Третьей сюиты Чайковский выдерживает 16 тактов на неизменном секундаккорде D-dur, данном вместо тонического трезвучия A-dur. Вместе с тем нужно отметить, что устремление в область драматического, столь присущее Чайковскому, сказывается и в интересующей нас области. Гармоническое обострение типа «инородной диатоники» служит Чайковскому и для эффектов омрачения, тревожности и т. д. В разработке финала Пятой симфонии главная тема e-moll проводится в освещении C-dur, с какой-то особой жесткостью и неумолимостью утверждаемого медленно восходящим шествием его тонического трезвучия у медных (см. также фанфары в начале четвертого номера «Иоланты»).

Еще заметны традиции Римского-Корсакова при обработке песни «Ах вы, сени» в «Петрушке» Стравинского (второе проведение темы, с обостряющим звуком f).

Не игнорируют принцип инородной диатоники советские композиторы.

Характерно, что случаи ее применения связаны главным образом с темами народного типа. Таковы две темы в опере Прокофьева «Семен Котко» — остиная тема Миколки (G-dur'ная мелодия на фоне D₉ C-dur) и свадебный хор миксолидийского характера с секундовым (вдвойне заостряющим, что было бы невозможно для Римского-Корсакова!) обострением.

Квинтовыми созвучиями переключается простая мелодия песенного типа в опере «Игрок» (первый акт, ариозо Алексея после слов «Вы сами видите»). Средства перестройки у Прокофьева иные, но интересно, что во всех приведенных образцах гармония не выходит за пределы диатонического звукоряда. Таким образом, не случайно прокофьевское осложнение диатоники обнаруживает точки соприкосновения с инородной диатоникой Римского-Корсакова. Принцип, выработанный на русской народно-песенной основе, находит себе применение в работе над музыкой народов Советского Союза. Таков знаменитый «Танец с саблями» из «Гаянэ» Хачатуряна: мелодия, гармонизованная в G-dur, легко может быть истолкована как хроматически заполненная терция D-dur (d—fis); тоника (звук d) становится доминантой, а терцовый тон

¹ Родственны инородной диатонике гармонии благовеста в «Рассвете на Москве-реке»; характерно, однако, для Мусоргского уклонение от выдерживания определенного принципа.

тоники (*fis*) — вводным тоном¹. Другие примеры — симфония-поэма Чемберджи «Армения» (вторая и четвертая части), «Молдавская сюита» Пейко («Медленный танец», реприза главной темы с контрапунктом засурдиненной трубы, гармонически напоминающая столкновения аккордов во вступлении к первому действию «Снегурочки»; финал сюиты, реприза танцевальной темы в мажоре на фоне доминантсептаккорда и в миноре на фоне симметричного ему септаккорда). Усложнение инородности, применение ее к иным национальным ладам не могут заслонить связей с корсаковским методом. О дальнейшем усложнении, ведущем к политональности, речь пойдет далее.

*

Наряду с инородной диатоникой Римский-Корсаков применял и инородную хроматику. Она особенно типична, как сочетание мелодии народного склада со сложно-ладовой гармонией. Так, сцена вьюги в «Кашее бессмертном» основана на элементарной простой мелодии плясового характера в миноре; однако мелодия эта воспринимается совершенно необычно на фоне завываний метели, выраженных «старым, верным» уменьшенным септаккордом и подкрепленных гаммой «тон, полутон». Такого же рода сочетания — в припеве колыбельной Волховы (в гармонии — два аккорда в отношении малой терции), в первом речитативе Любавы, где мотив «звона» дан на основе увеличенного трезвучия, в музыке второго сна Додона, где мелодия в мягком мажоре комментирована двумя уменьшенными септаккордами (к Т и S), непосредственно сочетающимися друг с другом².

Во всех таких случаях возникает важный вопрос: образуется ли органически единый образ из сплетения столь, казалось бы, разнородных элементов? Рассмотрим этот вопрос на примере из «Кашея». Почему такая типично народная попевка способна слиться в одно целое с ее уменьшенно-ладовым окружением? Здесь есть, по крайней

¹ В балете «Гаяне» есть и образец инородной диатоники не восточной: гопак, средний эпизод, основанный на украинской песне «Дівка в сінях стояла».

² Подробнее о такого рода сочетаниях (о «вертикальных сплетениях») см. в моей работе «Римский-Корсаков и народная песня». — В кн.: Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М., 1970, с. 332—334.

мере, две причины: специальная и общая. Первая состоит в том, что основа мелодии, ее устой представляют малую терцию *c—es*; малотерцовая основа закономерно включается в малотерцовый, иначе говоря уменьшенный, лад (то же — в припеве колыбельной Волховы). Вторая заключается в том, что русские народные сказки сочетают типично бытовые поступки, мысли, слова с «чудесным», необычным. Этим сочетанием и навеяно соединение народно-интонационных элементов с необычно ладовыми, музыкально воссоздающее колорит русской сказки.

Решившись на самый резкий в своем творчестве гротеск, Римский-Корсаков обратился к тому же принципу обострения диатонической мелодии, но настолько сильно, что результатом должно было оказаться уже не освежение, а осмеяние диатонической мелодии. Я имею в виду тему «Чижика» в «Золотом петушке»: знакомая нам по миксолидийскому ладу басовая септима ложится здесь в основу секундаккорда, ставшего целотонным, причем гротескное звучание усугубляется особенностями фактуры и тембра. Римский-Корсаков «открывает» в мелодии «Чижика» целотонные шаги и, секвенцируя, усиливает целотонность и одновременно еще более примитивизирует мелодию. Здесь большетерцовая основа мелодии с преобладанием интонаций больших секунд закономерно включается в лад терций и больших секунд.

И, наконец, укажу на то, что глубокое ладовое обострение диатонической мелодии в том же последнем произведении Римского-Корсакова делает почти неузнаваемой всем известную мелодию. В самом деле — вряд ли приходит в голову слушающим музыку «Золотого петушка», что замысловатая и уклончивая тема звездочета:





по мелодическому источнику своему — близнец «Персидского хора», то есть той восточной темы, которую Римский-Корсаков слышал в исполнении самих людей Востока в петербургских казармах и которая время от времени продолжает появляться и в произведениях советских композиторов (например, во вступлении к «Гаяне» Хачатуряна, в марше Мурадели B-dur). Восточный диатонизм у Римского-Корсакова переплетается здесь со сложно-ладовыми средствами фантастики (образуется как бы сочетание двух тональностей увеличенного лада — «переменный увеличенный лад»¹).

*

Еще в 1909 году Каратыгин утверждал, что Римский-Корсаков пользуется в «Золотом петушке» «оборотами, приводящими как бы к одновременному сочетанию разных тональностей»² (термин «политональность» тогда еще не существовал). Об этом уместно вспомнить в данной связи: ведь инородная диатоника основана на взаимопроникновении элементов, которые (будучи взяты порознь) могут быть истолкованы как связанные с двумя различными ладотональностями. Феномен этот выявляется то меньше, то больше. Но в таких случаях, как игра настроенных по-разному рожков в «Снегурочке»³ или, особенно, столкновение фанфар Шелюги с темой Грозного,

¹ Подробнее о нем см. в третьем очерке.

² См. «Ежегодник Императорских театров», 1909, вып. 1, с. 68.

³ Во вступлении к первому действию «Снегурочки» имеется, как указывает С. Слонимский, «полифоническая политональность трех линий», как «прямое предвосхищение знаменитого вступления к «Весне священной» (Слонимский С. Искусство живое, современное. — «Советская музыка», 1969, № 3, с. 37).

политональный элемент несомненен. Симптоматично, что образцы советской музыки, близкие инородной диатонике, нередко политональны. Таково начало Седьмой симфонии Мясковского (F-dur'ная мелодия окрашена трезвучием H-dur¹; таков один из эпизодов финала в трио Шостаковича, где e-moll'ная мелодия сопровождается мощными cis-moll'ными аккордами, а в результате возникает именно такой cis-moll, где имеются характерные для Шостаковича альтерации — IV низкая, V низкая и даже I низкая (до-бекар); тем самым доказывается, что данное соединение тональностей — не случайность и не каприз композитора. Сошлемся также на репризное проведение побочной темы в Allegretto его Десятой симфонии, где G-dur'ная тема освещена F-dur'ом, в силу чего образуется своеобразный лад, сочетающий лидийские черты с миксолидийскими. В одном из эпизодов балета Баласаняна «Лейли и Меджнун» D-dur'ная мелодия дана на фоне C-dur². Напомним и об эпизоде в «Молдавской сюите» Пейко (столкновение двух тем в C-dur и g-moll, порождающее F-dur как результат).

Рассматривая вопрос в общепринципиальном плане, подчеркнем те черты инородной диатоники, которые важны для сравнения с политональностью. Разделяя генезис и результат процесса, мы можем сказать, что соединяется разное, но возникает единое (остается одна тональность). Противостояние двух элементов приводит к полному их взаимопроникновению и к образованию единого, притом обычно весьма простого ладового качества.

¹ Гармония синтезируется в единый нонаккорд с раздвоенной квинтой (f—fis). Очень логично расположение: интервалы сужаются кверху, при этом два септаккорда смыкаются на общем тритоне dis—a.



² Нотный пример — см. в журн. «Советская музыка», 1957, № 9, с. 68.

Это особенно очевидно в тех образцах, где тональный конфликт ведет к образованию новой — третьей ладотональности, то есть при «сопоставлении с результатом» по терминологии Яворского (как в примерах 45, 47). Простота же обусловлена народно-ладовыми корнями и выражается в отборе средств: несложная аккордика, а нередко даже один-единственный звук в роли «переключателя» тональности (октава труб в «Камаринской», басовые тоны во вступлении «Снегурочки» — пример 51а, б), избегание отдаленных тональных отношений (различие не более чем на два знака).

Все эти признаки возможны в пределах политональности, однако не могут считаться для нее нормативными. Синтез тональностей необязателен — при политональности целое далеко не всегда объяснимо с точки зрения единой тональности. Необязателен и строгий отбор средств, которые обеспечивали бы максимальное взаимодействие тональностей, а также простоту и удобовоспринимаемость целого. Напротив, встречаются типы политональности, где композитор стремится по возможности сохранить независимость компонентов. Линеаризм, нередко присущий политональной музыке, весьма отличен от «контрапункта народных ладов».

Из сказанного следует, что инородную диатонику допустимо рассматривать, как особое проявление политональности, сочетающее наибольшую органичность с предельной простотой. В то же время нельзя не видеть большого расстояния, отделяющего инородную диатонику от сложных и внутренне конфликтных видов политональности XX века.

*

Принцип автономной неустойчивости. В процессе создания инородной диатоники Римский-Корсаков, как мы уже видели, оперирует по большей части простыми, умеренно диссонирующими аккордами, которые производят ладо-функциональное смещение в мелодии.

Обратимся теперь не к взаимодействию двух противоречивых диатоник, а к исследованию самих диссонирующих аккордов, как таковых.

Будучи выдержаны, обладая нередко значительной длительностью звучания, эти аккорды становятся в особые отношения к разрешению. Они могут разрешаться по

простейшим немалого количества времени, могут и совсем обходиться без разрешения, непосредственно переходя в другие, подобные себе аккорды¹. Поэтому целесообразно понимать их, как особого рода «автономную неустойчивость», или «свободную неустойчивость».

Понятие автономной неустойчивости отнюдь не предполагает внеладовой трактовки. Ладовая ориентировка в нем не потеряна, хотя тяготение не интенсивно или скрыто. Необходимо подчеркнуть, что неудовлетворенность тяготения и безфункциональность — вовсе не синонимы. Устремление неустойчивых элементов к ладовому центру может быть заторможено, задержано, но способность к ориентировке аккорда по отношению к ладу сохраняется. Мы знаем, что тяготение в народной песне нередко не отличается интенсивностью, однако своеобразная функциональность в ней есть. Автономная неустойчивость, не выходя за пределы лада, вместе с тем не выявляет прямой тенденции к разрешению. Она не скрывает направление, в котором могла бы разрешиться, однако не очень склонна двигаться в этом направлении. Об отношении автономной неустойчивости к тонике можно говорить, как о потенциальном тяготении. Оно пребывает до поры до времени в «латентном», скрытом состоянии, но готово во всякий момент выйти наружу, «на поверхность». Явление автономной неустойчивости обладает некоторым родством с другим явлением, культивировавшимся Римским-Корсаковым — с так называемыми «новыми ладами». Роднит их относительная самостоятельность диссонирующих аккордов. Но если увеличенные трезвучия и уменьшенные септаккорды становятся временными центрами притяжения, то те септаккорды, которые являются обычной основой автономной неустойчивости, лишь в очень небольшой степени становятся объектами мелодического и гармонического тяготения к ним, а разрабатываются мелодически, фактурно и темброво в «своих собственных пределах».

Можно назвать ряд образцов, в основе которых лежат длительно звучащие аккорды, наделенные значительной самостоятельностью, однако рано или поздно дающие ис-

¹ По этому признаку В. П. Бобровский предлагает различать два типа — автономную неустойчивость «в потенции» и «в реальности». Первый тип связан с принципом отодвинутого разрешения, тогда как второй близок эллиптическому принципу.

ход ладовому тяготению. Таковы — начало первого действия «Майской ночи» (вступление к хороводу «Просо»), квартный аккорд в сцене торга из «Млады», длящийся до первого появления доминантсептаккорда 25 тактов, «Утро» в той же «Младе» (пятая сцена третьего акта) — 34 такта *Moderato* с основой в виде доминантсекундакорда ля мажора, лишь на 35-м такте разрешающегося, длительное двадцатитактовое стояние на двух перемежающихся доминантсептаккордах во второй части «Шехеразеды» (перед л. I и К), в конце концов приводящее к теме марша, начало второй картины «Псковитянки» — сцены вечера, где аккорды автономной неустойчивости гулко звучат на протяжении 46 тактов сложного размера, лишь после этого находя разрешение и, наконец, — сцена колядок из «Ночи перед рождеством» с ее почти полутораста (148) тактами автономной неустойчивости, предшествующими разрешению.

Уже из предыдущего следует, что наиболее типичным для Римского-Корсакова аккордом автономной неустойчивости становится доминантсептаккорд; из различных же его обращений особенно типичен секундакорд. Секундакорд может рассматриваться, как мажорное трезвучие, под которым звучит большая секунда, обращающая весь аккорд в диссонанс. Вместе с тем в самом строении секундакорда заложены условия, благоприятствующие для инородной диатоники, как диссонантного осложнения простой мажорности: его верхний слой представляет собою идеально консонирующий аккорд, а его нижний горизонт — виновник обострения, «диссонатор», источник красот инородной диатоники¹.

Надо сказать, что Римский-Корсаков сам ясно представлял себе секундакорд именно как мажорное трезвучие + диссонансирующий звук. В Летописи (с. 138) он указывает, перечисляя гармонические новшества «Снегурочки», на «применение одних мажорных трезвучий и доминантового секундакорда, тоже с мажорным трезвучием наверху... что придает... особо светлый, солнечный колорит».

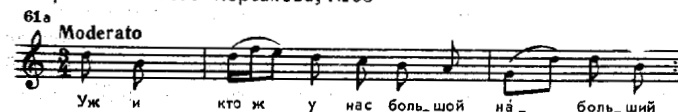
¹ Не касаясь пока общих связей между явлениями, исследуемыми в данной главе, отметим лишь, что большая часть образцов инородной диатоники, приведенных ранее, демонстрировала и автономную неустойчивость (см. примеры 43, 46, 48, 51, 53, 57 б).

Надо думать, что контраст между консонирующим мажорным трезвучием и диссонантным фундаментом аккорда или, иначе говоря, расположение источников диссонантности именно в основе, в басу аккорда, а также фактурное обособление инофункционального — субдоминантового элемента, противостоящего массе доминантового трезвучия¹, — все это и является причиной тех драгоценных свойств аккорда, которые так хорошо передаются словами, обращенными в финале «Снегурочки» к Яриле — «свет и сила».

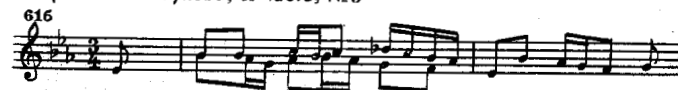
Не только по отношению к инородной диатонике, но и по отношению к автономной неустойчивости, в частности — представленной доминантсептаккордом, следует говорить о народных корнях.

Мышление в миксолидийском ладу легко приводит к образованию тонического доминантсептаккорда в силу легкой соединимости VII низкой ступени с тоническим трезвучием. Кастальский утверждает существование «мажора с тонической малой септимой» и приводит соответствующие примеры². Аналогичные примеры мы можем указать в сборнике Мельгунова (№ 5, «Летел ворон», второй вариант³) и сборнике Римского-Корсакова (№ 98 «Уж и кто ж у нас большой, наибольший»⁴):

Сборник Римского-Корсакова, № 98



Сборник Мельгунова, II часть, № 5



¹ Короче говоря, оттенение мажорного консонанса обособленным диссонансом, благоприятное для воздействия положение диссонанса и яркое противопоставление функций доминанты и субдоминанты.

² Кастальский А. Особенности народно-русской музыкальной системы. М.—П., 1923, § 8, с. 20—21.

³ Мельгунов Ю. Русские песни, непосредственно с голосов народа записанные, вып. 2. М.—Спб., 1885.

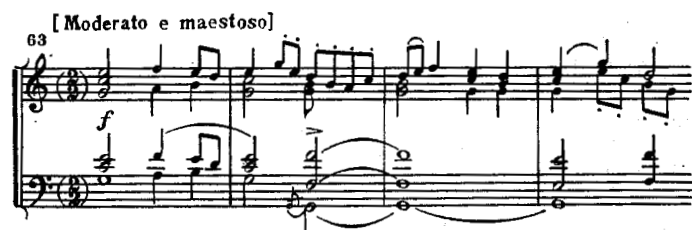
⁴ Римский-Корсаков Н. А. Сто русских народных песен. М.—Л., 1951.

Вспомним постоянное включение «воздушной» малой септимы в тонику эолийского лада, иногда связанное с образованием малого септаккорда. Хотя здесь полной аналогии быть не может из-за отсутствия пентатонной основы, характерной для «воздушной септимы» минора, но известная параллель возможна. Если мы к тому же учтем централизующее значение звука доминанты в народной песне, учтем выведение неустойчивости из слишком непосредственного и неукоснительного подчинения тонике, что присуще народной песне, то приходим к определенному выводу: есть достаточные основания видеть в септаккордовом письме Римского-Корсакова явления народного корня.

О том же говорит и приводимый Фаминцыным и, вслед за ним, Кастальским наигрыш гуслира Трофима на секундакорде с прилегающим к нему параллельным мажорным трезвучием¹:



На конкретном примере мы можем убедиться в том, как естественно вырастает в миксолидийской музыке тоническая септима: хор встречи Грозного в «Псковитянке» (тема «Царь наш государь») написан в миксолидийском ладу, не без уклона в обычный мажор; но в ц. 18 возрастающая звучность требует усиления средств — и Римский-Корсаков вонзает септиму (с акцентом на ней), сразу сообщающую звучности всю необходимую напряженность:



¹ Кастальский А. Д. Основы народного многоголосия. М.—Л., 1948, с. 268.

Степень тональной ясности автономно-неустойчивых септаккордов может быть различна.

Она — с одной стороны — граничит с обычным применением доминантсептаккорда, лишь выделяясь своей настойчивостью и длительностью (особенно — если D₇ дается в обороте с S). Так обстоит дело в опере «Садко» ц. 157 (Нежата, «Слава Новгороду») и далее, в ц. 166 (предиктовое нарастание к выходу Садко, по настойчивости и многократности предвосхищающее прокофьевские остинато).

Но — с другой стороны — степень автономности септаккордов может быть значительно большей, особенно если они соединяются непосредственно между собой (о смысле этого соединения речь пойдет вскоре).

Таково, например, вступление к былинке о Волхе Все-славиче (наигрыш гусель), основанное на трех доминантсептаккордах (или нонаккордах) от тональностей IV, VI низкой и I ступеней, подкрашенных своими пентатониками; здесь — очевидная демонстрация красоты звучания квази-гусель с их переборами:





Наконец, в иных случаях ладовая логика автономных септаккордов и их последований ориентирована не на мажорно-минорные лады, а например, на целотонность. Таков эпизод «исполинов» в «Золотом петушке» (секундаккорды, сменяющиеся по целым тонам); фонетические свойства секундаккордов в таких условиях особенно выделяются.

Так же, как и в инородной диатонике, существует не один, а несколько гармонических типов автономной неустойчивости. Прежде всего, сам доминантсептаккорд может быть выражен и не в секундаккордовом виде (прощание Садко ц. 214; начало второй картины «Псковитянки» — терцкварт- и квинтсептаккорды, наряду с секундаккордами). Встречаются и септаккорды иного строения — таковы малые септаккорды в начале второго акта «Псковитянки» (т. 7–10, 17–20); таков эпизод колдунов — волхов в четвертой картине «Садко» — 12 т. до ц. 155 (уменьшенные и малые трезвучия с малой септимой).

Последние примеры показывают, что мелодические формулы автономной неустойчивости легко входят в роль остигнато баса. Аналогичные примеры — монолог Масляницы в «Снегурочке»:

а также — конец пролога «Князя Игоря» и первого эпизода пролога (перед сценой затмения), где применяются мелодические формулы, заимствованные из эпизодов автономной неустойчивости («Поддай вам бог победу»). Причина заключается, очевидно, в том, что мелодические формулы автономной неустойчивости вполне приспособлены к характеру мерных смен, проходящих над ними, к характеру *maestoso*.

Среди гармонических типов автономной неустойчивости встречаются также и бифункциональные сочетания. Приведем образец из «Млады» (ц. 46 — на басу V ступени квартсептаккорд IV ступени *cis-moll*, переходящий в септаккорд IV ступени); создается мягко расплывающаяся

ся звучность ослабленной функции¹. См. также образец инородной диатоники из «Млады» (пример 58). Автономная неустойчивость хроматического типа представлена в гигантских масштабах сценой метели в «Кашее», будучи другой стороной инородной хроматики.

Рассмотрим вопрос о выразительных возможностях автономной неустойчивости.

Диссонанс, тяготению которого не дано близкого исхода, может трактоваться могуче и торжественно, если его потенциальная энергия (не в Куртовом смысле, а как звуковая напряженность, которая не получает немедленного выхода) усиливается мощной фактурой; перед нами фонический сильная диссонантность, данная без обязательно-го перехода в тонику, без разрядки. Особенно характерно светлое полнозвучие мажорно звучащих аккордов, освобожденных от поступательного тяготения (сравним торжественное — в потенции — звучание субдоминантовых созвучий при благоприятных для того условиях). В частности, свободно звучащая малая септима или большая секунда, не растворенная в общем звучании аккорда, может сообщить ему колокольность. Поэтому одно из обычных применений автономной неустойчивости — звоны (помимо Римского-Корсакова — у Мусоргского, Бородина, Рахманинова).

Но аккорды автономной неустойчивости могут трактоваться красочно и мягко, если соответственно подкрепить фактурой гармонико-тембровую сторону (упоминавшийся наигрыш Нежаты перед былиной о Волхе Всеславиче).

Наконец, акцент может быть сделан на чужеродности диссонанса или общей остротности и терпкости колорита (шествие из «Золотого петушка»).

На основе автономной неустойчивости могут быть запечатлены длительные состояния, картины; они не равносильны статике: внутри данной неизменной гармонии, а тем более группы гармоний, может быть много оживления мелодического, ритмического, фактурного (например, колядка из «Ночи перед рождеством»).

Все сказанное переключается с близкими явлениями в музыке некоторых других русских композиторов. Укажем в «Князе Игоре» на диалог Игоря с народом в прологе — аналог музыке Ярилы. В музыке Чайковского значитель-

ную роль играют низко расположенные большие секунды, обычно вносящие элемент жесткости, суровости; такие гармонические моменты обращают на себя большое внимание и нередко производят впечатление относительной самостоятельности. В качестве образцов укажем некоторые вариации «Журавля» в финале Второй симфонии, заключительную партию Третьей симфонии, тему рока в Andante Пятой симфонии (первое появление), побочную партию финала Пятой симфонии (партия басов), начало разработки Шестой симфонии, оркестровое вступление к заключительной партии Третьего концерта, там же — начало разработки и транспонировка этого начала на малую терцию вниз.

Подобно инородной диатонике, явление автономной неустойчивости не должно быть понято как стоящее в стороне от общих тенденций развития музыкальных средств XIX и начала XX века. Оно входит в сферу таких взаимосвязанных явлений, как завоевание более самостоятельного значения диссонансом, продление неустойчивых моментов гармонии и формы, отодвигание их разрешения и замена разрешения непосредственной связью диссонантных гармоний (эллипсис). Однако вхождение в более широкий круг отнюдь не подрывает самостоятельных черт, присущих данному явлению. Это станет особенно ясно, если мы привлечем для сравнения гармонию импрессионистского типа — продукт дальнейшего развития тех же тенденций XIX века. Наличие общих признаков несомненно: усиление красочной функции, уменьшение потребности в разрешении, длительно-самостоятельное звучание диссонирующих гармоний. Но, с другой стороны, многое отделяет сравниваемые области. Мы имеем в виду некоторые коренные качества автономной неустойчивости: функциональность сохранена в большей степени, хотя тяготение не поступательно или даже скрыто; сами аккорды очень просты, а определенность аккордовых смен далека от типа «неуловимых переходов»; облик мелодии менее фрагментарен, и благодаря целостности сохраняет свои позиции выразительность мелодии, не склонной отступать под напором фонизма; ритм и голосоведение отчетливы. Все это отвечает существенным различиям в содержании, прежде всего — гораздо более «земному» характеру, меньшей художнической рафинированности и реальным народно-музыкальным связям.

¹ На сцене темнеет, Яромир погружается в сновидения.

Принцип гармонико-тонального стержня. Перейдя от изучения инородной диатоники к автономной неустойчивости, мы тем самым переместили акцент с ладо-мелодической на ладо-гармоническую сторону. Продолжая рассматривать эту последнюю, можно видеть, как, опираясь на чисто диатонические предпосылки, Римский-Корсаков восходит к принципу гармонических соотношений, который уже выходит за пределы семизвучной диатоники или одной тональности.

Говоря об автономной неустойчивости, мы уже касались координации диссонирующих аккордов между собой, их соединения друг с другом. Принцип этого соединения столь же своеобразен, как и самые явления инородной диатоники и автономной неустойчивости; он, как мы увидим, с ними тесно связан.

Исследуя гармонические смены автономно-неустойчивых аккордов, мы сталкиваемся с интересным явлением: обычно в этих сменах имеется какой-либо общий для всех аккордов звук, нередко специально подчеркиваемый композитором. Создается впечатление, что гармонии автономной неустойчивости как бы рождаются из единого звука — в качестве его гармонических раскрытий. Перед нами — принцип создания гармонической или тональной последовательности, возникающей из некоего звука — центра — путем расшифровки всех или некоторых возможных гармонических значений этого звука. Происходят ладо-гармонические смены со своего рода «общим наибольшим делителем».

На первый взгляд может показаться, что здесь имеет место лишь известный прием гармонической перекраски, то есть выдерживание тона, меняющего свою ладо-тональную и звуковую окраску благодаря яркой гармонии. Однако родство этих явлений не должно приниматься за тождество. То, что является там целью, здесь служит лишь исходным пунктом. При «перекрашивании» изменение колорита в неизменяемом звуке, отливающим всеми цветами радуги, есть самая суть дела. Здесь же характер звучания данного тона имеет меньшее значение, а иногда не имеет никакого значения (ибо тон этот, содержась в последовании гармоний или тональностей и будучи, как сказано, иногда подчеркнут, в некоторых случаях скрывается, а не выделяется фактурой). В исследуемом нами явлении

звук есть не пассивный объект окрашивания, а начало активное, порождающее те или иные гармонии. Вместе с тем как явление фонически самостоятельное, он отступает на задний план пред созданными им гармоническими творениями¹. Этот звук — основа, из которой вырастает тонально-гармоническая цепь, и объединяющий стержень этой цепи.

«Стержень» обращает на себя внимание как явление не только гармоническое, но и мелодико-синтаксическое; лишь при учете всех его сторон можно раскрыть стилистическое значение принципа «стержня» для русской музыки. К этой другой стороне мы и перейдем.

Оборотной стороной принципа «стержня» во многих случаях является параллельное перенесение пластов музыки². Каждому аккорду отвечает свой пласт музыки, и поэтому смена одного аккорда другим вызывает и перенесение данного пласта на другую высоту. С точки зрения стержня, происходит следующее: стержневой звук, находясь во главе данного построения, включает все его музыкальное содержание в свою орбиту. Меняя свою функцию, свое ладо-ступенное значение, стержень «уносит» за собой всю принадлежащую ему звуковую массу, то есть транспонирует ее. В значительном большинстве мы встречаем здесь перенос целостных, монолитных кусков музыки, начиная от значительных, вполне самостоятельных фраз и кончая характерными по своей тембро-фактурной определенности аккордами, перенос из одних звуковысотных и ладо-гармонических условий в другие, передвижение нерасторжимым целым. В одной из своих работ я уже имел случай указать на примере «Сказки» Нежаты, что нарочитая «неподатливость», негнущаяся крепость гармонических или тематических элементов, которые лишь «позволяют переносить себя с места на место» — верные средства для выражения эпического спокойствия, важности. Если при этом помнить, что все эти мерные смены и передвижения с начала до конца пронизаны стержневым звуком, который по большей части фактурно акцентирован, — то можно будет формулировать основной смысл описываемого приема, как величавое единство. Это

¹ Подчеркивая противоположность этих двух явлений, следует вместе с тем указать, что она не исключает их взаимной переходимости в отдельных случаях.

² См. примеры 43, 57 б, 64, 66, 67, 71, 73, 75.

единство весьма отличается от того, какому мы обычно присваиваем подобный термин, то есть от единства, построенного на непрерывном развертывании и постепенном изменении, но, тем не менее, мы должны признать факт его существования, не третировать его, как низший вид, как признак механицизма в художественном мышлении, а понять его органическую связь с эпическим методом развертывания, столь характерным для русской музыкальной культуры.

Если поставить вопрос конкретнее — является ли принцип полного перенесения мелодических зерен, передвижения, которое оставляет в сохранности все внутренние соотношения мелодии — является ли он чуждым для русской народной песни, то ответ будет ясен: не только не чужд, но, напротив, весьма свойствен. И простой, и варьированный повтор, и звуковые переброшки и сопоставления — все это коренные принципы народного формообразования. В частности, принцип переноса есть весьма обыкновенная основа строения многих песен, где вторая половина есть тонально обновленное повторение первой половины («пара периодичностей транспонирующего вида»). Таковы, например, русские песни «Полянка», «Во саду ли, в огороде», украинские песни: «Скину кужіль на полицю», некоторые виды «Козачка».

Важно усмотреть связь между принципом переноса в песне и обычным поэтическим параллелизмом ее текста, то есть проекцией человеческих чувств в область природы; параллели текста, кстати, обычно совпадают с тональным делением, а синтаксический распорядок второй половины текста обычно аналогичен своей параллели.

Таким образом, принципы повторности и перенесения, столь культивировавшиеся Римским-Корсаковым и балакиревыми вообще, заслуживают более справедливого к себе отношения, нежели то, какое иногда имело место до сих пор¹.

¹ Можно признать, что в количественном отношении Римский-Корсаков пользуется повторами и транспозициями слишком часто, не всегда достаточно учитывает различия между маленькой песней и крупным произведением. Но это не должно колебать принципиальной оценки его метода; в конкретных же условиях, рассматриваемых сейчас, даже самые точные транспозиции возмещаются гармонической новизной и оправдываются логикой «стержневого развертывания».

Независимо от того, зародились ли эти принципы у кучкистов под первоначальным влиянием песни, либо, возникнув самостоятельно, только поддерживались и стимулировались этим влиянием, — необходимо рассматривать их в числе основных для народного формообразования начал. Не одно только свободное многоголосное развертывание должно почитаться истинно-народным, хотя бы оно и представляло в некоторых отношениях более высокий, чем другие, принцип музыкального мышления. Восхищаться им одним и пренебрегать другими началами, пусть более простыми, но зато явственнее организованными и давшими в русской музыке такие блестящие плоды, мы не имеем права.

Опираясь на данные народно-музыкального мышления, русские композиторы возвысили этот прием, придав ему не предусмотренные самой народной песней черты торжественности, величавости.

Связи принципа «стержня» с народно-музыкальными предпосылками не ограничиваются сказанным. Можно с большой долей вероятности высказать предположение о связи «стержня» с явлением, весьма характерным для русской песни — с мелодическими упорами, то есть линейными, метрическими, ладовыми центрами, к которым напев обычно настойчиво возвращается. В применении этого принципа, несомненно, сказывается прием художественного преувеличения. Сравним, например, степень подчеркнутости мелодических упоров в народной песне и в главной теме «Богатырской симфонии» Бородина. Звуки-упоры в этой теме не являются «стержнями» в нашем смысле слова, но они, несомненно, родственны динамически трактованным упорам в образцах «стержня», в частности, например, в начальной музыке пролога из «Игоря».

Это предположение звучит тем правдоподобнее, что в одном из самых прекрасных образцов применения «стержня» («Свадебный поезд» из «Китежа») эти явления показаны в прямой связи: мелодические упоры *си*, *ре*, *соль-диез* как раз и представляют собой «стержни» (и даже даются целые мотивы на «стержне» *ре — ре — ми — си — ми — ре*). Можно также указать тему лебедей из «Садко», где народные интонационные корни мелодии не так очевидны. Вообще, следует заметить, что в мелодиях Римского-Корсакова принцип возврата к упорам весьма характерен.

И еще одна нить связывает «стержень» с народной песней — речь идет о связи чрез трихордные попевки с их малотерцовой основой. Они нередко гармонизируются с малотерцовой же сменой доминантсептаккордов (тот же «Свадебный поезд», «Троицкая песня» из «Майской ночи»). В более широком смысле малотерцовая основа трихорда может быть принята за двузвучный «стержень» (о нем речь будет идти далее). Таково большинство гармоний «чучела» в «Снегурочке», ориентированных не только на «стержень» в узком смысле (декламация на одном звуке *до*), но и на «стержень» в широком смысле — трихорд с основой «*до — ми-бемоль*» (пример 65).

Итак, связи с народно-ладовым мышлением оказываются здесь особенно многообразными. В тесном смысле — это связи с постоянными в народной песне возвратами к звуку-упору и с опорой на малотерцовые трихорды; более широко — с тем, что Асафьев называл «традициями народно-педального инструментализма»; в еще более широком — с принципом параллельного перемещения мелодических зерен, свойственным многим русским народным песням. И, наконец, в самом широком смысле — с эпическим методом развертывания, торжественным и величавым. В этом отношении можно говорить о «стержне» как о специфическом русском органном пункте эпического — в широком понимании этого слова — характера¹.

¹ Интересно сравнить «стержень» с органным пунктом обычного типа. Органный пункт конфликтнее «стержня» благодаря столкновениям между ним и «над-органной» музыкой. «Стержень» же ярче передает идею единства, сплоченности. Эта спаянность чаще выдвигается на первый план, звуча прямо и непосредственно, но иногда (вступление к былине Нежаты) скрывается: истинный двигатель гармонии иной раз хочет быть невидим и скромно прячется в тени средних голосов, а иногда даже только подразумевается (тональные объединения).

Представляет также интерес сравнение принципа «стержня» с противоположным ему принципом «сопоставление с результатом»: если мы могли условно провести аналогию между «стержнем» и «общим наибольшим делителем», то сопоставление с результатом, напротив, является своего рода «наименьшим кратным» (так его и рассматривал Б. Л. Яворский). Противоположность этих принципов связана с эпическим монументализмом в одном случае и с интенсивно-динамическим развитием — в другом. Но оба принципа представляют средство ладо-гармонического объединения, сплочения. Один — центростремителен, другой — центробежен.

Общее значение принципа «стержня» заключается в том, что русские композиторы — и более всех Римский-Корсаков, а также Бородин — нашли и разработали особую гармоническую систему, свободно развивающую некоторые народно-музыкальные принципы и звучащую просто, монументально и ново.

Обращаясь к конкретным особенностям применения принципа «стержня», познакомимся прежде всего с различными видами ладо-гармонического объединения на основе «стержня», с образцами разнообразными по собираемым вокруг «стержня» гармоническим явлениям.

Примером образования исключительно консонирующих аккордов может служить тема лебедей из второй картины «Садко» ц. 77 (мажорные трезвучия H, D и F# на стержне *fis*).

Излюбленным у Римского-Корсакова является сочетание трех доминантсептаккордов (вступление к былине о Волхе, начало шествия из «Золотого петушка»), реже — четырех («Свадебный поезд», сцена двух баб из «Ночи перед рождеством», ц. 133):

66 [Poco più mosso]

(Баба с фиолетовым носом)

Ах, грех ка- кой! Про- па-ща- я ду-ша! По-

(Баба с обыкновенным носом)

Иль

- ве- сит- ся по- жа- луй! с го- ря в про- рубь

ки- нет- ся сер- деч- ный, уж вид-но быть бе-де!



Объединение тональностей на основе «стержня» мы можем видеть в сцене Клеопатры из «Млады», тема 8 (тональности Des, Ges, A, стержень *des-cis* особо подчеркнут специально для «Млады» построенным инструментом — малой литаврой), в конце третьей картины «Ночи перед рождеством», п. 111 (тональности As, Des, Fes на стержне *as*). Интересный пример построения целого тонального плана на основе «стержня» представляет ария Садко в первой картине (G, B, D, G при стержне *d*).

Более широкое и разнообразное по составу «участников» тональное объединение было создано Римским-Корсаковым в «Увертюре на русские темы»; начальный мощный унисон *fis* диктует закономерность тонального плана экспозиции (D-dur и Fis-dur вначале; вторая тема — *fis-moll*, третья тема — *h-moll*); стержень репризы — *d*, и, в соответствии с ним, вторая тема вместо *fis-moll* переходит в *h-moll*, третья тема — в *d-moll*, а первая тема — в B-dur, D-dur и *g-moll*). Пример этот важен и потому, что показывает притягательное действие «стержня» как вблизи (тональности, возникающие непосредственно вслед за интонированием звука — стержня), так и в отдалении (тональности, возникающие на значительном расстоянии от стержня, как первоначального импульса).

Наконец, в пределах одного (достаточно обширного) образца Римский-Корсаков демонстрирует совместно обе возможности объединения: аккордовую и тональную. Это — эпизод встречи Грозного из «Псковитянки»:



Торжественно и устойчиво звучат консонирующие по преимуществу аккорды стержня Es (хор «Ударили в За-стеньи»); звенящее полнозвучие возрастает, когда возни-

кают диссонирующие со стержнем соотношения (с такта 12 тритон *a* с образованием D_2 , в ц. 16 — септима *as — ges*). Но уже вскоре после начала вступают в действие и другие — тональные средства стержня: вся первая серия аккордов переносится из *Es-dur* в *H-dur*, а последние 35 тактов картины демонстрируют стержень *G* со всеми тремя «кратными» ему мажорами — *G*, *Es*, *C*; эффект полного выявления мажорных тональных возможностей стержня Римский-Корсаков берег для финала картины¹.

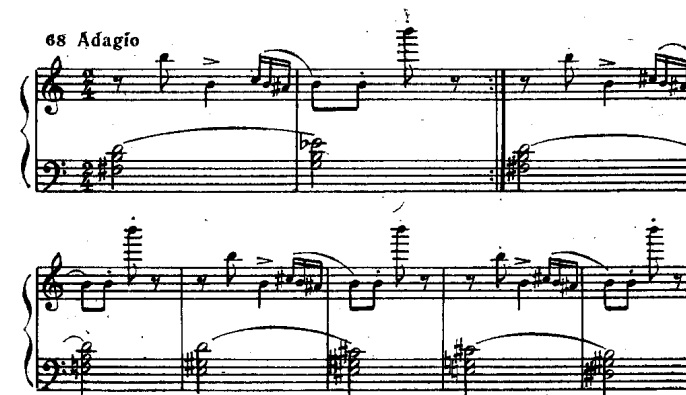
Поскольку мы касались здесь тонально объединяющих свойств «стержня», укажем на то, что именно в тональных сопоставлениях сказывается с особой силой одна из выразительных возможностей «стержня»: рельефное и красочное оттенение смены тонального колорита благодаря «выносимому за скобки» бессменному элементу.

Сравнивая явления «стержня» и «автономной неустойчивости», можно заметить, что первое из них шире: на основе «стержня» соединяются также и консонирующие аккорды и тонические трезвучия различных тональностей. Однако принцип стержня имеет особо важное объединяющее значение именно для сочетания неустойчивых аккордов, поскольку они даны эллиптически — «через голову» своих тоник в непосредственной взаимосвязи.

Особая эффективность действия «стержня» в условиях диссонирующих гармоний становится ясной и в конкретных образцах музыки. Римский-Корсаков иногда в первой стадии развертывания образа объединяет стержнем преимущественно консонирующие аккорды, а затем, развивая образ и наращивая динамику, вводит к тем же аккордам диссонирующие звуки тритона или малой септимы. Так поступает он, например, в уже упоминавшейся сцене встречи Грозного из «Псковитянки». Трудно преувеличить результат действия ладово обостряющих звуков — лишь при их участии создается характер монументальный, величавый и в то же время — внутренне беспокойный.

Аккорды, рождаемые единым стержнем, могут быть весьма многочисленны. Тема Пери из «Антара» опирается на восемь аккордов, тема Масленицы-Чучела — на одиннадцать аккордов, тема Пацюка (см. пример 68) — на двенадцать (приводится не полностью):

¹ До того тональности сопоставлялись лишь по две.



В этом последнем примере обращает на себя внимание многочисленность аккордов и разнообразие их структуры при полной неизменности остиной моторно-изобразительной мелодической фигуры. Доведенное до крайности это противопоставление, по-видимому, и создает эффект комизма¹.

Значительна может быть длительность действия стержня. В хоре из «Псковитянки» («Аль стены развалились») — 36 тактов на стержне *fis*; в музыке Пацюка — 30 тактов, в музыке Чучела — 55 тактов.

Гармонический эффект стержня тем глубже, чем интенсивнее и короче по времени переключение ладовых настроек. Поэтому так впечатляют образцы, подобные следующему эпизоду из «Китежа» (ц. 281, музыка благовонных дуновений) — на каждой тактовой доле дается новая гармония стержня *fis — es* (в двух тактах — доминанты от *E*, *Cis*, *G*). Аккорды раскрываются как бы «веером»:

¹ Принцип развития одного элемента на фоне неизменности другого здесь дан как бы в обращении. Если неизменностью можно подчеркнуть интенсивность изменений, то и наоборот, — интенсивным развитием элемента можно оттенить неизменность другого, в данном случае — невозмутимость пред лицом любых ситуаций (сравните вторую ремарку Римского-Корсакова о том, что Пацюк продолжает свое занятие, не обращая внимания на приход Вакулы).

69 $\text{♩} = 60$

Ве-тер-ки сю-да по-ве-я-ли

и не-сут ду-хи ма-дэ-вы-е

Роль стержня может выполнять и сочетание двух звуков (как в только что приведенном примере). Оно может быть как консонантным, так и диссонантным. В первом случае это обычно-малая терция, общая для доминантсептаккордов. Такова, например, разработка «пляски скоморохов» из «Снегурочки» — энергично вращающийся на месте мотив с упорами *c-es* и возникающими на их основе четырьмя различными аккордами (настойчиво интонируемые октавы, прорезающие непрерывное звучание мелодии, несомненно идут от «Камаринской»).

Колокольный звон, предшествующий сцене Веча в «Псковитянке», также основан на двузвучном мало-терцовом стержне (два доминантсептаккорда с непрерывно возобновляемым звучанием общих тонов — «нижних колоколов» *Ais-Cis*, потом *B-G*).

Во втором случае это обычно тритон. Сильный акустический эффект тритонности объясняет нам два обычных типа применения такого стержня. Один из них — также

колокольный звон (лучшие образцы — не у Римского-Корсакова, а у Мусоргского: венчание Бориса и его смерть). Другая область — фантастика. Общий тритонный стержень при этом подчеркнuto выдерживается. Таков, например, выход Кашея (ц. 7, такты 7—18), где сочетаются тритон стержневой, выдержанный (*e-b*, *cis-g* и т. д.) с тритоном подвижным, шагающим по квартам вверх (=скользящим по полутонам вниз):

70 Allegretto

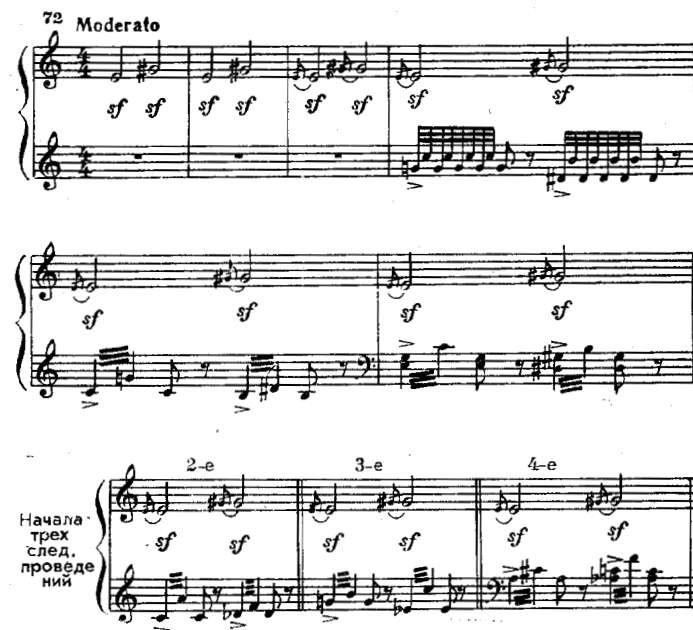
Иногда стержневой тритон не только подчеркивается, но и более того — предварительно демонстрируется как источник последующего тритонного сопоставления гармоний и мелодических фраз («Шехеразада», вторая часть, фанфара; скачка Вакулы верхом на чёрте)¹:

71 Allegro

и т.д.

¹ Здесь сочетаются два септаккорда из уменьшенного трезвучия и малой септимы; щелкающие у ксилофона тритонные скачки оказываются своего рода «скачком терцовых тонов» для *cis-moll* и *g-moll*.

Помимо стержня-звука, возможен «стержень-интонация», то есть различно гармонически расшифровываемая последовательность звуков. Это явление сложнее, так как предъявляет больше условий композитору, накладывая на него некоторые ограничения в выборе гармонии: нужно считаться не только с результатом для данного звука, но и с отношениями, возникающими между гармониями. Зато и эффект может быть особенно значителен, впечатляющ. Таково явление призраков в «Младе» (третья сцена четвертого акта):



Стержневая интонация *e—gis* дана в унисоне трех закрытых валторн, ее смысл — таинственно-роковое остигато; она дана трижды до появления какой-либо гармонии и прорезает все дальнейшие гармонические звучания; так подчеркивается ее роль источника гармонии, первичности стержня и вторичности гармонии.

В трех «явлениях теней» (третья сцена) и заключительном их явлении пред Войславой (четвертая сцена) даны все возможные значения стержня в области больше-

терцового соединения мажорного трезвучия с минорным (этот вид большого терцового соединения наиболее отчетлив и контрастен как ввиду ладовой смены, так и ввиду смены всех звуков, полутонового сдвига всех голосов; стержневое значение интонации *e—gis*, ее остигатность требуют по контрасту, чтоб сам гармонический оборот каждого отдельного проведения «стержня» не имел бы общих тонов, то есть не имел бы обычного «стержня»).

Схема такова: 1) *C—gis*, 2) *a—Des*, 3) *e—As*, 4) *A—f*. Интонация *e—gis* представляет по отношению к этим оборотам единственные их общие звуки¹.

Звуки стержней могут вступать в те или иные соотношения друг с другом. Так, иногда происходит объединение стержней в последовательности, происходит их накопление и собирание с последующим выводом. Вступление к былине о Волхе проводится четырежды на следующих стержнях: 1) *h*, 2) *dis—fis*, 3) *h*, 4) *dis—fis*; совокупность таких звуков образует доминантовое трезвучие ми мажора, то есть именно той тональности, в которой написана былина. Первый фрагмент музыки Веча (колокола) основан сперва на сочетании стержней *ais—cis*, *b—g* и их последующем объединении; далее следуют стержни *cis—ais* и *cis—e*; все, вместе взятое, образует вводно-уменьшенный септаккорд си мажора, куда в действительности и происходит разрешение («Быть сходке, быть!»). Описанный здесь метод близок к своего рода «акростику», то есть сочетанию основных тонов трезвучий или тоник тональностей в одно целое. Так же как и само явление стержня, этот метод их накопления и собирания должен рассматриваться как один из эпических методов ладового развития.

Возможности стержня (в смысле многочисленности его расшифровок) в некоторых случаях могут быть расширены благодаря применению старинных ладов. В самом деле, эти возможности удваиваются, если тоника может быть понята двояко: непосредственно как I ступень старинного лада, либо с «ионийской» точки зрения. Так поступает Римский-Корсаков во вступлении к шестой картине «Ночи перед рождеством». Последовательность тональностей такова: «Е лидийский, D лидийский, A лидий-

¹ То есть *e* — общий звук для четырех предиктовых трезвучий, а *gis* — общий звук для четырех иктных трезвучий.

ский» или «си мажор, ля мажор, ми мажор». Все эти тональности даны на выдержанном звуке *E*, который входит в тоникки, если не тем, то другим путем.

Регулирующая способность стержня ограничена. Он не может предопределить — все ли возможные аккорды будут использованы, а если нет, то какое число из общего количества возможных будет дано. Он не объясняет, почему аккорды даны в таком, а не в ином порядке и в этом отношении уступает функциональному принципу. Но он определяет весьма существенную вещь — круг аккордов, среди которых может быть произведен выбор.

Пределы экспрессии стержня велики. Они захватывают, с одной стороны, динамический эпос; наилучшим образом демонстрировали эти возможности стержня образцы из «Псковитянки». С другой стороны — выразительность может оказаться и весьма утонченной, даже прямой, как это, например, демонстрировала музыка чудесных «благовоний» из «Китежа». Тот или иной выразительный эффект связан как с самой структурой аккордов (например, простые доминантсептаккорды или же большие и малые нонаккорды), с их осложнением неаккордовыми звуками и сочетаниями, с тем или другим видом их связи (терцовой, тритонной и т. д.), так и с характером фактуры и звучности (мощной, массивной или же сниженной по громкости, прозрачной).

И в области «стержня» Римский-Корсаков не действовал в одиночестве, а развивал глинкавские традиции. «Руслан и Людмила» содержит ряд выдающихся образцов, которые демонстрируют ясное понимание возможностей «стержня». Наиболее развитый из них — сцена похищения Людмилы, включающая в себя и музыку оцепенения, и канон. На стержне *Es* дано большое число аккордов, расшифровывающих этот стержень¹.

Опора на принцип тонального стержня помогает ре-

¹ В. О. Берков в своей книге «Гармония Глинки» (М.—Л., 1948, с. 234—236) приводит несколько примеров из «Руслана», содержащих «плавные смены гармоний на выдержанном звуке», а также примеры из музыки Верстовского и Чайковского. При этом специально описан один определенный вид, основанный на сочетании миноров в отношении малой терции с принадлежащими им увеличенными квинтсептаккордами двойной доминанты. Укажем интересный образец этого типа, не приводимый там: сражение Руслана с Черномором (семь тактов до ц. 30, стержень *H* с тремя доминантсептаккордами и двумя минорными трезвучиями).

шить загадку «Марша Черномора». В его основе лежит «лад в развитии» — движение *E-dur—a-moll→a-moll—C-dur*. Но чем объединено это движение, есть ли в нем элемент устойчивости? В крайних частях марша наряду с обычным тональным родством (*C, a, E, e*) есть и чисто-стержневое — *cis-moll*, связанный с остальными общим устойчивым *e*. Замечательно, что этот звук в качестве стержня очень сильно интонируется (такты 17—24). Он и вносит элемент устойчивого постоянства в подвижной тональный план марша. Что касается *F-dur*'ного трио, то звук *e* как вводный тон имеет для него такое же доминантовое значение, какое присуще всякой тональности первой части по отношению к субдоминантовому трио.

Прекрасный пример «повелительного» действия стержня на образование и подбор созвучий создал Мусоргский во вступлении к маршу *As-dur*; энергично интонируемый в виде фанфары стержневой звук *es* дает начало семи различным септаккордам.

Особо нужно остановиться на значении и применении принципа «стержня» в творчестве Бородина. Для данной области Бородин сделал в принципиальном отношении не меньше, чем Римский-Корсаков. Как и всё в музыке Бородина, образцы «стержня», количественно немногочисленные, полны содержательности, значительности и свободы. По своей смысловой природе они дают ясное подтверждение эпичности, как основной для явлений «стержня» области, как причины, вызывающей эти явления к жизни.

Так же, как и Римский-Корсаков, Бородин объединяет на основе «стержня» консонирующие и диссонирующие аккорды, сочетает с его помощью тональности.

Покажем это на примерах из «Князя Игоря».

Объединением трезвучий открывается второй акт оперы (вступление к хору половецких девушек, трезвучия *A-dur, fis-moll, D-dur, F-dur, d-moll*, объединенные стержнем *a*; при этом крайние трезвучия указывают общую тональную направленность — от *A-dur* к *d-moll*).

На сочетании секундаккордов, вырастающих из звука *d*, основана сцена затмения¹. Звук-стержень тремолируется оркестром и интонируется хором. Здесь найдены

¹ Все гармонии верхних голосов могут рассматриваться как секундаккорды, поскольку они фактурно изолированы от баса.

все четыре значения звука *d*. Из четырех проведений нет и двух одинаковых в смысле порядка аккордов — они всякий раз даются в иной последовательности. Это означает, что для композитора тут на первом плане сама звучность этих аккордов, хотя и скованных одной цепью, но сохраняющих относительную самостоятельность, звучность, навещающая жуть и ощущение потерянности; функциональные же их соотношения между собой — в обычном смысле слова — не исчезают, но принимают усложненный характер. Музыка «затмения» отнюдь не атональна: все секунд-аккорды допускают ладовое истолкование в тональностях, где звук стержня является тоникой или доминантой; все четыре проведения ведут к конечным разрешениям (в *c-moll*, а в дальнейших проведениях — в *cis-moll* и *g-moll*).

Все значения стержня реализованы и в цепи доминантсептаккордов, использованной для создания предиктов к обоим репризам в танце полковничих девушек.

Великолепный образец чисто-эпической, монументальной музыки, зиждящейся на принципе «стержня», представляет начало Пролога. Оно основано на «системе C—G—Es»; от интонируемого в первом такте (и далее) звука *g* расходятся ветви к *C-dur*, *G-dur* и *Es-dur*.

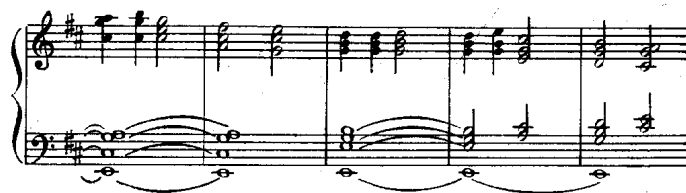
В ином плане выразительна музыка начала разработки в увертюре (и — аналогично — музыка эпизода *Animato* в трио третьего акта). Нарочитая скудость фактуры (почти схематизированное самоограничение мелодией и элементарным фоном — стержнем *b* для концентрации внимания только на них) связана с характером звучности — жестким и безотрадным. Стержень *b* — общий устой для сопоставленных здесь тональностей *Ges*, *es*, *B*, *g*, *Es*, подбор коих, очевидно, шел от стержня к тональностям, в которых он устойчив. Стержень здесь — и элемент самостоятельный по выразительности (значение длительного тремолирования на неизменном звуке как одного из средств для создания колорита тревожности, жути), и, вместе с тем, своего рода неподвижный экран, на который каждая новая ладотональность мелодии бросает свой отблеск; таким образом, здесь перед нами один из образцов обратимости соотношения между стержнем и перекраской: путь лежит от определенного тона к его разнотональным истолкованиям, и обратно — от чередования тональностей — к меняющимся освещениям исходного тона. |

Большинство приведенных бородинских образцов отличалось динамичностью открытой или потенциальной. Но противоположная выразительная возможность «стержня» — объединение плавного характера — также показана Бородиным в мягкой, ласкающей музыке вступления полковничих плясок и родственного ему по духу начала второго акта, уже упоминавшегося здесь.

Бородину близок Глазунов, оставивший замечательный образец «стержня» в финале Пятой симфонии (побочная партия):

73 (Allegro. Maestoso)

The musical score consists of four systems of piano and bass staves. The first system is marked 'mf pesante' and 'cresc.'. The second system is marked 'ff'. The third system is marked 'mf' and 'simile'. The fourth system is marked 'p'. The notation shows a single note (the 'stержень') sustained across measures, with various chords and melodic lines around it.



Тема проводится трижды в A-dur, F-dur и D-dur на выдержанном звуке *e*. Особый интерес представляет то, что мелодия при перемещениях не сохраняет, а изменяет свое ладо-ступенное значение (в A-dur и D-dur она дана как бы от I ступени миксолидийского лада E и A, а в F-dur — как бы от V ступени миксолидийского C лада). Другой образец «стержня» у Глазунова можно видеть в разработке симфонической поэмы «Стенька Разин» (начало разработки, развитие темы «Эй, ухнем» в чередовании ряда тональностей на стержне *b*)¹.

Отметив образец трехзвучного стержня, связанного преимущественно с энгармонизмом уменьшенного септаккорда, в романсе Балакирева «Nachtstück» (конец романса, звуки *cis*, *g*, *b*, в аккордах различной функции), перейдем к другому значительному этапу в применении принципа «стержня», этапу, связанному с именем Чайковского.

В известном эпизоде разработки из «Ромео и Джульетты», основанном на выдержанном звуке, Чайковский трактует этот последний как стержень. Беспокойно пульсирующий звук играет по отношению к нанизанным на него аккордам примерно такую же роль, как мелодический упор в его темах рока. Сходный эффект находим мы в заключительной сцене третьей картины «Пиковой дамы» («Опять... опять... Мне страшно! Тот же голос... Кто это? Демон, или люди? Зачем они преследуют меня?»).

Применение принципа «стержня» у Чайковского не сводится к таким образцам. В частности, обращает на себя внимание трио скерцо Третьей симфонии, где на протяжении всех 90 тактов непрерывно длится валторновое *d*,

¹ Приемы, укоренившиеся на национальной почве, Глазунов иногда выносит за ее пределы. Такова изящная стержневая последовательность, открывающая Концертный вальс D-dur, — использованы все четыре доминантсептаккорда со звуком *a*.

а на его фоне звучат уныло-гротескные фанфары приглушенного марша в чередовании целого ряда тональностей — g-moll, h-moll, a-moll¹, B-dur, D-dur.

Все же предыдущие два образца следует признать более типическими для Чайковского. Как и автономную неустойчивость, Чайковский мыслит принцип «стержня» по иному, чем кучкисты: по преимуществу не эпически, а в психологической динамике. В этом отношении «стержень» у Чайковского обнаруживает больше точек соприкосновения с органным пунктом.

Тяготение Рахманинова к мелодии, берущей начало и конец в одном и том же звуке, нашло свое отражение и в гармонии. В таких образцах, как жода прелюдии *cis*-moll, вступления Первого и Второго концертов, средняя часть романса «Давно ль, мой друг»², заметны связи и с Могучей кучкой (торжественная размеренность, величавые колокольные звучания, живописность), и с Чайковским (стремление к драматизму).

Возможности стержня, как мы видели, очень широки. Чрезвычайная простота приема, который словно «направляется сам собой», соблазнительная для композитора красота звучаний, утончаемая фактурой — все это объясняет, отчего подобные последования можно встретить в разнообразных стилистических сферах; в этом отношении стержень более гибок, но и более «всеяден», чем инородная диатоника. Сошлемся в этой связи на два образца западноевропейской музыки. Восьмая из Вариаций Регера оп. 132 на тему сонаты Моцарта A-dur содержит стержневую последовательность трех доминантсептаккор-

¹ Звук *d* неустойчив в a-moll, но a-moll входит в сферу действия стержня *d* чрез свою доминанту — начальное E-dur'ное трезвучие фанфары; это сочетание звучит как инородная диатоника.

² Этот пример представляет особый интерес. Удивительны в нем богатство и свобода гармонии, не стесненной «стержнем», а только выказывающей особенно явно роскошь переливов (субдоминантовые и доминантовые гармонии трех тональностей по малым терциям — f-moll, h-moll, As-dur) на его фоне. Необыкновенно выразителен и сам «стержень», выросший в оstinatную интонацию *des-as-g* (= *cis-dis-g*); это стало возможным, ибо стержень не однозвучен (он трехзвучен — *g-b-des=g-ais-cis*, как в романсе Балакирева). Наконец, замечательна выразительная гибкость, с какой здесь применен принцип стержня: сперва застылость (самое установление стержня и оstinатности как статического начала), а затем — бурный подъем (мелодическое и гармоническое нарастание, где стержень своей оstinатностью способствует нагнетанию).

дов с общим басом *E*; характер музыки нежно-лиричен. В балете Равеля «Дафнис и Хлоя» эпизод тишины («Ни звука, кроме журчания ручейков...») построен на сменах трех нонаккордов со стержнем *e*; особую прелесть придают звучанию изысканные фигуры флейт и кларнетов. Этот образец замечателен по тонкому колоризму и имеет — в сравнении с предыдущим — больше точек соприкосновения с русской музыкой.

*

Все предшествующее изложение должно было показывать взаимную связь трех описанных явлений. Действительно, они образуют единый ряд, располагающийся в том порядке, в каком эти явления были нами рассмотрены: «инородная диатоника» \rightleftharpoons «автономная неустойчивость» \rightleftharpoons «стержень».

В чем выражается их взаимная связанность? Напомним, что инородная диатоника есть гармонизация почти исключительно диссонирующей неустойчивостью, притом получающей известную самостоятельность, свободу распоряжаться собою; автономная неустойчивость есть оборотная сторона инородной диатоники, то же явление, рассмотренное с точки зрения гармонии. Исключительно неустойчивая гармония, выдержанная известное время, приводит к относительному самодовлению аккорда (не в отношении тональности, но лишь тоники). Что же касается стержня, он хотя и может расшифроваться в устойчивых гармониях, но с наибольшей самобытностью выявляет себя именно в неустойчивых гармониях, которые — в силу своей автономности — предпочитают обычным функциональным связям связи стержневые; поэтому «стержень» становится естественным средством сообщения, средством связи между автономно-неустойчивыми созвучиями.

Связи между этими явлениями обратимы. Мы выводили автономную неустойчивость из инородной диатоники, а стержень из автономной неустойчивости, то есть шли по цепи «слева направо». Покажем теперь общую связь трех явлений, предприняв обратное движение. Автономная неустойчивость выводится из стержня, ибо вырастающие из него аккорды связаны, в первую очередь, с тем, кто их породил, то есть тем же стержнем, а не друг с другом; эта особенность их происхождения и предрасполагает к

известной «самоуправляемости». Также несомненно выводится из автономной неустойчивости инородная диатоника: ведь гармонизация, вытекающая из автономной неустойчивости, почти всегда «идет вразрез» с мелодией, переклюкает ее; диссонирующий, неустойчивый аккорд может не переключать лишь такую мелодию, которая сама неустойчива; мелодии же Римского-Корсакова, к которым эта гармонизация обычно прилагается, суть простые мелодии народного склада с устойчивой основой; такую мелодию гармонии автономной неустойчивости неизбежно трансформируют.

Обоюдность этих связей говорит о том, что все три явления представляют различные стороны чего-то единого.

Но то, что их объединяет (в тесном смысле слова), находится среди них самих. Как это было бы естественно предположить, объединяющим является центральное звено ряда — автономная неустойчивость. Мы можем говорить либо о ней самой, либо о ее приложении к гармонизации мелодии, то есть инородной диатонике, либо о начале, объединяющем автономно-неустойчивые гармонии, то есть о стержне.

Объединяющая роль автономной неустойчивости по отношению к остальным двум явлениям видна, между прочим, и из того, что эти последние (инородная диатоника и стержень) непосредственно между собой не связаны; их связывает промежуточное звено — автономная неустойчивость.

Итак, все исследованные здесь явления должны рассматриваться как единый комплекс, в основе которого лежит применение автономной, свободной неустойчивости. Происходит обновление диатоники путем координирования свободных неустойчивостей. В соответствии с этим мы можем говорить о всей нашей группе, как о комплексе обновленной диатоники. Его корни уходят в народно-музыкальный язык, его средства опираются на все богатство русской классической музыки, его основная цель — воплощение энического, повествовательного, живописно-картинного начала.

Поскольку суть обновления заключается в гармоническом заострении диатоники, мы можем дать описанной триаде более конкретное и точное название: «комплекс диссонантной диатоники».

Естественно связать «комплекс» с новаторскими устремлениями Могучей кучки, которые Римский-Корсаков развил с особой последовательностью, строгой логикой и «чистотой работы». Показательно для его стиля и то, что он, разрабатывая данную область, ограничивает себя кругом простых средств (аккордика, родство тональностей), но зато находит в этих пределах едва ли не все возможные варианты, извлекает из немногочисленных предпосылок почти все мыслимые следствия.

Новаторский характер комплекса диссонантной диатоники имеет особый оттенок. Переосмысляющая гармонизация придает исходному мелодическому материалу как бы переносный смысл; по аналогии с поэзией можно было бы говорить о типе метафоры, о системе троп, при которой звучание обычных слов делается необычным. Удаляя музыкальную речь от трафарета, данный комплекс средств поэтически освежает и возвышает ее, будь это в сфере величавости, или сказки, или звукописи. Важно и то, что гармоническое усложнение приводит к новому, монолитному и почти всегда простому в структурном и смысловом отношениях результату.

Другая сторона вопроса заключается в том, что гармонизация без частых, дробных смен есть своего рода «крупный штрих» или «широкий мазок»; это особенно важно для оперного письма и может рассматриваться как компенсация за краткость мелодического дыхания¹.

Единство происхождения и выразительно-смыслового истолкования всех трех явлений заставляет искать образцы их совместного действия. Подобные образцы имелись среди разобранных нами. Таков, например, «Свадебный поезд», где имеется и гармоническое переключение мелодии (инородная диатоника) и самостоятельное автономное применение неустойчивых гармоний и их стержневое координирование. Таково явление Клеопатры в «Младце» (пляска на $\frac{6}{8}$), где три мажора — Des, Ges, A — сочетаются на основе стержня des_1 , специально выделенного малой литаврой; при этом каждый из мажоров наделен обостряющим звуком VII низкой ступени (ces, e, g) резко подчер-

¹ Мысли о «метафоричности», «крупном штрихе» как эстетических достоинствах комплекса обновленной диатоники, принадлежат Л. А. Мазелю.

киваемым в хоре кикимор и ведьм (возглас «Сагана!»)¹.

С особенной широтой, живостью и привлекательностью развернут комплекс обновленной диатоники в другом, частично затронутом нами образце: колядке из «Ночи перед рождеством», взятой в целом. Колядка эта рисует картину веселого и шумного оживления молодежи; поэтому так естественно было применить здесь в качестве гармонической основы простую, диссонантную диатонику, сообщающую народной мелодии лукавую остроту и данную во взаимоосвежающих сменах²:

74a Allegro
Тенора

¹ См. также пример 114б (речитатив во второй части «Шехеразады»).

² Воздействие на мелодию осуществляют обычные для инородной диатоники доминантсептаккордовые гармонии; они, в качестве автономно-неустойчивых аккордов, ложатся в основу крупных разделов формы; чередование этих разделов совпадает со сменой доминантсептаккордов в малотерцовом отношении (D C-dur и D A-dur) на стержне $h-d$. Автономная неустойчивость получает выход — дано конечное разрешение в C-dur, которое одновременно является кульминацией колядки.



Приведем также пример из творчества ученика Римского-Корсакова — Глазунова, пример, не обладающий такой широтой, но отличающийся большой ясностью (концерт для скрипки, финал). Здесь дана ложная реприза (сперва на двойном каноне в обращении, затем — на простых канонах). Значение всей ложной репризы и ее второй части, содержащей комплекс диссонантной диатоники, — создание большого напряжения к моменту появления репризы истинной¹:



¹ Канонические имитации даны в тональностях стержневого родства (F-dur — D-dur, G-dur — E-dur), на автономно-неустойчивых доминантсептаккордах, инородно-диатонически гармонизирующих фанфарные мотивы рефрена. После фрагмента, данного в примере 75, следует аналогичное изложение на доминантсептаккордах G-dur и E-dur.

Все эти примеры должны подкрепить высказанные выше теоретические соображения о единстве гармонических явлений, основанных на применении и взаимном согласовании свободных неустойчивостей.

Было бы, разумеется, совершенно неправомерно сводить гармоническое новаторство Римского-Корсакова и близких ему русских композиторов к описанным здесь явлениям или отодвигать на задний план другого рода их достижения в ладо-гармонической области. Не следует, однако, и недооценивать «комплекс диссонантной диатоники». Все три составляющих его явления никоим образом нельзя рассматривать как своего рода «остроумную выдумку» группы композиторов. Перед нами, в действительности, некоторые общерусские классические приемы, с особой последовательностью, настойчивостью и разнообразием разрабатывавшиеся Римским-Корсаковым и, притом, развитые им с определенной образно-смысловой направленностью. Перед нами — развитие гармонии, продиктованное требованиями эпичности, картинности, сказочности. Тем самым и определяется значительность вклада, сделанного в этой области Римским-Корсаковым.

*

Исследуя отдельные стороны комплекса, мы могли убедиться, что каждой из сторон, взятой в отдельности, можно найти аналога либо предшественника в иных исторических или стилистических областях. Но мы всякий раз наталкивались на явные отличия, указывавшие на специфичность этих явлений для стиля Римского-Корсакова и, отчасти, некоторых его русских современников. Объединим теперь как те, так и другие данные.

Наиболее общие связи обнаруживает принцип гармонического переосмысления, действие коего налицо и в инородной диатонике, и в меняющемся значении стержней. Из более частных явлений, послуживших материалом для инородности, напомним о субдоминантовом устремлении тоники. Тенденции политонализма были в некоторой мере предвосхищены, но в пределах полной ладотональной цельности и ясности. Автономная неустойчивость имеет прямое отношение к известной эмансипации диссонанса; благодаря отсутствию или отдаленности разрешения возникает особая напряженность статического характера и усиливается фонический эффект. Непосредственность свя-

зей между диссонирующими созвучиями посредством общих тонов указывает на область эллиптических соединений. Широкое развитие стержневых явлений вряд ли было бы возможно, если бы к середине XIX века не возросла роль звучности отдельных тонов, нередко подвергаемых перекраске. Принцип параллельных проведений в разных тональностях здесь также должен быть упомянут. Все эти довольно многочисленные явления не всегда обладают непосредственной связью друг с другом; это — еще не система, а только разнообразный материал, послуживший для ее создания.

Переходя к различиям, к своеобразию, отметим прежде всего общую простоту средств. Самое важное ее выражение — значительно более прочная и постоянная (по сравнению с западноевропейскими композиторами второй половины XIX века) опора на диатонику, на многочисленные народно-ладовые особенности и на мелодику народного склада¹. С этим связана и более ощутимая функциональность даже при необычных (стержневого типа) сочетаниях. Применение родственных приемов обнаруживает последовательность, выдержку у Римского-Корсакова, тогда как сравнения указывают на большую эпизодичность или значение художественной детали². Существенны различия образно-смыслового порядка. У Римского-Корсакова большое место занимает музыка реально-бытовых сцен, народно-жанровая, скерцозно-гротескная и монументально-эпическая, тогда как эти типы гораздо менее характерны в другой из сравниваемых областей³.

Особенно же важно то, что об аналогиях приходится говорить, как правило, лишь по отношению к отдель-

ным явлениям (автономность, стержень), но не имея в виду совместное действие всех сторон; это действие не может быть характерно уже потому, что первая из сторон — инородная диатоника — довольно далека от наблюдаемых в западноевропейской музыке типов переосмысления. Таким образом отсутствует самый комплекс обновленной диатоники, который можно считать «сердцевиною» корсаковской специфики в данной области.

Наш вывод таков: имела место прочная опора на объективные тенденции развития гармонии в XIX веке и на некоторые сложившиеся в процессе этого развития конкретные приемы. Не выключаясь из общей эволюции гармонии, Римский-Корсаков, однако, не растворяет в ней собственную индивидуальность, а вносит свое, свежее. То, что ряд средств уже существовал, позволяло композитору воспользоваться ими, — но под новым углом зрения¹. Римский-Корсаков трансформирует их в определенном направлении и, особым образом группируя их, создает самостоятельное, логически спаянное «трехгранное» целое. Намечавшийся у ряда русских композиторов комплекс Римский-Корсаков довел до совершенства и дал ему обильное, образно целенаправленное применение.

¹ Напомним — опора на тонику субдоминантовых отклонений помогла созданию миксолидийности; целотонность Черномора позволила создать гротескную инородность «Чижика»; достаточно старое сочетание двух доминантсептаккордов в интервале малой терции превращается в средство яркого тонального и красочного «поворота вокруг оси».

¹ Ознакомившись, например, с проявлением стержневой связи в «Забытом вальсе» № 1 Листа (Fis-dur и g-moll), мы должны будем отметить ее хроматический характер. То же можно сказать о стержневом родстве h-moll и dis-moll в «Двойнике» Шуберта (этому предшествует редкостное по своей настойчивости выдерживание внутри тонального стержня fis).

² См., например, середину «Танца Анитры» Грига, где проведения отрывков темы в F-dur и a-moll сделаны в духе инородной диатоники.

³ См., например, в медленной части симфонии C-dur Шуберта (перед репризой) эффект перекраски звука g у валторн с оттенком психологизма или мечтательно-ласкающую звучность нонаккорда, близкого автономности, в девятой вариации баллады Грига, а в более крупном масштабе — средний раздел ноктюрна Грига (лирический колоризм).

Очерк 3

Некоторые вопросы гармонии

В предыдущем очерке шла речь о «комплексе диссонантной диатоники». Эта закономерность проявляла себя тройко: в обостряющем переосмыслении мелодий, аккордов и гармонических последований (инородная диатоника), в придании относительной самостоятельности диссонирующим аккордам (автономная неустойчивость) и в возникновении аккордовых сочетаний на основе общих звуков — источников (принцип стержня). Вместе с тем, как было показано в заключительной части, все эти явления взаимосвязаны, и объединяющим звеном служит автономная неустойчивость.

Основная проблема, поставленная в настоящем разделе, относится к дальнейшему развитию начал, либо прямо коренящихся в народно-музыкальном мышлении, либо во всяком случае — родственных им.

Старинные лады.
Побочная диатоника

Обогащение гармонических средств, основанное на народной диатонике, требовало от Римского-Корсакова глубокой работы в области старинных народных ладов¹.

¹ Римский-Корсаков, по-видимому, много занимался старинными ладами не только в практике творчества, но и в научно-исследовательском плане. Ястребцев обнаружил в нотном шкафу Римского-Корсакова «целых две тетради теоретических исследований о церковных ладах» (т. 1, с. 239). К сожалению, мы ничего не знаем о них.

В изучении «комплекса диссонантной диатоники» уже оказалось необходимым многократное упоминание о народных диатонических ладах и связанной с ними побочной диатонике.

Эти явления, разумеется, заслуживают и вполне самостоятельного рассмотрения — вне их роли для инородной диатоники и автономной неустойчивости. Осветим несколько вопросов из этой области.

Остановимся сперва на следующем характерном явлении. Римский-Корсаков нередко трактует старинные лады как развитые ступени ионийского мажора, как широкое развертывание неустойчивых функций мажора (или минора). Выражается это в том, что после более или менее длительного пребывания «в ладу» дается конечное разрешение в мажор (реже — в минор).

Такова, например, трактовка лидийского лада в «Младенце».

В пятой сцене первого действия «Младенца» музыка в F-лидийском ладу (с повышением II ступени) находит разрешение в C-dur; но оказавшийся в свою очередь лидийским C-dur находит дальнейшее разрешение в g-moll:

76 Allegretto mosso

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system shows a sequence of chords in F-Lydian mode (F major with a raised second degree, G major, A major, B major, C major). The second system continues this sequence, showing the resolution to C major. The third system shows the further resolution to g minor (C major with a lowered third degree). The tempo is marked 'Allegretto mosso'.

Аналогичное явление имеет место в танце «Дыня рядовая» из той же оперы (см. пример 58).

Иной случай имеет место в теме Шехеразады: арабесковая мелодия целиком выдержана в явном дорийском ладе, но трактован этот дорийский лад как IV ступень тональности «е», куда и ведет конечное разрешение. Аналогичным образом поступает Римский-Корсаков в дальнейших проведениях темы. При этом побочная партия первой части показывает данный прием особенно широко: h-moll дорийский → a-moll дорийский → G-dur:

77 [Tranquillo]

Дорийский звукоряд fis в Колыбельной Волховы связывается с cis-moll , а также с E-dur . Дорийский fis-moll , подчиненный cis-moll 'ю, имеется в начале романса «На холмах Грузии». Более широко разработан этот принцип в романсе «Встань, сойди, давно денница...»:

Allegretto

78

Тема романса (ярче выраженная в фортепианной партии) проходит в различных тональностях несколько раз. Изложенная в первый раз в fis дорийском (тональность, видимо, особо привлекательная для композитора), она тяготеет в E-dur , изложенный как $\text{II}_7 - \text{V}_4^3$ и в тактах 9—12 представляющий собой по отношению к мелодии инородно-диатонически гармонизованный дорийский h-moll.

Второе проведение дано в *dis* дорийском и совершенно аналогичным образом приводит в *Cis-dur*, который есть в то же время инородно-диатонически гармонизованный дорийский *dis-moll*. Третье проведение начинается на доминанте *G-dur*, возникшей, опять-таки благодаря инородно-диатонической обработке мелодии в *d-moll* дорийском. Доминанта *G-dur*, становясь двойной доминантой *fis-moll*, приводит к замыкающему проведению в главной тональности — *fis* дорийский. Все проведения объединены органичным пунктом-стержнем *fis* (I ступень *fis-moll*, III ступень *dis-moll*, а в предиктовом *G-dur*'ном проведении — вводный тон).

Таким образом этот интересный образец показывает не только тяготение старинных ладов к мажору, но и их связь с комплексом диссонантной диатоники¹.

Подобный метод обращения со старинными народными ладами можно иногда встретить у других композиторов XIX века.

Так поступает Шопен в лидийском трио мазурки *op. 68 № 3* (*B* лидийский → *F-dur*)²:



¹ Упомянем еще о разрешениях старинных ладов в опере «Сервилия», где эти лады широко применены для создания архаического колорита. Таковы, например, вступление к опере («*G* миксолидийский», который за семь тактов до ц. 3 превращается в ясную доминанту *C-dur*) и пляска менад (музыка в «е фригийском» завершается троекратно повторенной плагальной каденцией в *a-moll*).

² Известная лидийская тема мазурки *op. 24 № 2*, в сущности говоря, трактована сходным образом: «*F* лидийский» благополучно доводится до конца периода без разрешения, но он окружен музыкой главной темы, основа которой — *C-dur*. Вероятно, это позволило Шопену столь «вызывающим» образом демонстрировать звук *h* — IV повышенной ступени, крайне неустойчиво звучащей в описании тонической терции «*F* лидийского лада». С другой стороны сам *C-dur* главной темы буквально «перенасыщен» разного рода явлениями, превосходящими лидийский лад *F* или его параллель — дорийский лад *d*.

Еще существеннее для нас аналогичные образцы в музыке современников и соотечественников Римского-Корсакова.

Лидийскому ладу в полонезе из «Бориса Годунова» предлагается двойкий выход: в *E-dur* и в *Es-dur*. Этот более сложный путь получает объяснение, по всей вероятности, в том факте, что диссонирующий элемент лидийского лада — тритон *c-fis* находит свое разрешение в обеих тональностях (как интервал II—VI гармонического *E-dur* и II повышенной — VI *Es-dur*¹).

В хоре «Враг человека» из пятого действия «Хованщины» мы встретимся с иным — фригийским ладом. Фригийский *e-moll*:



получает движение в сторону *a-moll*.

Особенно широко показана интересующая нас трактовка старинных ладов в одном из эпизодов «Половецких плясок» — пляске мальчиков. Тема написана в *a-moll* фригийском; он получает предварительное, «промежуточное» разрешение в *F-dur* и дальнейшее разрешение, более

¹ Интересно и то, что направленность тонального плана к разрешению возникающих в процессе развития конфликтных ладовых-тональных соотношений находит дальнейшее выражение: *As-dur* средней части полонеза может быть поставлен в связь с противоречием между двумя взаимно-неродственными «выходами» из *C-dur* — *E-dur* и *Es-dur*, как VI низкой и V ступенями с точки зрения *As-dur*.

векское и определенное, в d-moll, предиктом к которому является вся предшествующая музыка¹. Но и тональность d дана как фригийская, а потому ведет дальше — в B-dur:



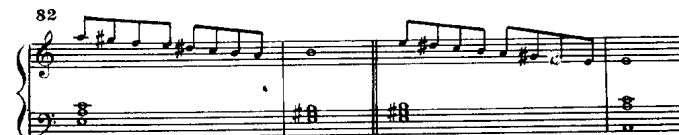
Подобного рода обращение со старинными ладами означает, что они осознаются композитором в их вертикально-аккордовом изложении как не вполне устойчивые, «непрочные», нуждающиеся в переходе или по крайней мере легко допускающие переход в более «прочные» ионийский мажор — эолийский минор.

Нельзя не видеть в фактах таких переходов ясного указания на особую неустойчивую роль тритонных отно-

¹ Интересно прослеживается это движение через гармоническую перекраску оstinатного тетракорда $d-c-b-a$. Он последовательно выступает в различных значениях: нижний тетракорд фригийского a-moll (наиболее неустойчивое значение), тетракорд IV—V—IV—III в F-dur (не вполне устойчивое значение) и, наконец, он приводит к тональности d-moll, где он наиболее опорен.

шений в ладу¹. Не случайно, именно лидийский лаг, звучащий острее других, содержащий тритонное отношение к I ступени, встречался в приведенных образцах всего чаще.

На примере лидийского лада мы видим применение характерного лада западнославянской музыки на правах неустойчивой функции. Можно указать и характерный лаг восточной музыки, допускающий подобное применение — лаг с двумя увеличенными секундами. Он допускает двоякую трактовку: как минор с IV повышенной и VII повышенной ступенями, и как мажор с II низкой и VI низкой.

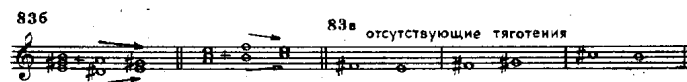


Поэтому при минорной интерпретации возможен переход в мажор на правах его минорной субдоминанты, а при мажорной — переход в минор в качестве его мажорной доминанты. Такие переходы и встречаются на практике. Яркий пример — лезгинка из «Русалана», где в первой теме ощущается то автентическое тяготение D-dur → g-moll, то плагальное тяготение g-moll → D-dur. Заметим, что Х. С. Кушнерев, рассматривая в работе «Вопросы истории и теории армянской монодической музыки» (Л., 1958) различные варианты ладов с увеличенными секундами, всячески подчеркивает их двойственную природу и, в частности, указывает: «мажорное проявление двойственного лада представляет собой не что иное, как опрокинутую форму минорного и наоборот» (с. 381).

Следует по поводу данного лада высказать одно общее предположение. Возникновение этого лада, изобилующего диссонирующими интервалами (помимо двух ув. 2—два тритона, ум. 3, ум. 4) и столь отличного от натурального мажора и минора, можно тем не менее представить себе как результат их взаимодействия. «Восточный лаг» возникает как объединение минора с мажором, лежащим квинтой выше, или же, наоборот, мажора с минором, лежащим квинтой

¹ Б. Л. Яворский был прав, когда подчеркивал, развивая мысли Танеева, эту особую роль «шестиполутонового соотношения». Но он был неправ, абсолютизируя ее и утверждая, что любой внеладовый звук, составляющий шесть полутонов к одному из звуков тонического трезвучия (N₁, N₁₁, N_v по его обозначению) разрушает устойчивость данной ладотональности. Таким «фатальным» действием эти звуки отнюдь не обладают. Тритон при определенных условиях может быть средством для разрушения предыдущей ладовой структуры и для создания новой, но мы хорошо знаем, что при других условиях тритон к тонике может найти полное разрешение в лоне той же тональности.

ниже. В основе находится сочетание обоих тонических трезвучий. Особая органичность этого сочетания объясняется тем, что звуки обоих трезвучий, находящиеся в полутоновом отношении, образуют два простых и естественных переменного-противоположных тяготения. Третий же общий звук обоих трезвучий, который не есть тяготение, зато окружается, обрывается встречными полутоновыми тяготениями, принадлежащими обоим ладотональностям. Таким образом, в основе данного лада можно видеть взаимное тяготение двух тонических трезвучий, закрепленное опеванием их общего устоя (см. пример 83 а).



Можно представить это сочетание и несколько иначе: тонические трезвучия обеих ладотональностей объединяются, поддерживаемые своими полутоновыми тяготениями (см. пример 83 б); звуки целотонных тяготений остаются в стороне (см. пример 83 в). Еще легче объяснить соединение мажора и минора в их гармонических видах, столь присущих музыке народов Востока. Эти ладотональности имеют пять общих звуков, в которых и содержатся оба тонических трезвучия. Обратимость тяготений здесь еще более заметна. В процессе синтетического ладообразования не участвует лишь одно целотонное тяготение каждой из тональностей (см. пример 83 г).

В свете сказанного может быть объяснена ладово-конфликтная природа увеличенных секунд. В самом деле, одна из увеличенных секунд образуется между тонической терцией минора (с) и вводным тоном мажора (dis); это значит, что звуки данного интервала принадлежат как противоположным ладовым наклонениям, так и противоположным функциям. Аналогичным является и строение другой увеличенной секунды (тоническая терция мажора и остро-неустойчивый звук минора).

Мы не беремся утверждать, что реальное происхождение лада двух увеличенных секунд целиком опирается на взаимодей-

ствие мажора и минора. Но во всяком случае можно думать, что высказанные здесь соображения помогают понять связь этого лада с мажором и минором.

Закономерность продемонстрированных явлений подчеркивается тем, что разрешения имеют определенную, преобладающую направленность: дорийский и лидийский лады выказывают потенциальное тяготение к своей доминанте, а фригийский и миксолидийский лады — к своей субдоминанте.

Смысл показанного здесь способа применения старинных ладов следует видеть, прежде всего в том, что старинные лады ставятся в ясную функциональную связь с новым мажором (или минором). Они не остаются «особняком», как нечто не сливающееся с мажоро-минорной музыкой, а вводятся вполне органично, как составная часть новой системы.

В более или менее длительном звучании старинно-ладовой музыки, получающей позднее свое разрешение, можно установить аналогию с явлениями автономной неустойчивости, где гармонии, данные как нечто самостоятельное, в дальнейшем приводятся к разрешению.

Но, быть может, особенно существенно то, что приход к разрешению означает повышение гармонической динамики; изложению в старинных ладах придается целеустремленность, в тональном плане возникает поступательность.

Нельзя считать опровержением развивавшейся здесь точки зрения ни тот факт, что разрешающий мажор (минор) иной раз сам наделен признаками не вполне устойчивого старинного лада (как, например, в «Младе»), ни то, что вслед за разрешением основной старинный лад может вернуться и завершить произведение или часть (как в полонезе Мусоргского). Ведь речь идет вовсе не об «абсолютном разрешении», не полной ликвидации неустойчиво-диссонирующих элементов старинного лада, но о тенденции в трактовке этого лада, об использовании его центробежных элементов для дальнейшего движения.

Обратимся теперь к другому своеобразному явлению. Речь пойдет об особом рода глинкавской традиции, воспринятой Римским-Корсаковым и свидетельствующей также о связях Римского-Корсакова с народно-ладовым мышлением через старинные лады.

Гимн-марш «Славься» написан в мажоре. Но этот мажор обладает такой степенью централизации в доминанте, что мелодическим и отчасти — гармоническим центром становится *ре* — звук доминантовой квинты (II ступень), гармонизованный доминантой. Замечательным образом Глинка провел этот принцип посредством мелодического *ostinato*, воплощенного в интонации *e→d*, упорно ведущей от тоники к доминанте и семикратно звучащей (см. скобки в нотном примере); настойчивость этого *ostinato* немало способствует впечатлению торжественности¹:



Основное направление гармонических оборотов — *T→D*. Это значит, что образуется своего рода обращенная автентичность; с миксолидийской точки зрения она равносильна плагальности («доминантовой плагальности»). Мы видим, таким образом, что столь характерная для русской музыки плагальность прокладывает себе дорогу необычным путем — путем относительного подчинения тоники своей доминанте.

Указывая на «Славься», как на прообраз некоторых явлений в музыке Римского-Корсакова, мы не хотим ут-

¹ Значительность указанной интонации подчеркнута закономерностью ее развития. Она мерно возвращается в первых четырех двутактах; в т. 9—12 она исчезает — ведь это третья четверть формы, для которой характерно отклонение от ранее установленного; зато в завершающем четырехтакте эта интонация, вытесненная третьей четвертью, возвращается с удвоенной силой, звучит учащенно и образует структуру заключительного суммирования (1, 1, 2), то есть своего рода синтаксический каданс темы.

верждать, будто глинкинский образец есть «первая инстанция». Напротив, следует подчеркнуть, что Глинка, в свою очередь, опирался на типические народно-ладовые закономерности.

Придание доминанте, а не тонике основной централизующей роли и связанное с этим частичное подчинение тоники доминанте представляют одно из характерных для русской народной песни явлений. О нем, в частности, писал А. Д. Кастальский: «обратное обычному отношению официальной тоники к доминанте...»¹.

Такая гегемония доминанты находит выражение в области интонаций и звукорядов.

Так, в русских песнях нередко встречается шестизвучный лад — мажор без IV ступени². Наличие вводного тона при отсутствии IV ступени может показаться странным. Причина заключается в следующем: в таких песнях V ступень играет роль важного устоя. С точки зрения V ступени, как ладового ориентира, такой звукоряд — ничто иное, как гексахорд без вводного тона, что вполне естественно в народной песне. Интонационное выражение той же тенденции — окончание мажорных песен ходом *I→V*. В сборнике Пальчикова можно насчитать не менее 20 песен с такими концовками³. В песенных произведениях А. В. Александрова, претворяющих черты народной мелодики, имеются аналогичные концовки («Священная война», конец первого предложения)⁴.

¹ Кастальский А. Д. Особенности народно-русской музыкальной системы. Цит. изд., с. 21.

² См., например: сб. «Крестьянские песни, записанные в селе Николаевке, Мензелинского уезда, Уфимской губернии, Н. Пальчиковым», 1888 (№№ 27, 28, 29, 31 и др.); сб. «Великорусские песни в народной гармонизации записаны Е. Линева», вып. 1. СПб., 1904 (№ 17).

³ Сошлемся еще на песни из сб. Линева, вып. 1, № 6, № 11 (в конце куплетов — ход VI—V в G-dur, звучащий наподобие II—I в D-dur), № 17.

⁴ О стойкости этой закономерности свидетельствует то, что она сохранилась и в песнях-частушках нового времени, как, например, «Чай пила, самоварничала» или:



Приведем пример, который представит для нас двойной интерес. Это — песня «Ярослав-город» (в обработке для рогового оркестра)¹:



В ней мы обнаруживаем ясное тяготение $T \rightarrow D$, вместе с тем мы видим в ней и некоторое мелодическое родство глинкавскому «Славься». Перед нами, очевидно, один из образов, подобные которому могли вдохновлять Глинку; «Ярослав-город» перебрасывает мост от народной песни к эпилогу «Сусанина» и лишний раз подтверждает народное происхождение «обращенной автентичности».

Мы можем теперь определить природу обращенной автентичности полнее. С музыкально-теоретической точки зрения обращенная автентичность есть явление синтетическое: народно-ладовое явление доминантовой централизации развивается по принципу переменных функций и приводит к образованию своеобразной — миксолидийской плагальности.

Обратимся теперь к образцам музыки Римского-Корсакова. И у него образование quasi-плагального оборота из тоники к своей доминанте, ставшей центром, есть одно из

¹ Опубликована в «Истории русской музыки в нотных образцах», т. 2. М.—Л., 1949 (Расшифровка К. А. Верткова).

средств для создания торжественного, приподнятого звучания. Это имеет место в хоре встречи Грозного из «Псковитянки»:



Несмотря на заключительную полную каденцию движение $T \rightarrow D$ достаточно ясно; заметна и аналогичная глинкавской, хотя не столь последовательно проведенная интонация III—II (*f-es*).

В иных условиях проявляет себя обращенная автентичность, как гармоническая основа среднего эпизода в первой арии Марфы из «Царской невесты»:



Allegro написано в A-dur, доминантово изложенном. Обороты $T-D$ в A-dur звучат наподобие $S-T$ в E-dur¹;

¹ Поскольку некоторые моменты этого эпизода дают картину весьма близкую к E-dur, постольку следует указать, что тональность эпизода — все-таки A-dur, а не E-dur. Об этом говорят: 1) ключевые знаки (три диеза), 2) более естественное отношение к главной тональности арии — Des-dur, 3) ясная тональность оркестрового вступления, 4) отсутствие доминанты E-dur и 5) тип пентатоники в мелодии Марфы, более обычный для A-dur, чем для E-dur.

в гармонии даны исключительно «плагальные» обороты. Здесь явление, близкое диатонической плагальности, трактовано в ином смысле — как одно из средств, создающих светлый колорит и характер безмятежного веселья.

Противоположный в образном отношении эффект достигнут в арии Садко из пятой картины оперы. Причина противоположности — в том, что принцип обращенной автентичности применен здесь в условиях минорного лада. Тональность с-moll подана в своем доминантовом положении, то есть в виде фригийского g-moll с вытекающими отсюда для колорита последствиями (влияние звука *as* как II низкой ступени с точки зрения g-moll). И здесь имеет место подчинение тоники своей доминанте, но выражено оно не столько гармоническими оборотами, сколько мелодически¹.

¹ Можно привести еще пример краткой темы Римского-Корсакова с отчетливо выраженным «полуавтентическим» строением — тема охотничьего рога из первой картины «Китежа» (пример 89 а);



164

Обращенная автентичность может быть обнаружена и у Чайковского, но на совершенно иной по сравнению с Глинкой и Римским-Корсаковым основе¹. Ладовая основа для Чайковского в этой области — мелодический минор². Чайковский заставляет тонику этого лада тяготеть к своей доминанте, то есть становится субдоминантой. В широком смысле он использует для этого уже отчасти известную нам (см. выше) взаимосвязь двух тональностей — минора и его мажорной доминанты (или, наоборот, мажора и его минорной субдоминанты). В мелодическом миноре эта связь находит свое выражение в обратимости звукоядов:



Реализуя эту особую возможность, заложенную в мелодическом миноре, Чайковский использует способность звука VI повышенной ступени сочетаться с тоническим трезвучием в септаккорд (квинтсектаккорд) VI повышенной ступени, содержащей тритон; этот аккорд тождествен II₇ (II₆⁵) доминантового мажора и тяготеет в доминантовое трезвучие (см. пример 91 а):

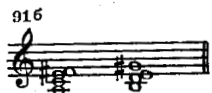
В связи с этим хочется отметить любопытный факт: музыка фанфар нередко бывает основана на движении T→D, что, очевидно, связано с выражением призывности, а иногда — ожидания, подготовки. Такова тема преображенцев в «Хованщине»; такова тема шествия Берендея из «Снегурочки» Чайковского (см. пример 89 б), а также первая фанфара из музыки Чайковского к «Гамлету» (см. пример 89 в).

См. также сонату Скарлатти D-dur № 38 (ред. А. Б. Гольденвейзера), кульминационную фразу Марсельезы («A bas la tyrannie!»), вступления к «Песне воина» Шопена и к маршу из «Тангейзера».

¹ Можно указать, однако, образец принципиально близкий корсаковским: Ариозо Кумы «Глянуть с Нижнего» вначале ориентировано на доминанту. Эта черта широко развита в первой части интродукции к опере (построенной на той же теме) и даже закреплена характерными для Чайковского плагальными каденциями «терцквартаккорд IV повышенной — I» в F-dur, многократно повторяемыми.

² Таким образом, последний из приведенных только что образцов Римского-Корсакова (ария Садко) имеет точку соприкосновения, хотя минор там — отнюдь не мелодический.

165



Вот этот-то характерный оборот «тоника с секстой» → доминанта» и появляется часто в музыке Чайковского.

Смысл указанного явления следует видеть в обострении выразительных средств минора; в этом направлении Чайковский много работал. Обострение это в данном случае достигается как превращением тоники в септаккорд, так и подчеркиванием двух тритонов в миноре, особенно в оборотах такого типа, как, например, в «Щелкунчике» (№ 4, Allegro molto vivace — Дроссельмейер раздает подарки, см. пример 91 б).

Обостряюще действует и сама необычность гармонического поворота, ладовой инверсии.

Отчетливость этого поворота неодинакова в различных случаях: то преобладает ощущение тональной двойственности, неустойчивого колебания, вопросительной интонации (ария Иоланты, вступление к «Онегину», где нет указанных оборотов, но ярко выявлено общее тяготение g-moll к своей доминанте), то слышится довольно явственная плагальность оборотов в доминантовой тональности (Третий квартет, тема вступления — с такта 21 Andante — где B-dur'ность внутри es-moll настолько сильна, что es-moll модулирует в параллель B-dur — в g-moll)¹.

¹ В широком плане здесь может быть упомянут рассказ Франчески (первая часть). При анализе этой музыки иногда возникает вопрос: что считать ее основной тональностью? A-moll'ная тема в момент превышения кульминации (такт 7) приобретает оттенок E-dur. E-dur'ное продолжение проходит на длительном органном пункте, тоническом «внутри себя», но доминантовом по отношению к следующему, второму проведению темы. Думается, что и здесь можно говорить о направленности движения от тоники к доминанте с преобладанием последней.

При довольно большой широте образного диапазона можно все же заметить, что Чайковский применяет указанное обострение мелодического минора преимущественно в связи с сумрачным колоритом, нередко даже — скорбным. Вместе с тем оттеняется и нечто таинственное, недосказанное, особенно — при соответствующих фонических условиях (низкий регистр, тесное расположение, соответствующая тембровая окрашенность — см. пример из «Щелкунчика»).

Чайковский превращает или приближает в данном случае, как и во многих других, те или иные гармонические соотношения к соотношениям плагальным и тем добивается необходимого ему выразительного эффекта.

Гармоническое явление, с которым мы сейчас ознакомились, интересно не только как свидетельство силы плагального мышления у Чайковского. Мы видим, что Чайковский, оперируя ладом, не присущим русской народной песне, нашел возможным применить к нему ладовую закономерность более общего характера, заложенную в народной песне и примененную Глинкой.

Как и в других случаях, прием, выводимый из народно-музыкальных предпосылок, переосмыслен у Чайковского в значительно большей степени, чем у композиторов Могучей кучки, и применение его вносит оттенок, сугубо характерный для индивидуальности Чайковского. Нельзя не поразиться тому, как гибко, в какой тесной связи с кругом образов применялся один и тот же общий принцип классиками русской музыки.

С областью применения старинных ладов связан вопрос о побочной диатонике. Взаимная связь старинных ладов и побочных ступеней может быть выведена «с обеих сторон»:

1) Старинные лады содержат такие гармонические средства, которые для мажора являются побочной диатоникой. В старинных ладах Римский-Корсаков черпал ресурсы побочно-ступеневой гармонии, глубоко им разработанной и наложившей свой освежающий отпечаток также на применение основных ступеней по новому, в ином значении.

Старинные лады — мелодический корень побочной диатоники и, наоборот, побочная диатоника есть гармонический адекват старинных ладов в условиях развитого гармонического мышления.

2) Побочные ступени могут приносить с собой звуко-ряды, присущие им, как временным тоникам без нарушения звукового состава основной тональности¹. Применение аккорда II ступени может сопровождаться появлением дорийского звукоряда, III ступень может принести с собой фригийский звукоряд.

Диатоническая побочно-ступеневая гармония Римского-Корсакова разработана им — это можно утверждать смело — шире, нежели кем-либо другим из его современников. Ее художественная ценность не только в непосредственной связи с народно-ладовым строем и не только в создании новых функциональных и выразительных нюансов неустойчивости и ее соотношений с тоникой, но и в том аромате архаики, эпичности, который она способна сообщать. Римский-Корсаков отлично представлял себе эти выразительные свойства, рисуя с помощью побочной диатоники многочисленные величаво звучащие сцены и эпизоды.

Можно то же подтвердить «методом от противного». Пожелав однажды «Додона осрамить окончательно»², автор «Золотого петушка» решился дать авто-пародию на собственную «царско-боярскую музыку», когда Додон дважды изъясняет свои чувства Шемаханской царице (п. 185 и 204). Однако задуманное здесь «снижение жанра» по отношению к побочной диатонике, в сущности, осуществляется за ее пределами: действует гротеск ситуации, противоречие между выразительными средствами и целью их применения. Сама же по себе музыка не теряет и в постыдном сценическом положении своего величия и достоинства.

С разработкой гармонических возможностей старинных ладов следует связать исключительную насыщенность многих тем Римского-Корсакова побочными ступенями. Римский-Корсаков нередко стремится к невозможной высшей степени замещения «основных ступеней» побочными. Представление об этом могут дать такие его темы, как,

¹ Принятие неустойчивых ступеней за временные тоники часто сопровождается проникновением звуков и тяготений, присущих им, но чуждых основной тональности. Здесь же имеется в виду сохранность, ненарушимость основного звукоряда.

² Из письма к М. О. Штейнбергу от 21 июня 1907 г. (Летопись, с. 300).

например, «тема войны Салтана» или рефрен «Шестая князей» из «Млады».

В теме Салтана можно насчитать не менее десятка замен мыслимых здесь основных ступеней в короткой теме (восемь двухчетвертных тактов)¹:



Так, в такте 1 место VI ступени могла бы занимать IV, в такте 3 возможная здесь V ступень заменена II, в такте 4 избегнут доминантсептаккорд; второе предложение начинается (такт 5) заменой I ступени двумя аккордами — VI ступенью и секстаккордом I ступени; те же аккорды — но в обратном порядке — заменили основную тонику и в следующем — такте 6; место автентического каданса в последнем такте занято плагальным кадансом в тональности параллели (другими словами V и I ступени вытеснены II и VI). Основное тоническое трезвучие дано лишь вначале. Вся дальнейшая гармонизация основана на трех аккордах: секстаккорд I, как устой, VI и II, как два оттенка неустойчивости.

¹ К числу замен необходимо отнести не только «подстановку» II, III и VI ступеней вместо I, IV и V, но также и появление тонического секстаккорда взамен основного трезвучия. Секстаккорд I ступени представляет устойчивость более мягко, не столь резко противостоит другим функциям; для побочных же ступеней как раз и характерна мягкость в выражении данной функции и умеренная контрастность. Само по себе отсутствие основного баса, конечно, также способствует контакту секстаккорда I с побочными аккордами.

В рефрене «Шествия князей» более половины аккордов (20 из 33-х) — побочные ступени:



Из тринадцати аккордов I и V ступеней семь представляют собой сектаккорды, своим соседством с побочными ступенями и характерными басовыми ходами принадлежащие скорее миру побочных, нежели основных аккордов. I ступень в основном виде — только первый и последний (не вполне убедительно звучащий) аккорд. Интересно, что та субдоминантовая ступень, которая входит в число основных (IV ступень), вовсе не применяется, заменяясь своими союзниками — сильным (II ступень) и слабым (VI ступень). Усиленное применение II и III ступеней порождает впечатление переменчивого «фриго-дорийского» лада; эти побочные ступени приобретают опорное — как в мелодическом, так и в гармоническом смысле — значение (еще одно свидетельство связи побочной диатоники со старинной ладовой системой).

Но дело заключается не только в благоприятствовании побочным ступеням за счет вытесняемой триады основных трезвучий, не только в «тониофобии» или «доминантофобии». Речь должна идти также об особом применении и

этих традиционных ступеней в контексте, меняющем их привычный облик.

Мы уже указывали, что в связи с побочными ступенями обновляется и применение основных ступеней. Это отчасти видно было в области обращенной автентичности и в только что приведенном примере. Рассмотрим другой — еще более показательный в этом отношении — вступление к третьему действию «Царской невесты»:



Здесь обращает на себя внимание специфическое, необычное применение V ступени. Она дана в отношениях к обоим медиантам — VI и III ступеням — более, чем в отношении к тонике; она становится опеваемым мелодическим центром. Во втором проведении (As-dur) V ступень приобретает оттенок дорийской субдоминанты b-moll. Все это отдаляет звучание V ступени от обычного доминантового, освежает ее применение.

Мы упоминали по частным поводам о замещении основных трезвучий главных ступеней их секстаккордами. Подчеркнем здесь, что в мастерском пользовании обращениями аккордов заключается одна из сторон оригинальности и национальной характерности гармонического языка Римского-Корсакова¹. Заметим в этой связи, что смягчение V ступени применением ее в виде секстаккорда, согласно Кастальскому, характерно для русской народной гармонии.

Приведем пример особо свободного применения обращений — гармонию хоровых реплик народа в сцене Веча (перед ц. 83). Здесь соединяются непосредственно квартсекстаккорд I ступени и секстаккорд VI повышенной ступени (в дорийском ладу):



¹ Широко и своеобразно пользовался секстаккордами Чайковский. Но и здесь необходимо отметить, что Чайковский применял их в ином образном плане. Секстаккорды, долго выдерживаемые и переходящие известный временной предел звучания, выведенные из подчинения основным трезвучиям или необычным образом с ними сочетающиеся — нередко придают у Чайковского особый отпечаток общей звучности, создают ощущение непривычного, странного, неопределенно-таинственного (см., например, конец вступления в «Ромео» с повторяемым и регистрово-перебрасываемым тони́ческим секстаккордом). При определенных условиях (низкий регистр, жесткая фактура, значительная громкость) создается эффект мрачности или гротеска (конец «Франчески» с VI₆, пляска скоморохов из «Чародейки», т. 1—4, 17—32 и др., № 19 из той же оперы, т. 7—21). К необычным способам применения можно отнести и непосредственное соединение секстаккорда с основным трезвучием той же ступени в качестве затакта к ней («Чародейка», № 5, конец приветственного хора «Прощай»). Отметим, в заключение, связь с органным пунктом на терции, который приводит к господству тонического секстаккорда минора. В свою очередь этот органный пункт и его атрибут — тонический секстаккорд — иногда связаны с народного типа переменным ладом (см. первоначальную гармонизацию темы «Во поле береза» в Четвертой симфонии).



В поздней редакции Римский-Корсаков ввел тираты, которые усилили мелодический напор, однако смягчили эффект обращений (как потому, что отвлекают внимание от гармонии, так и потому, что показывают в затакте основной тон I ступени (a). Пример очень оригинален по смелому и свежему использованию весьма простых средств. Позднее (в отрывке из «Ночи на горе Триглаве») будет показан другой пример своеобразного применения секстаккордов.

Мы говорили сейчас о новом применении традиционных аккордов. Естественно перейти отсюда к вопросу о новом применении традиционных последовательностей. Римский-Корсаков отнюдь не склонен был игнорировать исторически сложившиеся сочетания гармоний; это противоречило бы всему направлению его работы, сочетавшей прогресс — когда это нужно было, даже радикальный — с уважением к богатствам классического наследия. Но столь же мало был он склонен к пассивному воспроизведению приемов, доставшихся от прошлого. Его огромная работа по обновлению диатоники не могла не затронуть традиционные аккордовые последовательности;

Римский-Корсаков сумел повернуть их с неожиданной стороны, сообщить и им народно-ладовый оттенок. Попытаемся показать это на двух характерных образцах. Рассмотрим начало рассказа Веры Шелюги:

96 *Moderato assai*

Шла за муж я не волей, привыкла после.

Иван Семенович мой души во мне не ча-ял.

Основные гармонии здесь таковы:

I—VI—IV; IV—II₆—V—I
первое предложение второе предложение

Последовательность «I—VI—IV—II низкая» хорошо известна: это диатонический терцовый ряд, в тональном его претворении — ряд Бетховена¹. Однако трехтактные предложения в своих крайних точках демонстрируют плагальность благодаря вопросу-ответной структуре T—S_{IV},

¹ См. об этом ряде в кн. Л. А. Мазеля «Фантазия Шопена». М., 1937, с. 37—38.

S_{IV}—T¹; большая часть второго предложения создана путем транспонировки на кварту вверх, то есть переброской в субдоминанту. К этому надо добавить, что мелодия строго диатонична, не без подчеркивания VII натуральной ступени; народность мелодии особенно ощутима в средних мотивах каждого предложения.

В итоге тема производит чрезвычайно свежее впечатление, ибо старинный прием кадансового развертывания подчинен новым принципам, близким русской музыке.

Теперь обратимся к еще более своеобразному примеру, где предельно-обычная кадансовая формула трактована совершенно необычно.

Нам известно значение сложного каданса T—S—D—T, где субдоминанта стремится подчинить себе тонику, доминанта же разрушает эти стремления и приводит к восстановлению главенства тоники на более высокой основе. И этим «кадансовым кругооборотом» Римский-Корсаков умеет воспользоваться в высокой степени оригинально.

Начало второго действия «Царской невесты» открывается обыгрыванием одного звука — g:

97 *Allegro*

staccato

cresc.

¹ Субдоминантовая каденция первого предложения подчеркнута доминантой к субдоминанте, предшествующей IV ступени.

Рассмотрим превратности ладовой судьбы этого звука, основного в данном отрывке. Сперва он звучит как тоника G-dur (об этом косвенно свидетельствует и окончание первого действия; такие соотношения у Римского-Корсакова не случайны). Затем он становится V ступенью в C-dur. После этого он превращается в ундециму бифункционального аккорда G-dur. Мы видим знакомую, в общих чертах, картину: сперва появление субдоминанты (C-dur) временно стирает главную тональность, но затем наступление доминанты эту тональность возвращает, и притом — с гораздо большей ясностью и убедительностью; происходит вытеснение нарушающего начала и усиленное восстановление нарушенного.

Здесь имеет место своего рода борьба C и D за G. Однако она дана в необычном виде — не в последовательности аккордов, а в сущности говоря, — в постепенном становлении одного аккорда, вырастающего из единственного начального звука. Это диктуется, в свою очередь, темброво-колористическим заданием — нарисовать картину звона с наслаивающимися друг на друга звуками. Если к этому присовокупить характерно-национальные ритмы звона, которыми пронизана вся эта музыка, и некоторые эмбрионы инородной диатоники, которые содержатся в неожиданных переключениях ладового значения g, то станет ясно, насколько свежо и здесь претворил Римский-Корсаков прием, идущий от традиции.

Основной вопрос, который рассматривался в настоящем разделе, относится к применению старинных ладов у Римского-Корсакова, к вытекающим из их применения прямым и косвенным последствиям. Поэтому сейчас уместно подвести некоторый итог.

Значение работы Римского-Корсакова в области старинных народных ладов велико. Эпизодическое применение их в отдельных, немногочисленных случаях, счастливые находки, вкрапленные там и сям, — этап, для Римского-Корсакова оставшийся позади.

Он вносит и сюда свойственный ему дух порядка, систематизации и широкой разработки, берущей от явления гораздо больше, чем это можно себе представить.

1) Римский-Корсаков пользуется старинными ладами, прежде всего по «прямому» их назначению: для воссоздания чувства архаики, седой древности. Это, по преиму-

ществу, связано с мелодическими темами, которые сами по себе изложены в старинных ладах (например, песня Лумира из «Млады» во фригийском ладу).

2) Старинные лады — источник, питающий побочную диатонику, побуждающий заменять «главные ступени» и тем самым достигать новизны и смелости в гармонии. В насыщенном побочными ступенями контексте и сами «главные ступени» нередко приобретают иной смысл.

3) Старинные лады — средство для таких поворотов, ракурсов в мажоре и миноре, при которых изменяется функциональный смысл гармонических оборотов («обращенная автентичность», связанная с миксолидийностью).

4) Старинные лады в аспекте современного мажора и минора применяются как длительное развертывание неустойчивости с конечным приведением к тонике, то есть разрешением в мажор или минор после более или менее продолжительного накопления неустойчивости. Такая трактовка ладов связана с широтой ладового развития.

5) Старинные лады становятся смелым и оригинальным средством обостряющей гармонизации, которая идет «вразрез» мелодии, но по строго диатоническому пути (инородная диатоника).

6) Систематизированное, закономерное применение старинных ладов влечет за собой и закономерную смену их тональностей — то на основе функционального родства, то на основе, сближающей автономные неустойчивости, то есть при посредстве «стержня».

Таким образом Римский-Корсаков действительно широко развернул доставшийся ему от народной музыки тип ладового мышления. При этом он не сделал из него одно лишь средство для стилизации, а сумел понять возможности современной трактовки старинных ладов, возможности, которые во многом обогатили русскую гармонию.

*

Нам приходилось неоднократно затрагивать вопрос о проявлениях плагальности как косвенных (обращенная автентичность), так и более прямых (большая роль субдоминант в среде побочно-ступеневых гармоний). Можно было бы не касаться проблемы народно-музыкальных корней плагальности, если бы общепринятая точка зрения не подверглась энергичной критике в некоторых поздних

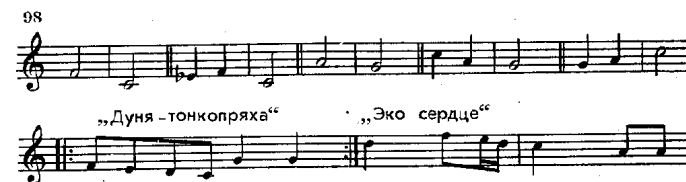
работах Б. В. Асафьева (особенно — в книге «Глинка») ¹. В определенном смысле критика эта обоснована: русской народной песне не свойственна развитая аккордовая (а значит — и субдоминантовая) система. Плагальность как глубоко разработанная область ладо-гармонических отношений действительно в целом не выводима из народной песни. Следует также учесть, что тяга к плагальности (особенно — в ее утонченных формах, связанных с гармоническим мажором, с септаккордами побочных ступеней и более многозвучными образованиями) присуща музыке XIX века вообще в связи с ее образно-содержательным обновлением.

Ладовая система старинной русской песни обладает дифференциацией между устойчивой и неустойчивой функциями; иногда она условна (при переменности, многоустойчивости), иногда безусловна. Но внутренняя дифференциация в пределах самой неустойчивости не выявлена с той отчетливостью, к какой нас приучила профессиональная европейская музыка последних веков. В старинной песне существует «первичная неустойчивая функция», которая не является ни субдоминантовой, ни доминантовой. Она выражена то отдельными тяготеющими звуками, то созвучиями, главным образом непозволенными, часто — нетерцовыми. Но в этой внутренне-перасцепленной функции больше задатков для субдоминанты, чем для доминанты. Поэтому можно утверждать, что плагальность есть функция, естественно вырастающая в условиях профессиональной музыки из «первичной неустойчивости».

Имея в виду Глинку, Асафьев утверждает, что в его стиле имеет место не устремление к субдоминантности, а избегание доминантности в ее элементарных и наиболее открытых формах. Асафьев прав в вопросе о «негативном» значении субдоминантности постольку, поскольку в самых народных ладах не так развита субдоминанта, как не развита доминанта. Пусть, однако, плагальность отчасти возникает и как вторичное явление, как обратная сторона «доминантофобии» — все-таки и при такой точке зрения она должна рассматриваться как явление, связанное с народно-музыкальным мышлением.

¹ Асафьев Б. (Игорь Глебов). Глинка. М., 1947, с. 81, 135, 292.

Старинные звукоряды песен дают перевес потенциально-субдоминантовым элементам над потенциально доминантовыми и создают почву для плагальных отношений; это особенно относится к бесполутоновым звукорядам, ибо отсутствие полутонов оставляет очень мало возможностей для автентичности. В том же направлении действует мелодический принцип соединения: поступенные, секундовые связи часто приводят к плагальности (II→I, VI→V). Среди типичнейших песенных интонаций многие, как простейшие, так и более развитые, несут яркий отпечаток плагальности ¹:



Сюда же относятся характерные интонации падающей кварты I→V, придающие V ступени тоникальность; это — знакомая нам обращенная автентичность:



Видимо, плагальные элементы зародились в миноре раньше, чем в мажоре, и приобрели в нем более отчетли-

¹ Развернутый анализ плагальных интонаций дан в работе В. Н. Трамбицкого «Плагальность и родственные ей связи в русской песенной гармонии» (Вопросы музыкознания, вып. 2. М., 1955).

вые очертания. Очевидна здесь связь не только со структурными моментами, но и с содержанием («минорность» экспрессии, выражение скорби). В мажоре плагальные элементы скорее создают почву для эпической образности.

Заметим еще, что неполные аккорды русской многоголосной песни часто носят субдоминантовый характер.

Можно показать на конкретных примерах, как задатки песенной плагальности дают плоды в профессиональной музыке. Мы приводили в числе прочих интонацию VI→V. Звук VI ступени естественно соединяется с аккордами субдоминанты, тогда как попытка доминантового его истолкования привела бы к явно искусственному нонаккорду. Яркой интонацией VI→V начинается «Стих о голубиной книге» — и Римский-Корсаков дает плагальную гармонию как в сборнике Т. И. Филиппова, так и в четвертой картине «Садко». Насколько естественно вытекает плагальная гармония из песенной мелодии, показывает песня «На море утушка», обработанная Чайковским (в «Опричнике»), и Римским-Корсаковым в своем сборнике «Сто русских народных песен».

Мы приходим к выводу: русская народная музыка еще не содержит «в готовом виде» той плагальности, какую мы находим в произведениях русских классиков. Но она, во-первых, включает в себе важные истоки и предпосылки для формирования развернутой плагальности и, во-вторых, дает для нее основания образно-эмоционального порядка.

Из области ориентальных гармоний

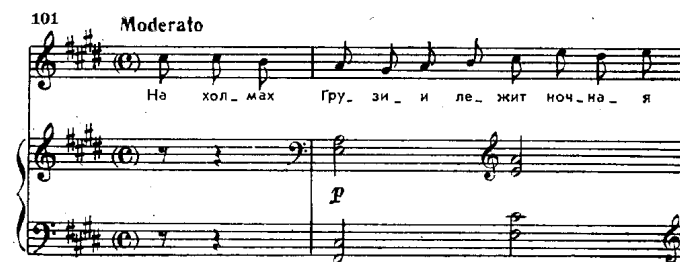
Стремление Римского-Корсакова к развитию гармонических средств на народно-ладовой основе можно наблюдать не только в отношении русской народной песни, но и на примере гармоний корсаковского Востока.

Ни в какой мере не претендуя на полноту изложения, мы приведем здесь лишь несколько наблюдений и замечаний, относящихся к данной области.

Само собой разумеется, что некоторые из приемов, излюбленных Римским-Корсаковым, были уже известны его выдающимся предшественникам. Римский-Корсаков выступает и в данной сфере как продолжатель традиций

Глинки, а также Даргомыжского¹ и молодого Балакирева. Но, как и в других случаях, Римский-Корсаков развивает эти традиции с большой широтой и творческой инициативой.

Коснемся прежде всего диатонических ладов. Из их числа Римский-Корсаков, по-видимому, чаще всего обращается к дорийскому ладу (тема Шехеразады, романс «Встань, сойди, давно денница» и др.). Отметим особую роль одного аккорда — малого тонического септаккорда — в этом ладу; иногда, как в теме Шехеразады, он обрисован самой мелодией². Это, без сомнения, наименее диссонирующий из всех септаккордов: помимо малой септимы в нем все остальное консонантно. Очевидно, этим и объясняется его характерная, застойная звучность, благоприятствующая длительному выдерживанию (см. примеры 77, 78):

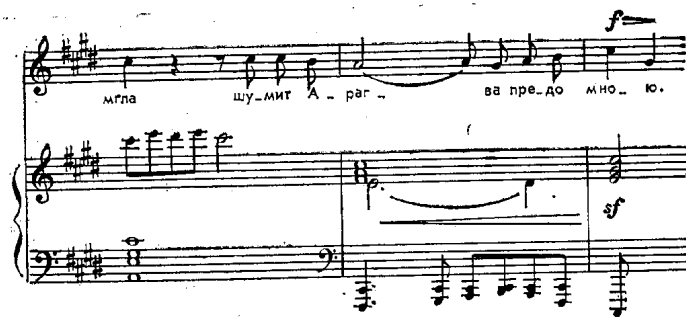


¹ О последнем убедительно говорит хотя бы тот факт, что Римский-Корсаков считал возможным сохранить гармонизацию темы «Сладости любви» в «Антаре», данную Даргомыжским.

² Тесная связь дорийского лада и малого септаккорда, вероятно, объясняется тем, что в этом ладу к септине ведет восходящее полутоновое тяготение:

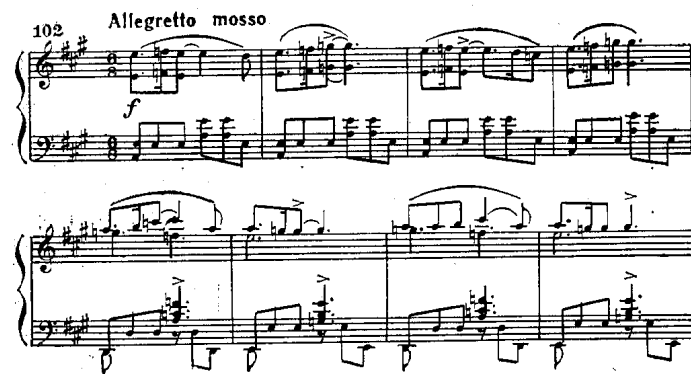


которое придает относительную устойчивость септине, как бы закрепляет ее.



Можно также заметить, что по своему колориту малый септаккорд минорен не в меньшей, а в большей степени, чем малое трезвучие (быть может, здесь играет роль присоединение малой терции сверху). В силу этого он естественно ассоциируется с несколько заунывной экспрессией многих восточных напевов¹.

¹ Приведем пример применения двух малых септаккордов на разных ступенях — «Млада», «Индийская пляска», т. 9—16 до ц. 39. С-ду́гная мелодия гармонизована по принципу инородной диатоники: сперва в эолийском a-moll, затем в его доминанте — фригийском e-moll. Малый септаккорд в эолийском ладу — тонический, во фригийском ладу — вводный (на звуке d):

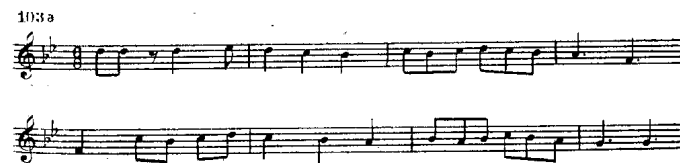


Фригийский и миксолидийский лады, по-видимому, менее типичны. Применяемые, они по большей части даются без длительной выдержки, быстро сменяясь другими ладами (например, фригийское начало вокальной партии в «Восточном романсе», вскоре уступающее место звукоряду с увеличенной секундой). Частота ладовых смен далеко не всегда связана с переменой тональности; чаще она является выражением переливчатой многозвучности, присущей некоторым восточным ладам и проявляющейся в переменности ступеней — высоких и низких.

Как образец аккордово-разработанного фригийского эпизода можно указать на характеристику Клеопатры в «Младе» (третий акт, ц. 38).

Переход от простых ладов к переменным представляет распространенное в музыке народов Востока явление¹, схваченное Римским-Корсаковым и претворенное в теме рассказа Календера — сочетание минорного трезвучия с мажорным, лежащим на тон ниже. Задатки переменности объясняются тем, что оба трезвучия уместаются в звукоряде гексахорда, не содержащем ни септимы, ни тритона, разрешение коих давало бы перевес одному трезвучию над другим. Поэтому второе трезвучие может оспаривать устойчивость первого; возможны два толкования — либо I—VII натур. в миноре, либо II—I в мажоре. Ощущение переменности тем сильнее, чем больше раз сменяются «соперники». Мажор оказывается при этом миксолидийским²:

¹ См. лезгинку из сборника: Гасанов Г. и Джемалов М. Мотивы дагестанского танца. Махач-Кала, 1927, с. 5:

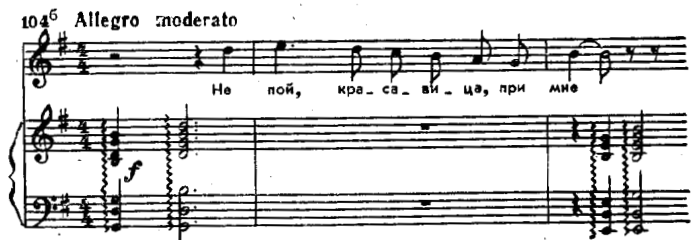


Как показывают работы В. М. Щурова, подобный лад, обогащенный, однако, переменностью ступеней, встречается в южно-русской песне.

² Параллелизма квинт Римский-Корсаков все же не допустил.



Применение параллельного миноро-мажорного переменного лада сближает русскую и восточную народную музыку. Однако Римский-Корсаков помимо различий в самой мелодии умеет показать отличия и в гармонии: переменность осуществляется двумя противоположными методами — либо хроматически скользящими (то есть как бы глissандирующими) переходами, либо, наоборот, прямым сопоставлением тоник («Антар», первая часть, тема Fis-dur, такты 5—6, вторая танцевальная тема в Fis-dur—dis-moll и D-dur—h-moll; романс «Не пой, красавица», начало), но не в диатоническом перетекании, свойственном русской народной песне:



К области характерно-восточной диатоники относится лад, который может быть различно определяем — генетически и результативно. По происхождению это — гармонический минор в доминантовом, миксолидийском положении; по своему звуковому составу же — фригийский лад с мажорной терцией или мелодический мажор со II низкой ступенью¹.

Римский-Корсаков воспринял этот лад под несомненным влиянием творчества Балакирева, у которого обороты типа:



(как в мажоре, так и во фригийском миноре) принадлежат к числу излюбленных и применяются не только в области ориентализма, но и как общелирическое средство, связанное с настроениями сумрачного раздумья, скорби и т. п.

И у Римского-Корсакова мы встречаем две основные гармонии, характеризующие данный лад: септаккорды V и VII ступеней в их соотношении с тоническим трезвучием (с «ионийской» точки зрения, это — последовательности S—D). Примером первого может служить конец романса «На холмах Грузии», примером второго — каденцообразные дополнения кларнета (при втором проведении — флейты) в главной теме третьей части «Шехеразеды»².

¹ Этот лад близок недавно рассмотренному «восточному» — с двумя увеличенными секундами. Как тот, так и другой допускают два толкования — мажорное и минорное — в зависимости от преобладания одного из двух устоев, находящихся в кварто-квинтовом отношении. Два тяготения этих ладов могут, как мы уже знаем, приобретать противоположные значения:

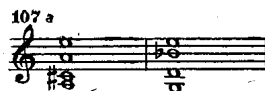


Поэтому мы вправе отнести и эти лады к числу переменных.

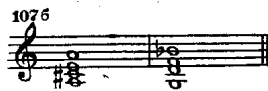
² Гармоническая основа здесь включает мажорную терцию, тогда как пассажи развертывают чистый фригийский звукояд — подтверждение того, что связывание данного лада с фригийским не носит искусственного характера.

Самый замечательный образец, однако, содержится в произведении, непосредственно не связанном с восточной тематикой — «Испанском каприччио». В этом нет ничего странного, если учесть, во-первых, влияние восточной музыки на испанскую, и, во-вторых, использование цыганской музыки в «Каприччио».

Обороты



и, в особенности:



приобретают, начиная со второй части произведения, лейтгармоническое значение. Если же мы обратим внимание на тональный план первых трех частей «Каприччио» (две Альборады в A-dur и B-dur, соединенные F-dur'ной темой с вариациями), то убедимся в ясной зависимости этого плана от второго варианта лейтгармонии, включающего сопоставление трезвучий A-dur и B-dur: тональный план есть раскрытие «испанского оборота», развертывание его функций. На таких примерах, как этот или как примеры из «Млады», можно видеть с несомненностью, что Римский-Корсаков пошел дальше своих предшественников в развитии ориентально-гармонических приемов.

Остановимся теперь специально на одном явлении, связанном с ладовой переменностью. Хорошо известны типичные отклонения из мажора в его параллель; подобны им несколько менее распространенные отклонения во II ступень. Колебания, выраженные хроматическими ходами V—V#—VI, VI—VIb—V, могут служить примером того глиссандирующего осуществления переменности, о котором выше упоминалось.

Но важна и другая сторона этого явления — гармоническое движение происходит на фоне тонического органного пункта; сочетание волнообразного хроматического хода с выдержанным басом постоянно служило у Римского-Корсакова и других русских композиторов источником таких эффектов, как мерно колышущаяся статика и т. д. В русской музыке тонический органный пункт часто служил средством для создания конфликтности, истолковываясь по-разному в обоих основных течениях второй половины XIX века. У Чайковского это — противоречие между растущими мелодически устремленными волнами эмоции и каким-то мрачным пределом, который создается

нижним слуховым горизонтом; воплощается экспрессия, рвущая оковы, но не разрывающая их. У композиторов же Могучей кучки это — чаще всего сочетание неизменности с острыми тяготениями в побочные — субдоминантовые тональности. Побочные тяготения приобретают значение раскраски лада с преобладающим интересом к возмужающим здесь прямым гармоническим вертикалям. Вот почему такое сочетание оказывается уместным для запечатления ориентальных образов определенного характера.

Вернемся к хроматическим отклонениям.

Хроматический ход нередко оказывается продлен до VII низкой ступени, то есть D→S. Можно напомнить крайние части песни индийского гостя, романс «Не пой, красавица» («Увы, напоминают мне...»), песню Шемаханской царицы «Темен, тесен мой узорчатый шатер». Этот продленный ход позволяет дать три тональности (I—VI—IV) на неизменно звучащем и входящем в их тонические трезвучия тоническом органном пункте.

Такой путь требует минимальных усилий: тоническая прима и терция могут «не пошевелиться» при движении вверх:



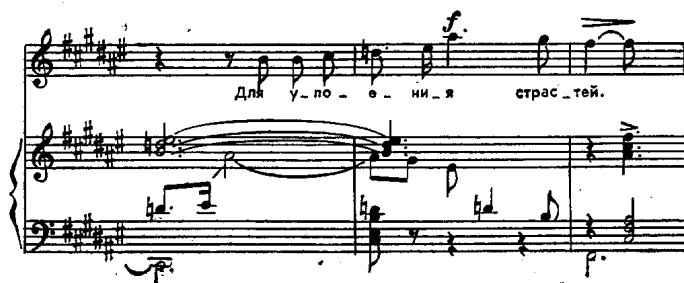
при обратном движении терция, на правах вводного тона, разрешается в звук субдоминанты и возвращается обратно; но зато мелодическое движение совершается совсем без усилий: действует инерция мелодической волны, которую к тому же теснят назад ладовые тяготения (сперва — в субдоминанту, затем — в тонику).

Поэтому указанный мелодико-гармонический ход оказывается незаменимым средством для запечатления таких состояний, как нега, томление.

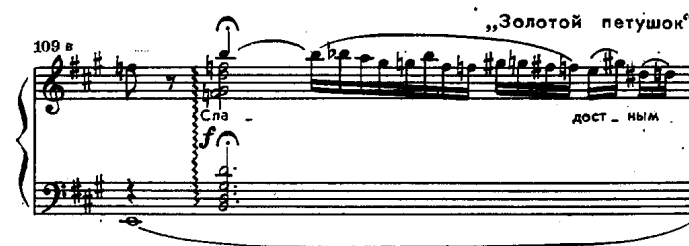
При отклонениях во II ступень наиболее существенно то, что становится более острым противоречие хроматических тяготений и статически действующей силы тонического органного пункта. Оно выливается для слуха опять-таки в томление, млеющий жар.

Гармонии, связанные с хроматическими отклонениями, могут приобретать и самостоятельное значение. Имеется в виду сочетание уменьшенных септаккордов — вводных в

тонику и в субдоминанту — с тоническим органичным пунктом (или вводных в D и T — с доминантовым органичным пунктом), то есть такое сочетание, при котором органичный пункт не входит в состав аккорда. Примерами первого случая могут служить вступление к арии Шемаханской царицы, середина романса «Не пой, красавица» (на словах «бедной девы»):



188



Во втором случае уменьшенный септаккорд сливается с органичным пунктом более тесно, образуя малый нонаккорд. В романсе «Гречанка» он звучит на протяжении пяти тактов (см. пример 109 б). Примененный в доминантовых условиях, он, естественно, более динамичен и вводится иногда (как и в предыдущем примере) для образования кульминаций (см. пример 109 в). Родство выразительных возможностей сказывается в совместном применении обоих уменьшенных септаккордов на органичном пункте как в условиях тоники (см. пример 110 а), так и в условиях доминанты¹ (см. пример 110 б)²:

¹ Соединение этих аккордов оказывается особенно естественным ввиду того, что создается особая гармоническая логика взаимоотношений: каждый аккорд содержит (вместе с органичным пунктом)



все звуки, разрешающие другой аккорд — звуки трезвучия минорной S (B) и тоники (B). Но отсюда вытекает и другое следствие: сочетание устойчивых трезвучий минорной S и мажорной T (в данном случае I-moll и C-dur) выявляет тот «миксолидийский минор», а также «дважды-гармонический минор», о кварто-квинтовой переменности которых выше говорилось (с. 157 и 185). А это означает, что указанные лады создают почву для применения данной гармонической последовательности, что эта последняя опирается на народные лады, хотя целиком в них и не содержится. Принципиальное значение этого факта очевидно.

² См. также у Бородина каватину Кончаковны, начало основной темы.

189



Заметим также, что уменьшенный септаккорд и малый нонаккорд содержат увеличенную секунду. В данных интонационных условиях они выступают как типичные «гармонии увеличенной секунды» (=гармонии уменьшенной септимы, заполненной терциями). Притом они являются самыми простыми среди аккордов, содержащих этот интервал¹ (другие являются мнимыми трезвучиями или мнимыми септаккордами). Их применение в приводившихся примерах было по большей части связано с появлением увеличенной секунды в мелодии, если не в самый момент звучания данного аккорда, то в непосредственной близости. Все это свидетельствует об органической связи данных гармоний (и их соединений между собой) с народными восточными ладами, о том, что Римский-Корсаков, вместе с Балакиревым и Бородиным, сумел понять и раскрыть содержащиеся в этих ладах гармонические возможности.

Хроматические отклонения и аккорды, связанные с органическим пунктом, составляют не только типичнейшую обще-кучкистскую черту музыкального ориентализма. Балакирев, Бородин и Римский-Корсаков уже задолго до Рахманинова сумели претворить приемы, выработанные ими же на ориентальной почве, в общелирическом плане. Это более известно в отношении первых двух композито-

¹ Не считая неполных аккордов той же природы, то есть уменьшенных септаккордов без терции или квинты.

ров¹, но верно и в отношении Римского-Корсакова. Приведем отрывок из арии Весны (см. также колыбельную Веры Шелogi):



¹ Приведем малоизвестный, но весьма характерный пример — ноктюрн Балакирева d-moll для фортепиано, средний эпизод:



Последний из приемов, о которых здесь будет упомянуто, — применение автономной неустойчивости, которая — в отличие от эпизодов, связанных с русским народно-музыкальным началом, — не опирается на лады натурального типа и связанные с ними простые диатонические гармонии. Здесь же речь идет об аккордах такого типа, как малый нонаккорд, проистекающий из гармонического минора, как некоторые сочетания «стержневого» типа и сочетания, отличающиеся богатством хроматических неаккордовых звуков.

Такова характеристика Мавра в «Младце» (сцена торга) с помощью малого нонаккорда в виде каденции с повторяемым в аккомпанементе а-риасе аккордом.

Сходная характеристика, усложненная хроматическими переживаниями в мелодии, присвоена прозаической соседке Мавра — торговке рыбой. Два малых нонаккорда даны в непосредственном соединении:



Аналогичную музыку мы встречаем в каденциях второй части «Шехеразады» — прямых предшественниках темы Мавра. Но здесь дан не один аккорд, а три, находящихся в малотерцовом соотношении и соединенных по стержневому принципу (стержень двузвучный — малая терция $e-g$): доминантсептаккорд на A , мажорное трезвучие на C и малый нонаккорд на Fis ¹.

¹ Речитативная мелодия, взятая самостоятельно, звучит в $e-moll$ (упорно поется устой g , начальный и конечный устой — e). Устой $e-moll$ вместе с тем и образуют указанный «стержень». Это значит, что выбор аккордов «стержня» не капризен, а подчинен



Это — одна из лейтгармоний в «Шехеразаде». Родственная аккордам Шахриара, она постепенно возвращается в вариациях темы Календера, как ее все расширяющаяся концовка и, наконец, созревая для этого, отделяется и становится самостоятельной речитативной темой¹; это возможно именно вследствие ее гармонической рельефности и выразительности.

Автономная неустойчивость такого рода на первый взгляд далека от народных первоисточников. Но это не так — длительное выдерживание и повторение одного звука, интервала или одной интонации аккомпанирующего инструмента весьма характерно для музыки народов Востока; в условиях профессиональной музыки воспроизведение этого приема естественно связать с большей полнотой, насыщенностью многократно повторяемой гармонии; именно так и поступил Римский-Корсаков. Быть может, однако, в усложнении гармонии Римский-Корсаков пошел по пути слишком свободного фантазирования? Но и это предположение было бы неверно. Во-первых, при выборе аккордов особое внимание уделено малым нонаккордам, связанным с ладами увеличенной секунды; во-вторых, введение элементов миксолидийского и лидийского ладов

ладу мелодии. Однако обращает на себя внимание отсутствие простейшего из возможных аккордов — тонического трезвучия $e-moll$. Это не случайно, ибо мелодия гармонизована инородно-диатонически: указанные аккорды могут быть поняты в $h-moll$; но при более детальном анализе, учитывающем многочисленность повторений каждого из аккордов, их автономную неустойчивость, можно сказать, что $e-moll$ мелодия звучит сперва в обстановке миксолидийского лада « A », затем — лидийского « C » и лишь потом — в $h-moll$. Здесь налицо вся триада, весь «комплекс диссонантной диатоники».

¹ Отчленению этой концовки, ее преобразованию в самостоятельную тему вполне отвечает относительная самостоятельность гармоний в теме, то есть их автономная неустойчивость.

(с помощью инородной гармонизации) вряд ли можно рассматривать как прием, чуждый восточной музыке.

Остановимся еще на одном, более сложном и изысканном образце. В потоке страстно завлекающих речей Шемаханской царицы приковывает к себе внимание небольшой, но весьма выразительный эпизод — ц. 165 («Если кто любить способен — гуслим сладостным подобен»):

115 *Moderato cantabile*

Ес - пи кто лю -

- битъ спо - со - бен,

гус - лям сла - дост -

194

ным по - до - бен:

ты ед - ва за -

де - нешь их,

Гармоническая основа здесь представляет собой нон-аккорды H-dur (moll) — большой и малый — с хроматическими проходящими аккордами почти скрябинского звучания; здесь встречается не только повышение квинты и септимы, но даже мажоро-минорное четырехзвучие. Особенно поражает звучание в тактах 3—6 от начала пения, то есть обоих нисходящих мотивов. Здесь вспоминаются такие моменты музыки Скрябина, как «тема томления»

7* 195

из «Поэмы экстаза», как кода пьесы «Хрупкость», фрагмент пьесы «Ласка в танце»:



В свою очередь, в этих тактах особенной экспрессией наделены интонации $gis_2-dis_2-cisis_2$ и дважды данная на различных гармониях (при восходящем полутоновом сдвиге тритона) интонация $dis-cisis=dis-d$:



Обратим внимание также на поразительное (не только гармоническое, но и мелодическое) родство между первым обращением Царицы к Додону (п. 139) и эпизодом «Chariné» (п. 31) в «Поэме экстаза».

Факт этот знаменателен в двух отношениях:

1) Эволюция гармонического языка Римского-Корсакова привела его к эпизодическому применению близких Скрябину гармоний и мелодических интонаций. В этой связи небезынтересно вспомнить, что в середине мая 1907 года в Париже Римский-Корсаков слушал в авторском исполнении «Поэму экстаза» и с апреля по июнь сочинял второе действие «Золотого петушка», одним из ярких моментов которого, связанных с близкой Скрябину сфе-

рой страстного томления, является интересующий нас эпизод.

2) Вплотную к Скрябину подошла эволюция гармонии в русской «музыке о Востоке». Нашелся только что упомянутый связующий момент экспрессивного порядка. Остался ли в этой музыке живой дух восточной музыки в большей или меньшей степени — об этом можно спорить. Но, помимо своих непосредственных эстетических достоинств, она ценна и в другом отношении: как раньше сказка и Восток, переплетенные между собой, вдохновляли Римского-Корсакова на новое в ладо-гармоническом отношении, так и под конец его жизни именно Восток в фантастическом преломлении внушил Римскому-Корсакову звучания, сроднившие его со смелейшим, радикальнейшим реформатором тех лет¹.

То, что было сказано в настоящем разделе, разумеется, обрисовывает лишь некоторую часть в арсенале средств

¹ Скрябин, по-видимому, отдавал должное влиянию Римского-Корсакова. По словам И. Лапина («Музыкальный современник», 1917, № 5—6, с. 68), «сам Скрябин указывал автору этих строк на Римского-Корсакова и Мусоргского как на своих предшественников в области гармонических открытий». Приведем здесь еще один пример. Легко согласиться с тем, что обоих композиторов сближает применение терцово-хроматических секвенций (у Скрябина, главным образом, малотерцовых), а также тритонных секвенций (вслушаемся, например, в «предскрябинское» звучание побочной партии «Сказки», особенно в тактах 15—16 и 23—26):



что у Скрябина есть элемент целотонности (менее обособленный и более переработанный, чем у Римского-Корсакова), что у позднего Скрябина часты гармонии, основанные на гамме «полутон-тон» (гораздо более острые, чем у Римского-Корсакова). Но мы хотели бы привести здесь пример иного рода — относящийся к целой форме. Поздние произведения Скрябина бывают иногда построены так, что вторая часть есть тритонная транспонировка первой части (см., например, Поэму ор. 69 № 2). И оказывается, что Римский-Корсаков в одном из картинно-фантастических эпизодов уже предвосхитил такой способ построения. Имеется в виду «Шествие чуд морских» в шестой картине «Садко» (сравнить цифры 261 и 265).

гармонического ориентализма Римского-Корсакова. Но даже и сказанное свидетельствует о большом значении, которое имели в творчестве Римского-Корсакова ладо-гармонические средства, связанные с областью восточного. Римский-Корсаков пользовался ими не только для воплощения мира людей и природы Востока. Мы находим отражение этих средств в его пейзажно-живописной музыке вообще, в волшебном-фантастических картинах и в лирике.

Широта диапазона этих средств бросается в глаза, если мы представим себе расстояние от сдвинутой на тон квинты в рассказе Календера до сложно-хроматизированных гармоний «Золотого петушка».

Более систематическое представление о народных корнях «восточной гармонии» Римского-Корсакова, а, стало быть, и о том, как он эти источники использовал, станет возможным при расширении наших научных знаний о музыкальном фольклоре народов Востока. Но и сейчас мы должны оценить как чуткость композитора, так и его умение выводить из народно-музыкальных предпосылок новые и смелые следствия.

Новые лады; ладо-гармоническая периодичность

В этом разделе речь идет о так называемых «новых ладах» или «сложных ладах», то есть системах звуковой организации, выходящих за пределы мажора и минора. Имеются в виду как лады, описанные Б. Л. Яворским, так и некоторые родственные, но не тождественные им структуры. Особое внимание будет уделено трактовке периодичных последовательностей и звукорядов в творчестве Римского-Корсакова; классификация Яворского явится в этой области по преимуществу вспомогательным средством.

Поскольку литература, касающаяся «ладов Яворского», столь же малочисленна, сколь и малодоступна, нам придется в сжатой форме напомнить строение этих ладов, как их понимал Яворский¹.

¹ Последние по времени работы, где речь идет о структуре данных ладов: Холотов Ю. Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессинана (в сб. статей «Музыка и современность», вып. 7. М., 1971) и Мазель Л. Проблемы классической

В основе всякого лада (как мажора или минора, так и любых других ладов) лежит противоборство неустойчивости и устойчивости, тяготение первой к разрешению во вторую. Источник неустойчивости един — им является «шестиполутоновое соотношение» (уменьшенная квинта, увеличенная кварта). Вместе со своим разрешением в большую терцию или малую сексту оно образует «единичную симметричную систему», «которая является наименьшей ячейкой слухового ощущения, наименьшим простым звуковым организмом, орудием звукового мышления»¹. Тритон в этой системе рассматривается как основа доминантовой функции. Интонация из неустойчивого звука с его разрешением образует сопряжение:



Слияние двух «единичных систем» на расстоянии полутона образует «двойную симметричную систему». Ее неустойчивость считается субдоминантовой, а ее разрешение позволяет получать устойчивую малую терцию (или большую сексту):



Двойная система может иметь неполные виды, из коих важнейший — натуральный вид, где сопряжениями являются большие секунды:

гармонии. М., 1972. Но и в той, и в другой работе рассмотрение вопроса о «ладах Яворского» подчинено более широкой проблематике. Необходимо отметить также цикл статей И. Тюрманова о ладо-гармоническом стиле Римского-Корсакова; они посвящены, главным образом, уменьшенному ладу и трактуют его, как ответвление мажорно-минорной системы (Научно-методические записки Саратовской консерватории, 1957, 1958, 1959 и 1961 г.). Упомянем и о статье автора этих строк «Яворский — теоретик» (в кн.: Б. Яворский, т. 1. М., 1964).

¹ Протопопов С. Элементы строения музыкальной речи. Под ред. Б. Яворского. Ч. 1. М., 1930, с. 15.



Операция по слиянию единичных систем в двойную носит умозрительный характер и поэтому оказывается одним из самых уязвимых моментов концепции Яворского.

Лады по Яворскому представляют собой различного типа соединения систем: только единичных, только двойных или тех и других совместно. Именно этот последний случай оказывается основой мажора и минора, в силу чего данные лады обладают обеими неустойчивыми функциями — и доминантой, и субдоминантой:



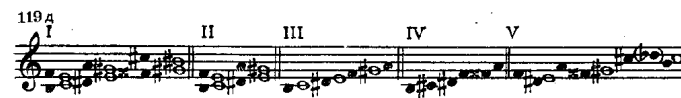
В примерах 119 г [I] и 119 г [III] мы видим девятизвучные лады — так называемые «полный мажор» и «полный минор», тогда как примеры 119 г [II] и 119 г [IV] дают их натуральные виды¹.

Но для данного исследования представляют интерес не эти лады, а те, где тониками² оказываются диссонирующие созвучия. Сюда относятся прежде всего увеличенный и уменьшенный лады. Увеличенный лад («Мах»)

¹ Интересно, что в условиях нетемперированного — чистого (квинто-терцового) строя неустойчивая квинта из двойной системы ($d-a$ в C-dur, $g-d$ в a-moll) оказывается диссонирующей и расшифровывается не как простейшее соотношение $3:2$, а как более сложное $40:27$ (см.: Римский-Корсаков Г. М. Акустическое обоснование теории ладового ритма. — В кн.: Музыкознание. Л., 1928, с. 91). Заслуживает внимания также то, что сопряжения натуральной двойной системы ($d-e$ и $a-g$ в C-dur) представляют собой в чистом строе интервалы малых целых тонов $10:9$, тогда как несопряженные большие секунды ($c-d$, $f-g$, $a-h$) представляют несколько менее близкие интервалы больших целых тонов $9:8$. Все это говорит, что, несмотря на искусственный метод выведения двойной системы, в ней все же отражены некоторые объективные закономерности.

² Яворский (так же, как и Риман) называет тоникой не только I ступень, но и всю совокупность устойчивых звуков данного лада.

образуется соединением трех (полный вид, пример 119 д [I]) или двух единичных систем (неполный вид, пример 119 д [II]). Название ладу дала его тоника — увеличенное трезвучие. Звукорядом неполного лада является гамма восточной музыки с двумя увеличенными секундами (пример 119 д [III]) неустойчивые звуки полного лада дают целотонную гамму (119 д [IV]):



Обращают на себя внимание характерные для увеличенного лада полутоновые опевания всех устоев, своего рода узлы тяготений (по Яворскому — «обратные сопряжения» — пример 119 д [V]). Поскольку системы, формирующие увеличенный лад, находятся на расстоянии больших терций друг от друга, для этого лада характерна большетерцовая секвентность.

Уменьшенный лад («min» или «dimin») — согласно воззрениям Яворского — образуется соединением двух двойных систем. Его тоника — уменьшенное трезвучие — содержит тритон, в силу чего лад считается неустойчивым. Из трех звуков тоника лишь терцовый тон устойчив. Натуральный вид лада (пример 119 е [II]) образует диатонический звукоряд — докийский (пример 119 е [III]) или подобный дорийскому (пример 119 е [IV]). Неустойчивые звуки полного вида образуют гамму «полутон — тон» (пример 119 е [V]):



Малотерцовое расстояние между системами допускает продолжение в виде третьей и четвертой двойной систем, что замкнуло бы круг. Но этот более развитый лад отнесен к другой категории, о которой речь будет далее. Аналогичное соображение должно быть высказано по поводу другого лада, где системы — но не двойные, а единичные — соединены на расстоянии малой терции. Поскольку тонические большие терции входят друг в друга, как звенья

цепи, лад был назван цепным. По существу он представляет один из видов одноименного мажора—минора:



Как и уменьшенный лад, он допускает продолжение путем малотерцового секвенцирования систем и именно в этом виде, как мы убедимся, обретает свой главный смысл («дважды-цепной лад»).

Особую категорию составляют переменные лады (понятие ладовой переменности введено Яворским впервые). Их признак — «устойчивый звук одной системы может быть неустойчивым звуком в другой системе»¹. Другими словами, ладовое значение одного и того же звука может быть различным в пределах данной ладотональности. Это легко показать в наиболее простом широко распространенном переменном ладе, который мы продемонстрируем в натуральном виде:



Как видно из примера 119 з [II], звуки *g* и *a* имеют двойное значение, это звуки-омонимы; вместе взятые, они образуют то, что можно назвать обратимым тяготением ($g \rightleftharpoons a$). Но можно подойти к переменным ладам с другой стороны: ведь в них меняется не только функция отдельных звуков, но и нечто большее — меняются признаки ладотональности. Так, в только что описанном ладе мажор сочетается с параллельным минором (ладовая переливчатость — в высшей степени обычное для народной песни явление!). Наконец, если рассмотреть переменный лад с точки зрения вертикали, окажется, что его полная тоника всегда представляет диссонирующее созвучие. В параллельном мажоро-миноре, это — простой аккорд, малый септаккорд (пример 119 з [III]). Но в других переменных ладах могут образовываться более сложные и остро

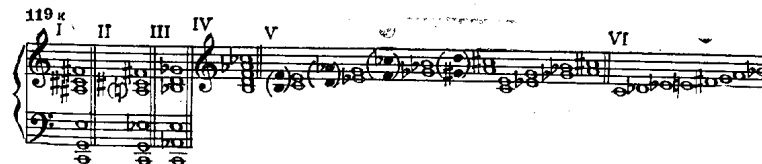
¹ Протопопов С. Цит. работа, с. 92.

звучащие тоники (например, сумма двух увеличенных трезвучий на расстоянии полутона, что мы будем наблюдать в «Золотом петушке»). Нетрудно увидеть связь таких ладов с политональностью.

В особую категорию выделены лады, основанные на принципе «двойного разрешения». Поскольку каждое шестиполутоновое отношение может разрешаться и вовнутрь и вовне, Яворский представил себе возможность совмещения обоих разрешений и сконструировал «дважды-системы», а путем их соединения — «дважды-лады»:



Тоники, появляющиеся в результате двойного разрешения, сами находятся в тритонном отношении между собой, и это обстоятельство является главной характеристикой дважды-ладов. Тритонные сочетания и слияния тональностей и — в меньшей степени — двойные разрешения представляют собою объективно существующую в музыке основу дважды-ладов. Каждому простому ладу соответствует его дублированное подобие — дважды-мажор, дважды-минор и т. д. Покажем их тонические созвучия:



Тоника дважды-увеличенного лада представляет собой целотонное шестизвучие и, следовательно, одна целотонная последовательность (или аккорд), образуемая неустойчивыми звуками, может разрешиться в другую целотонность («тоническую» — пример 119 к [III]). В дважды-уменьшенном ладу тоника — уменьшенный септаккорд (пример 119 к [IV]), а в дважды-цепном ладу — гирлянда из четырех, «скованных» кольцами больших терций (пример 119 к [V]); по горизонтали они образуют гамму «полутон — тон» (пример 119 к [VI]). Легко убедиться в том, что эти два лада представляют взаимное обращение: что для

одного является неустойчивостью («полутон-тон» в дважды-уменьшенном, уменьшенный септаккорд в дважды-цепном ладу), то для другого служит тоникой (уменьшенный септаккорд в ладу того же названия, «полутон-тон» в дважды-цепном ладу). Отсюда возникает опасность их смешения, иногда наблюдаемая в музыковедческих работах. Однако вполне возможен реальный критерий их дифференциации: мелодическая и метро-ритмическая опорность уменьшенного септаккорда или, наоборот, цепного созвучия позволяет отдать предпочтение тому или иному определению лада. Добавим, что взаимно-обратимы все дважды-лады: неустойчивые звуки дважды-мажора можно представить себе, как тонику дважды-минора (например, неустойчивость C—Fis-dur есть тоника d—gis-moll) и наоборот; дважды-увеличенный лад дает в обращении другую тональность того же лада. Но с этими случаями обратимости в практике анализа приходится считаться в гораздо меньшей степени.

Переходя к критической оценке системы «новых ладов», поставим прежде всего следующий вопрос: целесообразно ли рассматривать явления, о которых шла речь, как лады, то есть как звуковые системы со своей дифференциацией функций, со своими мелодическими и гармоническими тяготениями от неустойчивости к устойчивости, с различной степенью напряженности звуков и аккордов? Вопрос этот возникает, в первую очередь, потому, что принцип «симметричных систем», которые, по Яворскому, конструируют лады, не принят современным теоретическим музыкознанием. Если, таким образом, самый фундамент этих ладов ложен, то и само здание, на нем воздвигнутое, быть может иллюзорно.

Вопрос возникает, во вторую очередь, потому, что ладовыми центрами в «новых ладах» не являются мажорные и минорные трезвучия. Их тоники всегда представляют собою более или менее диссонирующие созвучия, что противоречит представлению об устойчивости и, кроме того, ставит под сомнение различие ладовых качеств и факт разрешения одной функции в другую.

К этим доводам и сомнениям следует отнестись с полной серьезностью и попытаться разобрать их по существу.

Действительно «симметричные системы» представляют собой как первоисточник построения ладов искусственные образования, что особенно явно в отношении «двойной

системы». Однако вопрос о праве на существование для «новых ладов» этим еще не решается. Нельзя ставить знак равенства между тем или иным явлением действительности и различными попытками его объяснения; явление может оказаться объективным, а те или другие варианты его объяснения — негодными. «Соединение систем», якобы формирующее лад, есть фикция. Но отсюда еще не следует, что фикцией является самый лад, не получивший истинного истолкования.

Не забудем, что наши основные лады — мажор и минор — до сих пор ожидают окончательного, общепризнанного объяснения их структуры, их генезиса. С теориями; основанными на натуральном звукоряде, соперничают теории, зиждущиеся на квинтовом принципе; имеются и попытки их соединения. Музыкальная наука страдает от нерешенности столь важного вопроса; но это обстоятельство вовсе не «бросает тень» на минор и мажор, и, кажется, еще никому не давало оснований усомниться в реальности их существования¹. Причина этого ясна — музыкальная практика на каждом шагу дает нам доказательства их существования. Разумеется, практика не дает сравнимых по обилию и очевидности доказательств реального бытия «новых ладов». Тем не менее, она остается судьей и здесь: чтобы опровергнуть реальность «новых ладов» недостаточно отвергнуть предложенный Яворским метод их конструирования, необходимо доказать их отсутствие в самом музыкальном творчестве, что представляется нам весьма затруднительным.

Вместе с тем пужно указать на то, что отдельные лады, выведенные Яворским, искусственны не только по генезису, но и по результату. Сюда нужно отнести, например, так называемые «у-цепной» и «z-цепной» лады². Их конструирование относится либо к самому раннему периоду деятельности Яворского, когда многое еще не установилось, либо наоборот к позднему — догматизирующему. Выведение этих ладов не могло быть подсказано музыкальной практикой и представляет продукт отвлеченного теоретизирования.

¹ Мажор и минор, по Яворскому, конструируются из «симметричных систем» совершенно таким же образом, как и «новые лады». Но и это обстоятельство, естественно, не является для мажора и минора компрометирующим.

² См.: Протопопов С. Цит. работа, с. 114—116.

Было бы крайностью совершенно отрицать роль тритона в образовании новых ладов. Достаточно напомнить о принципе «двойного разрешения» (вовне и вовнутрь); увеличенное трезвучие иногда появляется как продукт разрешения тритонов. Применительно же к объекту данного исследования следует сказать несколько слов особо. Каждый, интересовавшийся музыкой Римского-Корсакова, знает, как значительна в ней роль тритона — одного из самых излюбленных средств выражения не только в фантастике, но и в пейзажной живописи, звукоподражании, юморе. Тритон являлся для Римского-Корсакова (во всяком случае до «Золотого петушка») своего рода эстетическим пределом, пределом напряженности звучания. В фантастике тритон связан с пределом необычности — вплоть до ужаса (конец третьего акта «Китежа») и кошмарности (сцена сумасшествия Кутерьмы) и намеренной дезорганизации ладово-слуховой настройки (хроматические ряды тритонов в «Снегурочке», призванные изображать меняющиеся фантастические образы, которые мерещутся Мизгирю). Как средство характеристики фантастических существ тритон для Римского-Корсакова становится иногда новым «*diabolus in musica*» (вспомним «Ночь перед рождеством», «Кащей»), только не избегаемым, а применяемым. В своих колокольных перезвонах Римский-Корсаков пользовался тритоном и основными на нем гармониями опять-таки как высшим пределом диссонантной насыщенности звучания.

Тритонные переклички и противопоставления (фанфары во второй части «Шехеразады», пляска в «Садко» — 16 т. до ц. 297 и др.), по-видимому, представлялись Римскому-Корсакову наибольшей степенью гармонического контраста. Это можно наблюдать и в драматической музыке — такова разработка увертюры к «Псковитянке» в ранней, более смелой редакции: она основана на двух тритонных сменах, связанных с темами Тучи и Грозного.

Известно, что Скрябин также смотрел на тритон, как на средство ладовой поляризации; в этом — при всех глубоких различиях — можно видеть одну из нитей, связующих гармоническое мышление двух композиторов. С другой стороны, присущее Римскому-Корсакову внимание к тритону, к его особым ладовым и выразительным возможностям, ведя свое происхождение от Глинки, пред-

ставляет выдержанную традицию русской музыки. У Глинки можно указать начало разработки «Арагонской хоты», педали «Камааринской» и, конечно, эпизод похищения Людмилы; этот последний непосредственно отражен в одном из самых волшебных эпизодов «Снегурочки», включая тональности D-dur и As-dur (туба и пикколо, см. Moderato после ц. 255). По свидетельству Ястребцева, Римский-Корсаков причислял тритоны к «боевым, стасовским элементам Новой русской школы». Наконец, как указывает М. Ф. Гнесин, Римский-Корсаков отмечал значение тритона в ладу, придавая первостепенное значение тяготениям звуков тритона (см. вступительную статью М. Ф. Гнесина в книге «Н. А. Римский-Корсаков. Музыкальные статьи и заметки», с. XXVIII).

В этом отношении Римский-Корсаков оказался близок своему выдающемуся современнику — Танееву.

Вторая группа доводов заключает в себе рациональное зерно. В самом деле, понятие «разрешение» носит безусловный характер лишь в том случае, когда продуктом разрешения является консонанс; разрешение в диссонанс гораздо более относительно, нередко — спорно. Дифференциация тонической и нетонических функций также не может в этом случае соперничать по отчетливости с обычной.

Эти аргументы сохраняют всю свою силу в том случае, если «новые лады» рассматриваются на паритетных началах с мажором и минором — как вполне равноправные им (а в некоторых отношениях даже выше стоящие) и подчиненные тем же закономерностям (именно так и рассматривал их сам Яворский). Но такое условие вовсе не обязательно для признания «новых ладов». С ними следует считаться, как с явлениями, выдвинутыми музыкальной практикой второй половины XIX и начала XX века¹, но несколько не оспаривающими главенства мажора и минора. Они несравнимы с мажором и минором по богатству внутренней структуры последних, по динамическим ресурсам, по диапазону выразительных возможнос-

¹ А отнюдь не только «творчеством позднего Скрябина», как иногда считали (в частности, такое утверждение содержится в предисловии к «Учению о гармонии» Ю. Н. Тюлина). Имена Римского-Корсакова и Листа должны быть здесь названы в первую очередь.

тей — и, в итоге, по их значению и распространенности в музыке.

Сугубо подчиненная роль, которая принадлежит «новым ладам», ни в какой мере не ставит под удар принципиальное значение контраста между консонансом и диссонансом.

Что понятие о разрешении сложнее, чем простой переход диссонанса в консонанс, сейчас уже вряд ли придется спорить. С одной стороны, — неустойчивая функция лада может быть представлена вполне консонирующими аккордами — трезвучиями, и в этом случае разрешение есть переход консонанса в консонанс. С другой стороны, учение о неаккордовых звуках говорит о разрешении неаккордовых сочетаний в терцово построенные диссонирующие аккорды; далее, середина XIX века обнаруживает возможность разрешающего перехода менее диссонирующих созвучий в более диссонирующие («Тристан»). Сохраняя контраст диссонанса и консонанса как основу и наиболее сильное, яркое выражение ладо-гармонической дифференциации, ладовая структура способна иногда отступить от этой основы хотя бы даже за счет некоторого сглаживания функциональных противопоставлений. Наконец, в наше время, когда признано существование сколь угодно диссонирующих «центральных элементов системы» (термин Ю. Н. Холопова), возможность неконсонансирующих тоник кажется особенно очевидной.

В связи с вопросом о разрешении и о диссонантности тоник следует высказать еще следующие соображения.

Степень диссонантности тоник весьма различна — достаточно сравнить в этом отношении переменный параллельный лад (взяв его тонику целиком — как малый септ-аккорд) и «дважды-лады» с их тониками, сплошь начиненными тритонами. Кроме того, степень диссонантности должна оцениваться не только сама по себе, но и в отношении тех неустойчивых созвучий, которые могут в нее разрешаться. Так, тоника увеличенного лада есть диссонирующий аккорд; но мера его диссонирования — не та, что у некоторых способных в него разрешиться аккордов, и притом не только у такого гармонического «монстра», как целотонное шестизвучие, но и у более скромных аккордов, в частности, септаккорда с уменьшенной терцией или его обращения — увеличенного терцквартаккорда:



Естественно, что чем больше разница в диссонировании, тем более походит гармонический оборот «неустойчивой» на разрешение, и наоборот.

Далее, анализ образцов музыкальной литературы, где применены «новые лады», показывает, что диссонантность их тоник может быть «обойдена»: устойчивые звуки, особенно те из них, которые образуют между собой диссонирующий интервал, нередко берутся порознь, а совместное их звучание избегается. Это можно понять как своеобразную переменность — наподобие того, как в параллельно-переменном ладу народной песни происходит смена или колебание устоев в секундно-септимальном отношении, а не одновременное их звучание. Так, в эпизодах, обнаруживающих признаки увеличенного лада, но вместе с тем не порывающих с мажором (или минором), довольно часто разрешение приводит к неполному трезвучию — большой терции с удвоениями, которая «нейтральна» по отношению к обоим ладам; избегается как чистая квинта, которая отдала бы мажору предпочтение, так и увеличенная, которая создала бы диссонанс в разрешении:



Обратимся теперь к вопросу о соотношении «новых ладов» с мажором и минором. Степень родства их структуры может быть различна. Она оказывается большей, если

применяются смены функций, и, наоборот, меньшей, если таковые отсутствуют; в этом последнем случае имеет место, главным образом, «звукорядная трактовка» лада, где обыгрывается функционально нерасслоенная гамма, или же расслоение невелико. Это, в особенности, относимо к целотонной гамме¹ и в меньшей степени к гамме «полутон-тон», вероятно из-за наличия в ней острых полутонных тяготений, благоприятствующих некоторой дифференциации функций.

Ставя вопрос в более широком плане, необходимо подчеркнуть историческую связь «новых ладов» с мажором и минором. Новые лады не только не оторваны от них, но, в конечном счете, обязаны им своим существованием. Можно указать два основных пути, по которым в недрах мажора и минора постепенно складывались предпосылки для образования новых ладов. Один из них заключался в придании местного относительно-устойчивого значения таким неустойчивым аккордам мажора и минора, которые могут стать тониками — уменьшенным трезвучиям и септаккордам, увеличенным трезвучиям. Достигалось это разными способами. В одних случаях использовались предиктовые моменты формы, или близкие им по смыслу виртуозные каденции, где уменьшенные созвучия обрести своими «тяготениями второго порядка»²:



¹ Напомним верное замечание А. Казелла о системе, «сводящей звукоряд к шести тонам и аккорды к одному» (Казелла А. Политональность и атональность. Л., 1926, с. 22).

² См. также вступление «Забытого вальса» № 1 Листа. В «Пляске смерти» Лист истолковывает и самую тему «Dies irae» в духе уменьшенного лада, опираясь на малотерцовое отношение ее устойчивых *d* и *f* (см. первые два проведения темы).



В других случаях источником служили секвенции с побочными доминантами; если в них принимала участие VII ступень мажора или II ступень минора, то и она наделялась своей побочной доминантой:





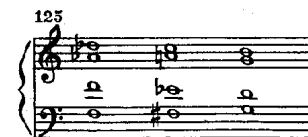
В третьих случаях применялись некоторые гармонические обороты мажора и минора, в которых выявлялись черты, ведущие к новым ладам; таковы, например, некоторые обороты «двойная доминанта — доминанта», где сочетаются элементы целотонности, уменьшенные терции (увеличенные сексты), характерные для описания устойчивого лада, полутоновые соотношения трезвучий и разрешения в мажорную терцию:



Интересно, что из такого моцартовского приближения к увеличенному ладу исходил Римский-Корсаков, создавая тему яда в «Моцарте и Сальери»:



К рассматриваемому случаю относится также оборот, соединяющий II низкую и V ступени посредством уменьшенного септаккорда, способного двояко («вовне» и «внутри») разрешаться в оба эти трезвучия:



Такой оборот несомненно содержит зачатки тритонного сопоставления, связанного с двойным разрешением диссонирующего аккорда, подобного As-dur—D-dur'ному в эпизоде похищения Людмилы.

Другой путь заключался в модулирующем секвенцировании по интервалам, делящим октаву на целое число частей — по большим секундам, малым и большим терциям и тритонам. Самый принцип такого секвенцирования не заложен в структуре неперiodичных ладов — мажора и минора; уже это обстоятельство служит аргументом для сближения таких секвенцированных сопоставлений с новыми ладами. Если же при этом наблюдаются и другие характерные признаки новых ладов, то есть происходит взаимоподтверждающее комплексирование, то об установлении нового лада можно говорить с достаточной обоснованностью.

Заметим, что именно этот способ образования новых ладов иногда используется как довод для их отрицания. Указывается, что мы имеем дело лишь с определенным видом модуляций, с соединением нескольких тональностей обычного мажора и минора, а никакой иной лад не возникает. Действительно, нет оснований присваивать любому сопоставлению по большим и малым терциям наименование увеличенного или уменьшенного лада. Правильное истолкование таких сопоставлений требует учета целого ряда обстоятельств: насколько подчеркнута цикличность сопоставления (замкнутость тонального «круга»), насколько тесно (во временном отношении) сопоставлены тональности, показан ли какой-либо вывод из сопоставления, присутствуют ли другие комплексизирующие признаки.

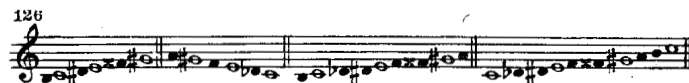
Далее, следует указать, что отрицательное отношение к факту существования новых ладов, выраженных через секвенции, еще не может решить судьбы этих ладов в целом, ибо затрагивается лишь один, хотя и очень важный, вид их выявления. В частности, остаются при этом незатронутыми все те случаи, где новые лады выявлены

более независимо, например, с использованием своих каденционных оборотов и показом тоник.

Освещая этот вопрос с более общей точки зрения, мы должны будем признать, что тесная связь новых ладов с традиционными не означает необходимости полного сведения первых к последним. Мы знаем, что возникновение тех или иных явлений еще не предопределяет их значения в будущем; генезис явления необходимо знать, но результат развития может иметь новое самостоятельное значение. Так обстоит дело и в данном случае.

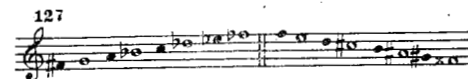
Полное «непризнание» новых ладов, хотя бы на правах эпизодического, вспомогательного явления, расширяющего круг гармонической выразительности, на практике заставляет выбирать обходные пути анализа и приводит к натяжкам противоположного типа по сравнению с абсолютизацией новых ладов, почти столь же нежелательным.

Мы говорили о формировании новых ладов в условиях мажора и минора. Для следующей, более самостоятельной стадии их развития характерно обыгрывание аккордов — увеличенных и уменьшенных — и звукорядов. Это обыгрывание (опевание) может быть односторонним и двусторонним. При одностороннем обыгрывании увеличенного трезвучия возникает гексахорд — «полутон, полтора тона» (малая секунда, увеличенная секунда), а при двустороннем звукоряд — «два полутона, тон»¹:



¹ Имеется в виду полутоновое опевание («тонкое опевание», по терминологии А. С. Оголевца). Опевание большими секундами («грубое опевание») дает целотонную гамму. Однако звуки этой гаммы, лежащие между звуками основного для нее увеличенного трезвучия, производят впечатление не вспомогательных, а проходящих звуков (из-за нивелированности интервалов в этой гамме). Поэтому об опевании увеличенного трезвучия целесообразно говорить лишь как о полутоновом. Более того — характерные «узлы» опеваний («обратные сопряжения», по терминологии Яворского) вокруг устоев с интервалом уменьшенной терции, очень частые в образцах увеличенного лада, можно считать последствием целотонности: в условиях сплошной целотонности опевание может выделяться только посредством малых секунд. Звукоряд «два полутона, тон» чаще встречается в ином значении — как дробление трех больших секунд в целотонной гамме (см. пример 138).

При одностороннем обыгрывании уменьшенного септ-аккорда возникает гамма «тон-полутон»:



Двустороннее его обыгрывание не может дать столь же характерных результатов, поскольку образуется хроматическая гамма.

Остается указать, что почвой для возникновения новых ладов иногда является народная музыка. Не говоря уже о параллельном мажоро-миноре, который, с одной стороны, общепризнан, а с другой стороны, стоит особняком по своей семизвучно-диатонической простоте, можно указать на одноименный мажоро-минор, присущий музыке целого ряда народов, на связь увеличенного лада с восточной «гаммой двух увеличенных секунд», на народно-ладовые предпосылки гамм «полутон-тон» в восточной и молдавской музыке.

Подведем итог сказанному.

Нужно отделить представление о новых ладах как объективном явлении, связанном с расширением основ ладовой организации, от точки зрения на них, которая была выдвинута исследователем, впервые обнаружившим и описавшим их. Признание новых ладов не требует ни веры в единичную и двойную системы, ни убежденности в равноправии этих ладов мажору и минору.

Новые лады складывались внутри мажоро-минорной системы. По мере кристаллизации их признаков они стали обособляться. Но и в более самостоятельной стадии своего существования они оказываются аналогичны некоторым явлениям в развитии мажоро-минорного гармонического мышления — таким, как глубокая разработка неустойчивой «периферии» лада, как избегание полных разрешений.

Функциональная дифференциация внутри новых ладов не исключена и имеет реальные средства для своего проявления. Но диссонантные соотношения внутри тонических созвучий делают эту дифференциацию в принципе всегда меньшей, чем в мажоре и миноре; в практике же эта дифференциация может и совсем отсутствовать.

Новые лады находят и такое применение, при котором диссонантность их тоник не выявлена или смягчена.

Нам пришлось предпослать дальнейшему изложению этот довольно пространный экскурс. Это оказалось необходимым не только в силу спорности вопроса: без такого предварительного рассмотрения вопроса невозможно было бы подойти к конкретным образцам новых ладов в музыке Римского-Корсакова.

*

Следует прежде всего отметить большую определенность, недвусмысленность, с какой Римский-Корсаков применяет новые лады. Чтоб развить это положение, мы остановимся на примере одного лада — увеличенного.

Можно ли отрицать наличие у Римского-Корсакова увеличенного лада, слушая такие образцы, как тема Матюты в третьем акте «Псковитянки» (семь тактов до п. 37), тема Морены из «Млады» с предельно ясным выявлением тоники, с секвенцируемыми по большим терциям разрешениями тритонов, как колоратуры Волховы с разрешениями большого нонаккорда в стрелой взрывающиеся фигурации увеличенного трезвучия, как аккорды «свещающихся черепов» из «Кащей», наглядно демонстрирующие чередование Т—D (доминанта — в виде целотонного шестизвучия), как аналогичный, но еще решительнее выраженный образец в «Золотом петушке» — «убийство Звездочета» (один такт до п. 254) — с опоясывающими тонику шестиголосными узлами тяготений?

Можно ли не убедиться в реальной связи гамм с двумя увеличенными секундами — и увеличенного лада¹, слыша, как Римский-Корсаков дополняет одну из этих гамм другой, лежащей большой терцией выше (но мелодически затупевывая секвентность), и приводит их к разрешению в тонику:

¹ Эти восточные гаммы нельзя, конечно, рассматривать (вместе с Яворским), как проявление «неполного увеличенного лада». Но потенциальная связь их с этим ладом имеется, и здесь она реализована. Намечалась такая связь и у Листа в его трактовке «венгерской гаммы» (см. Семнадцатую рапсодию, коду Ракоци-марша). Основание для подобных связей дают и некоторые образцы самой народной музыки (см., например, армянскую песню «Садовник», приводимую в книге Х. С. Кушнера на с. 546 — в ее первом предложении отчетливо слышатся опоры *as* и *c*, а во втором предложении — *c* и *e*).

128 *Animato* $\text{♩} = 1\frac{1}{4}$ „Золотой петушок“

Во всех этих примерах лад был выявлен в «химически-чистом» виде. Но Римский-Корсаков умел с большой отчетливостью выказывать признаки увеличенного лада и там, где нечто сохраняется от мажора. Вот образец, где подряд интонируются два тритона в отношении большой терции со своими разрешениями, а для пущей несомненности каждая из этих «единичных систем» предварена соответствующим тоническим увеличенным трезвучием в мелодии. В то же время гармония дает конечные разрешения в *Es-dur* и *G-dur*. И самый увеличенный лад и колебания между ним и мажором способствуют созданию таинственно-мерцающего волшебного колорита, который присущ этому выдающемуся эпизоду из «Китежа»:

(На ветках деревьев повсюду загораются восковые свечки)

129 *Larghetto*

В качестве важного подтверждения реальности увеличенного лада у Римского-Корсакова должна рассматриваться постановка в связь разнообразных явлений, порознь передко известных. Римский-Корсаков с большим искусством и последовательностью комплксирует многочисленные признаки, которые взаимно укрепляют друг друга; некоторые из них, будучи взяты сами по себе, не могли бы служить достаточным доказательством, но их

совместное действие исключает предположения о случайности или невыявленности ладовых намерений.

Конкретизируем это на примере того же лада. В его образцах у Римского-Корсакова мы встретим приемы, где непосредственно обнажаются противоположные функции — неустойчивость и тоника в виде своего рода автентических оборотов (как частный случай сюда относятся и большетерцовые сочетания тритонов с соответствующими разрешениями); характерные гармонии — нонаккорды, аккорды целотонного происхождения и близкие им (например, аккорды с увеличенной секстой), некоторые мнимые трезвучия и септаккорды; гармонические последования (помимо упомянутых автентических) — полутоновые сочетания трезвучий, сочетание минорного трезвучия с мажорным, лежащим квинтой выше¹; перемещения в виде секвенций по большим терциям или малым секстам (уменьшенным квартам, увеличенным квинтам); звуко-ряды — восточный, целотонный, гексахорд «полутон, полтора тона», гамма «два полутона, тон», мелодические явления — узлы тяготений-опеваний с разрешением умень-

¹ Полутоновые сочетания мажорных (и реже встречающихся минорных) трезвучий содержатся в близкой увеличенному ладу восточной гамме; одно из них включает в себе два звука тоники, другое — недостающий третий звук:

130

См. тему Звездочета, где зачатки увеличенного лада, имеющиеся в этих оборотах, мощно укрепляются терцовым секвенцированием и целотонной гаммой в басу (см. т. 38—43 во вступлении к опере). О колебании минорного и мажорного трезвучий мы уже говорили в связи с восточным звукорядом. Они дополняют друг друга своими большими терциями:

131

Вряд ли нужно доказывать, что сам по себе этот оборот никоим образом не может рассматриваться как «увеличенно-ладовый»; такое значение он может приобретать исключительно при своем появлении совместно с другими характерными приемами.

шенной терции в унисон, сочетание таких узлов с целотонными интонациями.

Из этого перечня видно, во-первых, что Римский-Корсаков разрабатывал возможности увеличенного лада достаточно разносторонне и, во-вторых, что композитор чувствовал взаимную связь этих многообразных явлений.

Принципиально важно то обстоятельство, что увеличенное трезвучие и его лад могут зарождаться благодаря взаимодействию мажора и минора, что предпосылки — хотя бы и отдаленные — к этому содержатся в обычной мажоро-минорной музыке. Во второй половине XVIII и начале XIX века был в высшей степени распространен прием подготовки мажорных тем предиктами, где происходили многократные смены минорной (одноименной или параллельной) тоники и мажорной доминанты. Постоянно прибегал к этому Моцарт; в частности, так построен предикт к репризе в «Арии с шампанским» Дон-Жуана (колебания трезвучий F-dur и b-moll). Лист в своей фантазии тонко почувствовал заложенные в этом возможности и мощно развил те намеки, которые содержатся в обороте F-dur—b-moll. Желая придать музыке симфоничность развития и, весьма возможно, придать Дон-Жуану черты демоничности, Лист подвергает этот оборот секвенцированию по большим терциям и вводит пассажи по гамме с двумя увеличенными секундами (именно в той тональности, какая могла вытекать из мажоро-минорных колебаний — F—A—Cis). Так из «невинного» оборота разрастается музыка, уже наделенная явными признаками увеличенного лада.

Другой, более скромный, но также интересный образец можно указать в ноктюрне Шопена H-dur op. 9 № 3 (см. десять тактов до Tempo I). Происходит нарастание с гармонической основой в виде dis-moll и его доминанты — трезвучия Ais-dur. Вершиной же этого нарастания оказывается пассаж «con forza», почти тождественный упомянутой восточной гамме (то же с богатой орнаментацией — при повторении разбираемого эпизода). И здесь соприкасающийся с увеличенным ладом звукоряд возникает как последствие мажоро-минорных колебаний.

Сравнивая произведения разных творческих периодов, можно заметить прогрессирующее осознание самостоятельности лада и его выразительных возможностей. Такова, например, дистанция от «Садко», где музыка хора

подводных дев, явно ориентированная на увеличенное трезвучие, как тонику, в самый последний момент (один такт до ц. 85) капитулирует перед мажорным трезвучием, — и до «Золотого петушка», где мажоро-минорная музыка прессируется под большим давлением в формы увеличенного лада¹.

Тонкость, до которой было доведено ладовое мышление Римского-Корсакова в его последней опере, можно проиллюстрировать на следующем примере. В «Золотом петушке» очень широко применен краткий мотив группеттного типа — опевание устоя; это тот самый узел полутоновых тяготений, который, как мы уже выяснили, столь присущ природе увеличенного лада («обратное сопряжение»). Композитор понял, какие кадансирующие возможности заложены в этом мотиве: как совокупность противоположно направленных тяготений (нисходящего и восходящего), утверждающих тонику, он до некоторой степени аналогичен кадансу «S—T—D—T» в мажоре и миноре. Почувствовав эти возможности, Римский-Корсаков применил их в этой «увеличенно-ладовой» опере для завершения всех трех действий: прощание со столицей, проща-

¹ Такова, например, гармоническая разработка мажоро-минорной темы петушка — см. сцены народного смятения в первом действии, эпизод «клеветания», конец оперы; мажорная мелодия-фанфа проходит в созвучии с увеличенным трезвучием, иногда в терцовом секвенцировании. Отсюда — обилие больших септаккордов (особенно — с увеличенным трезвучием внизу или наверху), придающих такую характерную остроту и терпкость музыке оперы. Сочетание терцовой триады мажоров с увеличенным трезвучием находит свое полное выражение в соединении двух различных тонических увеличенных трезвучий (эпизод «клеветания» — своего рода ладовое резюме):



Возникает «переменный увеличенный лад», то есть слияние двух несовпадающих тональностей увеличенного лада, дающее перевес то одной, то другой тональности (он не предусмотрен классификацией Б. Л. Яворского); упомянутые большие септаккорды могут рассматриваться как его неполные тоники. Переменный увеличенный лад — главная новинка в музыкальном языке «Золотого петушка», разработка его гармоний — основное средство в воплощении образов сатиры, гротеска и фантастики.

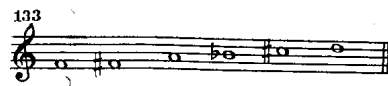
ние со станом царицы, прощание с оперой¹. Фантастика причудливо сплелась здесь с народной манерой неизменных концовок-прибауток.

Выразительные возможности увеличенного лада эволюционировали от простой изобразительной трактовки (эпизод хищной птицы в первой части «Антара») до глубокого выявления черт психологической характеристики или синтеза изобразительности с тонкой обрисовкой эмоционального мира («Китеж», «Золотой петушок»).

Мы останавливались только на особенностях применения одного лада, чтобы не загромождать изложения. Но мы избрали лад, быть может, особенно любимый композитором; увеличенное трезвучие недаром оказалось последним аккордом последнего из сочинений Римского-Корсакова.

Остановимся на некоторых особых приемах, которыми сопровождается у Римского-Корсакова применение новых ладов. Приемы эти можно разделить на секвентные и не-секвентные.

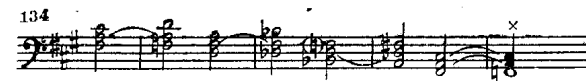
Начнем с первых. Секвентные перемещения у Римского-Корсакова отнюдь не всегда трактуются, как замкнутые в себе, как «самоцель». Так первая тема «Антара» — тема пустыни — начинается точными терцовыми перемещениями минорных трезвучий, большие терции которых, а также выдержанные общие тоны трезвучий составляют увеличенное трезвучие *f—a-cis*; общий звукоряд — гексахорд — «полутон—полтора тона»:



знаком уже нам. Появление в такте 4 увеличенного трезвучия, которое объединяет предшествующие аккорды и

¹ При этом черты увеличенного лада выявляются в нарастающей степени: в конце первого действия дан лишь легкий намек (обороты из трезвучий *a-moll* — *E-dur*); в конце второго действия уже отчетливо слышен переменный увеличенный лад (сочетание *A-dur* с увеличенным трезвучием *A-tax* и его усложнениями, а также с восточными гаммами в той же ладотональности *A-tax*); и, наконец, завершающее оперу группетто прямо вытекает из увеличенного трезвучия *Gis* (*As*) — *tax*.

неоднократно подтверждается следующими тактами, есть естественный вывод из секвенции:



Нечто подобное в более крупном масштабе показывает заключительный эпизод пляски из второго действия «Золотого петушка». Гармоническое движение происходит по кругу *D-dur*—*Fis-dur*—*B-dur*—*D-dur*.

Широко примененные альтерации способствуют тому, что музыка, как бы подталкиваемая ими, покидает данную тональность и устремляется в следующую; это свидетельствует об отсутствии пассивности в перемещениях и придает секвенции немалый, все возрастающий (также и благодаря масштабным сжатиям) динамизм. В результате терцовый круг оказывается увенчан ладовым выводом — появляется увеличенный лад, в тональности *D*, резюмирующий три предшествующих мажора¹:



¹ Примером несеквентного гармонического чередования, завершённого выводом, может служить тема лебедей из второй картины «Садко». Установившееся в ней чередование трезвучий *H-dur*—*D-dur* приводит к *Fis-dur*ному заключению. По отношению к *Fis-dur* трезвучия *H* и *D* ближе (две *S* — *IV* и *VI* низкая ступени), чем по отношению друг к другу; поэтому переход в *Fis-dur* «снимает» их некоторый взаимный антагонизм.



С терцовыми секвенциями связан, таким образом, метод подытоживания, который основан на объединении тоник сопоставленных тональностей. Поскольку здесь тональности представлены своими «заглавными» звуками, из которых складывается осмысленное целое, этот прием можно по аналогии с поэзией рассматривать как своего рода тональный «акrostих»¹.

Этот «акrostих» устойчив в том смысле, что объединение тоник дает тонику же тональности-вывода. В отличие от него существует другой — неустойчивый тип; он основан на том, что объединение тоник создает неустойчивое созвучие, разрешением которого достигается тональность-вывод. Почти во всех известных нам случаях у Римского-Корсакова этот неустойчивый «акrostих» образовывается благодаря малотерцовой секвенции (исключение — былина о Волхе, где объединением стержней образуется мажорное доминантовое трезвучие A-dur). Возникающий таким путем уменьшенный септаккорд является вводным для тональности-вывода. Интересно, что подобное явление имеется в разработках обеих драматических увертюр Римского-Корсакова. В «Псковитянке» (первая редакция) разработка содержит две тритонные смены на темах Тучи и Грозного; их начальные точки составляют уменьшенный септаккорд в h-moll, то есть в главной тональности увертюры. В «Царской невесте» (п. 4) тональности b, Des, cis, E, e, G приводят к h-moll, каковой и появляется в п. 5.

Об «акrostихе» в сцене Веча речь будет впереди (с. 275).

К вопросу о секвенциях и их трактовке мы вскоре возвратимся по другому поводу (в связи с вопросом о периодических звукорядах).

¹ Мы уже упоминали о нем в предыдущем очерке («Накопление стержней»).

Среди приемов несеквентного характера значительное место принадлежит симметрии движения голосов¹. Из принципа симметрично сходящегося или расходящегося голосоведения Римский-Корсаков сумел извлечь много нового, ибо этот принцип, по природе своей, уже выводит за пределы мажоро-минорной функциональной системы, которой он не присущ.

Интерес Римского-Корсакова к такому голосоведению был, очевидно, двояким: с одной стороны, он стимулировался желанием разрабатывать не-мажоро-минорные системы, а с другой стороны, он вытекал из общего тяготения Римского-Корсакова к мелодической уравновешенности, в данном случае проявляемой через симметрические соотношения голосов.

К явлениям этого порядка надо отнести, прежде всего, открытую Римским-Корсаковым способность уменьшенного трезвучия симметрично разрешаться в увеличенное; изящно связав таким образом два мира — малый терцовый и большой терцовый, — Римский-Корсаков положил этот феномен в основу ряда своих тем (не только тема кольца из «Млады», но и лейтгармонии подводных дев в «Садко», и сопоставление гамм тон—полутон и целотонной в рассказе Волховы).

По отношению к аккордам уменьшенным Римский-Корсаков применяет симметрию и в других целях — для

¹ Речь идет о симметрии зеркальной или (по Ю. Н. Холопову) «обратной». Симметрия эта, не будучи непосредственным проявлением секвентности, все же связана с периодическим принципом построения новых ладов; то, что построено периодически, может быть представлено в виде противоположного движения, симметричного относительно центрального звука или воображаемой оси:

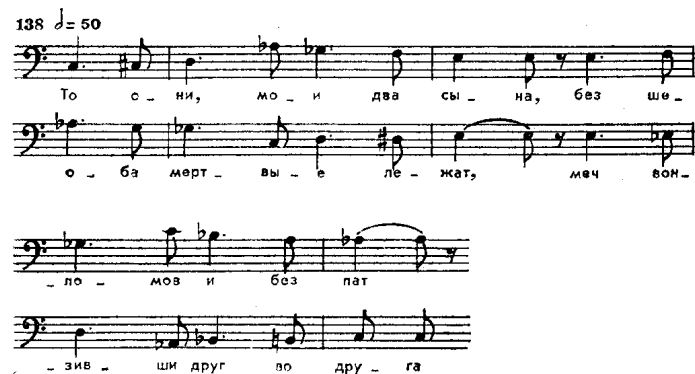


их обыгрывания другими, проходящими аккордами. Такова одна из тем звона в «Китеже» (п. 206):



Такова также «тема тучи» в третьем действии «Золотого петушка».

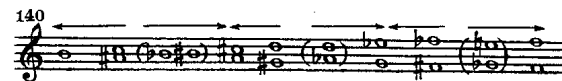
Симметрия мелодического движения (внутри одного голоса) используется как способ обыгрывания, мелодической разработки сложно-ладовых звукорядов. Исключительный по выразительности образец — «Что за страшная картина» из «Золотого петушка» (Додон видит тела своих сыновей):



Несмотря на тончайшую мелодическую симметрию, Римский-Корсаков создал едва ли не самый замечательный пример мелодической разработки целотонно-увеличенной сферы. Бесстрастные и безличные целотонные ин-

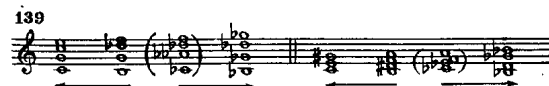
тонации усилены и оживлены полутоновыми тяготениями. В этой теме Римский-Корсаков предвосхитил тенденции к симметрично-точным (в частности, обращенным) мелодическим соотношениям, которым суждено было развиваться в последующие десятилетия (особенно в серийной музыке).

Особо важное явление, связанное с симметричным голосоведением, — двойное разрешение неустойчивости (вовнутрь и вовне); такое разрешение тритона есть, как мы знаем, признак «дважды-лада» по Яворскому. Но можно не ограничивать себя тритоном: в любом хроматическом противодвижении, направленном от унисона к октаве (и наоборот), все диссонирующие интервалы могут быть поняты как обладатели двойного разрешения¹. С наибольшей ясностью это выявлено в тритоне: но помимо него существует и другой интервал, также способный благодаря энгармонизму к двойному разрешению — интервал целого тона в виде уменьшенной терции и дважды увеличенной примы (а также — их обращений):



Римский-Корсаков пользуется двойным разрешением чаще всего в условиях увеличенного лада; это объясняется тем, что именно увеличенное трезвучие с его равенством интервалов и «округлостью» структуры создает идеальные условия для симметричного противодвижения голосов².

¹ Мы будем в дальнейшем иметь в виду не только двойное разрешение в тесном смысле (то-есть наличие обоих противоположных движений — сходящегося и расходящегося), но учтем также зеркально-симметричное положение неустойчивого созвучия между двумя потенциально его разрешающими:



Строго говоря, это — не двойное разрешение, а двойная сопряженность неустойчивого созвучия.

² Мажорное и минорное трезвучия таких условий не создают: возникая в качестве продуктов двойного разрешения, они не допу-

В весьма ясном виде демонстрируют это явление такие примеры, как тема подводного царства, очень близкая ей тема из «Китежа» (п. 226), а также тема спора двух баб из «Ночи перед рождеством»¹:



скают единообразного (полутонового) голосоведения. Уменьшенный септаккорд, разрешаясь по полутонам, порождает резко диссонирующее мажоро-минорное четырехзвучие («цепной лад»).



¹ Здесь противодвижение (с которым связано двойное разрешение) дано как прямая иллюстрация разномыслия ожесточенных спорщиц.

Шире развернута и несколько затупевана по очертаниям «секвенция теней» из «Млады» (третий акт, п. 12); в поэтически звучащей музыке этой рисуется «игра и переливы отраженного цветового спектра в ночных облаках»¹. Здесь перед нами тритонная секвенция (сравнить такты 1—2 и 3—4), в которой принцип двойного разрешения (см. разрешения *c—fis* в *h—g* и *f—des* на гранях тактов 2—3 и 4—5) сочетается со стержневым принципом (в первых двух тактах стержень — звук *b*, в следующих *e*):



В скрытом виде принцип двойного разрешения заложен в примере 138. Это становится ясным, если представить себе в монологе Додона взаимоотношение «темы и ответа» в одновременности:



Римский-Корсаков обычно оперировал принципом двойного разрешения в последовательности, то есть показывал оба результата разрешения порознь. Но в одном из

¹ Ястребцев, т. 1, с. 172.

самых острых (по действию) моментов своей последней оперы композитор прибегнул к необычно сильному средству — к соединению обоих взаимопротиворечащих разрешений в одновременности (приводим партию хора):



Применение столь интенсивного по диссонантности средства оправдано драматургической ситуацией (растерянность перед лицом только что происшедшей катастрофы, находящая выражение в горестно-недоуменных вопросах).

Достоин удивления то, что Римскому-Корсакову удалось — вопреки внутренней «антагонистичности» разрешения — сохранить оттенок различия между «неустойчивостью» и «устойчивостью»¹. И о той, и о другой здесь приходится уже говорить условно.

Предоставляем читателю убедиться в том, что, разрешив те тритоны, которые здесь сами образовались в результате разрешения, мы получим целотонный звукоряд, в который входит исходный, «неустойчивый» тритон данной последовательности — *e—b* (*e—ais*). Это значит, что двойные разрешения в той или иной степени обратимы ($D \rightleftharpoons T$).

¹ Произошло это благодаря тому, что в крайних «неустойчивых» моментах тритоны совершенно обнажены. Наоборот, в среднем «устойчивом» моменте слух в первую очередь воспринимает две регистрово разобитые терции, и лишь во вторую очередь — их взаимодействие. Кроме того, уже очень ясно показаны интонации разрешения тритона (*b—a* и *fes—f*, *b—ces* и *fes—es*).

Черты такой переменности, как мы уже знаем, присущи большинству ладов с диссонирующими тониками¹.

Отметим в «Золотом петушке» еще два случая двойных разрешений, лишь отчасти связанные или совсем не связанные с увеличенным ладом.

Партия Полкана основана на резких и упрямых противодвижениях, содержащих уже знакомые нам элементы двойных разрешений. Им чаще присущ мажорный отпечаток, что связано с отмечавшимися особенностями ладов «Золотого петушка» (сочетание черт мажорного и увеличенного ладов с преобладанием последнего, и появление в связи с этим больших септаккордов из увеличенного и мажорного трезвучий); но иногда основа этих гармонических ходов более «чистая» — увеличенное трезвучие (приводим партию оркестра):



Другой и последний наш образец — группа аккордов, которая имеет в опере особое значение «поворотной формулы» или «аккордов смысловой модуляции». Она встречается три раза и всегда играет роль перехода из одной

¹ Приведем еще следующий любопытный пример. Разрешив один из тритонов, составляющих целотонное шестизвучие (и оставив остальные два тритона нетронутыми), мы получим цепь из трех большептерцовых колец — цепное шестизвучие, весьма характерное для позднего Скрябина:



На полдороге от одного из этих аккордов до другого находится прометеевское шестизвучие. Мы видим здесь наглядно связь между увеличенным и цепным «мирами» и, отчасти, механику этой связи. Напомним, что в более простых формах эту связь установил Римский-Корсаков.

сферы действия в другую: от фантастических образов Царицы и Звездочета она переносит нас в шаржированно-бытовую обстановку заседания боярской думы; во втором акте (перед ц. 130) эти аккорды, наоборот, вводят Додона в коварно-упоительный мир чар и волшебств Царицы; и, наконец, в третьем акте (ц. 239) они находят себе место между народно-хоровой приветственной песней «Верные твои холопы» и роковым появлением Звездочета, означая близость катастрофы:



Двойное разрешение тритона $f-h$ ($eis-h$) соединяет здесь далекие друг от друга трезвучия $dis-moll$ («тональность Звездочета») и $C-dur$ («тональность Додонова двора»). Композитор гениально использовал здесь переключение тяготений на противоположные и придал ему драматургический смысл резкого поворота.

Принцип симметричного голосоведения близко соприкасается с другим явлением — обыгрыванием гармонии.

Принцип обыгрывания гармонии, опевания аккорда развился в XIX веке как один из новых гармонических принципов, ранее возникший в мелодии и позднее про-

никший в область гармонии, где он дополнил прежние формы функциональных соотношений между аккордами.

Римский-Корсаков обращался к этому принципу и в области простых гармоний и в области новых ладов. Проникновению данного принципа в область новых ладов благоприятствовало то, что разработка этих ладов в большой степени опиралась на главную их «достопримечательность» — необычные тонические созвучия — и потому окружение этих созвучий, интонационная их обработка была очень важна.

Мы уже знаем о значении «узлов тяготений» вокруг каждого из устоев увеличенного лада; наиболее последовательная их реализация, данная в эпизоде «Убийство Звездочета», как раз и показывает обыгрывание гармонии.

Обыгрыванию подвергались не только увеличенные аккорды, но и уменьшенные. Таков, например, следующий эпизод из «Кашея» — ц. 6, голос Кашея за сценой (приводим партию оркестра):



Сперва обыгрывается звук тритона c , делящий октаву на две части. Затем на его фоне вступают три хроматически-нисходящих тритона, средний из которых, как бы опеваемый двумя другими, дополняет основной тритон до уменьшенного септаккорда. Таким образом, обыгрывание дается дважды, переходя от узкого масштаба к более широкому, создающему подобие уменьшенного лада.

Принцип обыгрывания гармонии имеет нечто общее со стержневым принципом, столь характерным для Римского-Корсакова. Их роднит образование гармонии вокруг неизменного центра. И в том и в другом сказывается стремление Римского-Корсакова извлечь и широко разработать ценные художественные возможности, талящиеся в статической стороне гармонии.

Последняя из особенностей трактовки новых ладов, на которой мы сейчас остановимся, заключается в их взаимопроникновении.

Римский-Корсаков сплетает различные ладовые черты и тем самым обогащает периодически построенные лады с их ограниченными структурными возможностями и слишком определенным отпечатком звучности.

Естественно, что это сказалось более всего на соотношении увеличенного и уменьшенно-цепного ладов: они родственны, как лады терцового строения, и вместе с тем дополняют друг друга, сочетая мягкость и округлость, идущую от увеличенного лада, с остротой, присущей уменьшенно-цепному ладу.

Римский-Корсаков уделит немало внимания этим сплетениям и выработал ряд приемов для их осуществления:

1) Переход из одной ладовой области в другую. Сюда относятся уже упоминавшиеся разрешения, особенно, в том случае, когда оба лада представлены не только соответствующими трезвучиями, но и характерными звукорядами (как, например, в рассказе Волховы). Здесь же упомянем о незаметных соскальзываниях увеличенных созвучий в цепные (и обратно), придающих таинственное очарование Кашеевне (вторая картина).

2) Одновременное сочетание горизонталей — разноладовых мелодических голосов (сцена превращения во второй картине «Садко», где одновременно движутся гаммы целотонная и тон—полутон).

3) Одновременное сочетание вертикалей (второе действие «Золотого петушка» ц. 125, появление шатра царяцы), все три уменьшенных септаккорда выступают поочередно вместе с остигнутым тоническим увеличенным трезвучием.

4) Одновременное сочетание разноладовых вертикали и горизонтали (конец третьего действия «Китежа», basso ostinato в виде разложенного уменьшенного септаккорда, каждый из звуков которого гармонизован увеличенным трезвучием, причем последовательность этих трезвучий образует нисходящую хроматическую гамму¹; поскольку

¹ Этот «фокус» возможен потому, что 1) в уменьшенном септаккорде столько же звуков, сколько существует увеличенных трезвучий; и тут и там круг замыкается на пятый раз и 2) вследствие энгармонизма для увеличенного трезвучия ход на малую терцию вверх (аналогичный басу в данном примере) тождествен ходу на малую секунду вниз (как в верхних голосах данного примера).

основой является уменьшенный септаккорд, постольку конец действия на тритоне $h-f$ — вопреки множеству увеличенных трезвучий — вполне логичен). Тот же прием, но с характерным видоизменением в «Золотом петушке» — Вступление и ц. 173, 175—176:

Lento

Фл., Челеста, Гоб. *pp* *morendo*

Бас-кл., Арфы *pp* *morendo*

Тарелки (colla bacchetta)

Скр. I: divisi (с сурдин.) *ppp*

Остальные смычковые (с сурдин.) *pp*

156

Возможен и обратный случай, кажется, не использованный Римским-Корсаковым: гармонизация разложенного увеличенного трезвучия противодвижением уменьшенных септаккордов по целотонной гамме. Эта последовательность звучит резко предыдущей.

151

Здесь все загадочно, ибо из каждых трех созвучий лишь одно является полным увеличенным, остальные же два — терцовые двузвучия — «намеки», прелесть которых в таинственности, нерасшифрованности. Зато осложнена сама вертикаль: терции скользят на фоне выдержанного (струнные с сурдинами *pp*), а не разложенного созвучия — малого тонального аккорда в низком регистре; это уже — «полигармония». Теперь становится ясно, что неполнота увеличенных трезвучий, позволяющая рисовать необъяснимый мир волшебств, в то же время есть оборотная сторона «переполнения» вертикали. Если б увеличенные трезвучия явились во всей полноте, их длительное созвучие с аккордом противоположного типа перешло бы, вероятно, предел, мыслимый даже для последнего корсаковского творения.

В отличие от «недомолвок» в гармониях Шемаханской царницы, исчерпывающей полноты достигает «увеличенно-цепной синтез» в одной из тем Кашеевны (третья картина, ц. 97, «Волшебным зельем напоила») ¹.

Замечательно предвосхищение этого приема в первой части симфонии «Фауст» Листа (ц. 26), где хроматически сползающие увеличенные трезвучия гармонизованы цепной малотерцовой последовательностью больших терций (уменьшенных кварт):



5) Соотношение тональностей данного лада, создающее признаки противоположного лада. Мы имеем в виду полутоновые (или малотерцовые или кварто-квинтовые) сплетения двух тональностей увеличенного лада (то есть пере-

¹ «В верхних голосах... полный дважды цепной лад... а в средних голосах — хроматическое движение увеличенными трезвучиями», (Данилевич Л. Последние оперы Н. А. Римского-Корсакова, с. 168).

менный увеличенный лад) в «Золотом петушке» с сильным перечасным действием ¹.

Таковы найденные и развитые Римским-Корсаковым пути взаимного осложнения и расширения возможностей некоторых новых ладов.

*

Обратимся сейчас специально к вопросу о трактовке ладогармонической периодичности. Римского-Корсакова иной раз упрекают за чрезмерное ее культивирование. Действительно — он пользуется периодичностью много и, нередко, точно. Но следует учесть два соображения:

1) Если существует та или иная рациональная возможность применения музыкальных средств, то она рано или поздно претворяется в жизнь. Возможность же гармонической периодичности принадлежит к числу простых, легко вообразимых, реализуемых и воспринимаемых.

2) Как и в других случаях появления нового, мы сталкиваемся с его подготовленностью. В данном случае речь должна идти о секвенциях, транспозициях, перемещениях мелодических фигур. Римский-Корсаков «взял на себя» осуществление неизбежного исторического этапа в развитии гармонических отношений и периодических структур. Своевременность этого осуществления определялась как общими тенденциями развития музыкальных средств с середины XIX века, так и индивидуальными исканиями композитора.

Очевидна связь явлений периодичности с областью новых ладов. Но если приемы применения новых ладов несводимы к периодичным, то и периодичность, хотя бы даже хроматическая, несводима к новым ладам. Поэтому мы не собираемся толковать все факты, которые будут далее приводиться, лишь как атрибуты и проявления новых ладов.

Будем рассматривать два вида периодичности. Один из них — звукоряды, основанные на интервальной и функциональной повторности звеньев. Другой вид — секвенции, не выраженные в форме звукорядов.

¹ Не случайно первое яркое обнаружение этого сложного лада происходит на словах Додона «Буду я тебе перечить и во всем противоречить» ц. 186 — соединение выдержанного в вокальной партии и в оркестровой гармонии увеличенного трезвучия D (=B=Ges) и басовой линии H—G—Es—H; верхний голос в оркестре представляет опевание устоя D.

Обращаясь к звукорядам, следует обратить внимание на одну их сторону, обычно остающуюся в тени: существует ли какая-либо зависимость между структурой звукоряда и предпочтительной его мелодической направленностью? Напомним, что в области простых ладов такая зависимость кое-где существует — мы имеем в виду преимущественно восходящую направленность мелодического минора и нисходящую — фригийского минора.

Рассмотрим этот вопрос сперва по отношению к целотонной гамме. Гамма эта со времен Черномора преимущественно нисходит. Объяснение следует искать не только в специфике ее применения — главным образом для характеристики мрачно-фантастических образов, — но и в особенностях ее строения. Для слуха, воспитанного на мажоре и миноре, целотонная гамма более понятна, как нисходящая: при восхождении она лишена вводного тона с его разрешением, при нисхождении же окончание звучит наподобие III—II—I ступеней мажорной гаммы; кроме того, второй и третий (сверху) звуки целотонной гаммы по аналогии с VI низкой и VII низкой ступенями мелодического мажора склоняют к нисхождению. Далее, необходимо учесть самую обычную гармонизацию целотонной гаммы тремя мажорными трезвучиями в соотношении большой терции. Восходящая гамма требует последовательности I—III—VI низкой—I, то есть T—D—S T, нисходящая же гамма дает место субдоминанте ранее доминанты, что, очевидно, естественнее. С этим же обстоятельством связана и предпочтительность самих больше-терцовых секвенций, как нисходящих, независимо от целотонной гаммы.

Иначе и несколько сложнее складываются условия в гамме «полутон—тон». В отличие от целотонной она располагает полутоновыми тяготениями к каждому из звуков опорного уменьшенного септаккорда. Кроме того, она имеет два вида, различающиеся порядком тонов и полутонов ($\frac{1}{2}$, 1, $\frac{1}{2}$, 1... и 1, $\frac{1}{2}$, 1, $\frac{1}{2}$...).

Оказывается, что направление гаммы по большей части зависит от того, как в данном виде звукоряда и при данных метроритмических условиях создать лучшую обстановку для выявления указанных тяготений. Образуются следующие четыре варианта¹:

¹ Обозначения гамм всюду даны, считая снизу вверх.

- | | |
|---|---------------------------------|
| 1) Гамма полутон-тон, стопа ямбическая | } <i>нисходящее направление</i> |
| 2) Гамма тон-полутон, стопа хорейческая | |
| 3) Гамма тон-полутон, стопа ямбическая | } <i>восходящее направление</i> |
| 4) Гамма полутон-тон, стопа хорейческая | |



Указанное соответствие подтверждается применением гаммы как у Римского-Корсакова, так и у других композиторов.

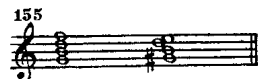
В качестве примеров первого типа можно указать «Сечу при Керженце», а также коду этюда Des-dur Листа (басовый голос); второй тип — основная тема подводного царства (см. начало рассказа Волхвы), музыка вьюги в «Кашее»; третий тип — хор «За Псков наш» из «Псковитянки», вторая картина «Садко» (ц. 76, такты 2—8), а также предкульминационный подъем в первой части Шестой симфонии Чайковского, четырехголосная речитативная фраза из разработки сонаты h-moll Листа (такты 9—10 и 12—13 от «Recitativo») и короткий нарастающий эпизод scherzando из «Мефисто-вальса» № 2 (такты 29—36 от начала главной темы). Четвертый тип встречается, по-видимому, редко; это связано, надо полагать, с тем, что в нем образуются восходящие интонации, брошенные на неаккордовом звуке (считая за аккордовую основу метрически опорные звуки); поэтому неаккордовые звуки тяготеют вверх на большую секунду к следующим опорным звукам, то есть оказываются нижними вспомогательными звуками, удаленными на целый тон от своих аккордовых звуков, что противоречит обычной вводно-тонной природе нижних вспомогательных звуков.

Но можно встретить другой вариант, в котором неаккордовые звуки даны на метрически опорных долях. Та-

ков один из эпизодов сцены Веча (ц. 67), а также окончание побочной партии в четвертой части Второй симфонии Скрябина (восемь тактов до ц. 72).

Интенсивность тяготений, отличающих гамму «полутон-тон», приводит к тому, что они нередко оказываются в силах противостоять общей направленности мелодического движения (по принципу мелодического сопротивления). Но заостренность таких интонаций значительно более гармонирует со стилем Листа, чем со стилем Римского-Корсакова (см. финал «Мефисто-вальса» № 1, 22 такта до первого Presto, начало «Забытого вальса» № 1).

По поводу малотерцовых последовательностей можно указать еще, что существует обстоятельство, при известных условиях создающее перевес для нисходящей направленности. Весьма употребительное соединение двух доминантсептаккордов в отношении малой терции (заметим, что оно содержит шесть из восьми звуков гаммы «полутон-тон») возможно в двух вариантах.



Данный нисходящий вариант функционально более логичен, ибо вызывает ассоциации с соединением доминантсептаккордов мажора и параллельного минора (или — VII₇—V₇ в пределах одного минора), с обострением вводно-тонного тяготения (*g—gis→*); в обратном случае ассоциация (III₇—V₇ в мажоре) не столь логична. И оказывается, что Римский-Корсаков делает свои малотерцовые смены доминантсептаккордов на «стержне» чаще вниз, чем вверх (например, свадебный поезд в «Китеже», Колядка в «Ночи перед рождеством»).

Таким образом, вскрывается интересное явление: циклические, круговые последовательности, которые мы привыкли рассматривать как безучастные к порядку и направлению, оказываются не столь уж аморфными и безразличными к своей судьбе. В этом можно видеть признак их жизненности.

Римский-Корсаков учитывает описанные свойства звуковых рядов. Но есть другое обстоятельство, которое могло бы иногда заставить его пойти вразрез с наиболее естественной логикой — тяга к симметричному отражению того, что уже однажды было дано. Однако Римский-Корсаков выхо-

дит из этой ситуации, жертвуя точностью отражения. Приведем два примера.

Эпизод третьего действия «Млады» (ц. 17, Яромир следует за тенью Млады) представляет отражение эпизода второго действия (ц. 53, см. пример 163). Но отражение изменено — вместо нисходящих больших терций даны восходящие малая терция и кварта, как интервалы в секвенции.

Эпизод «превращения» во второй картине «Садко» отражен в конце той же картины, когда происходит обратное превращение:



В первый раз целотонная гамма направлена по наиболее естественному для нее нисходящему пути. При этом отдельные интонации из трех звуков начинаются нотой, тяготеющей вниз, и кончаются септимой, опять-таки тяготеющей вниз. Во второй раз целотонная гамма восходит, причем отдельные интонации кончаются терцией, то есть вводным тоном, тяготеющим вверх. Сверх того, Римский-Корсаков использует одновременное звучание гамм целотонной и «тон-полутон» следующим образом: при нисходящем движении целотонная гамма, данная над тоно-полутонной, доминирует; наоборот, при восходящем движении целотонная гамма «прикрыта» сверху тоно-полутонной, и потому оказывается на втором плане. Гамма «тон-полутон» в обоих случаях дана в естественных вариантах (вниз — 2-й тип, вверх — 3-й тип). Показательна чуткость,

с какой Римский-Корсаков, учитывая перемену направления, вносит все необходимые изменения.

Перейдем теперь к особо существенному для настоящего раздела вопросу: как обращается Римский-Корсаков с периодичными сложно-ладовыми звукорядами и секвенциями, как он избегает примитивной прямолинейности и какими наделяет их обогащающими элементами.

Римский-Корсаков не мог не понимать ограниченности возможностей, заключенных в периодических структурах. Вместе с тем естественно было его желание не расставаться с этими структурами, не исчерпав присущих только им особо выразительных красок. Поэтому Римский-Корсаков всячески стремился скрасить однообразие секвентных структур; взяв то новое, свежее, что они могли дать, затупевать их чересчур откровенные проявления.

Заметим прежде всего, что эта тенденция сказывается и по отношению к диатоническим звукорядам, когда они трактуются гаммообразно.

Так Римский-Корсаков трактует, например, диатоническую гамму в «Снегурочке» (второй акт, п. 197, «На розовой заре», вариант той же музыки — четвертый акт, п. 310, «Да будет ваш союз благословен»). В п. 197 серия поступенных мажорных трезвучий гармонизирует нисходящую гамму натурального d-moll от V до V ступени:



242



Такая последовательность трезвучий может показаться механической и примитивной. Но интерес гармонизации зиждется: 1) на противоречии между мажорными красками аккордики (с соответствующей звуко-цветовой синопсией, которой Римский-Корсаков придавал большое значение) и сугубой минорностью объединяющего эти аккорды звукоряда (минор дан во «фригийском положении», то есть как лад со II низкой ступенью), 2) на смешении ладотональных красок в гармонической последовательности (элементы a-moll и A-dur в п. 197, большее число тоналностей в п. 310, подчеркнутое гаммовыми пассажами и 3) на всплывающем, как противодвижение басу, восходящем ходе мелодии (на нем построена вокальная партия), представляющем сплетение трихордов. Так оживляется серия одинаково построенных аккордов; кажущаяся гармоническая схематичность и даже элементарность при более внимательном рассмотрении выказывают черты сложной противоречивости и разнообразия.

Приведем другой образец из той же оперы, основанный на сочетании автономных неустойчивостей. В п. 299 и четырех тактах до п. 325 (гимн Яриле) мы видим параллельные секундааккорды, сдвигаемые по большим се-

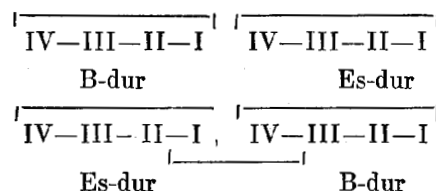
243

кундам вверх; нисходящее движение верхних голосов противостоит этому параллелизму.

Обратим внимание также на заключение экспозиции в увертюре к «Князю Игорю»:



Заключение представляет в гармоническом отношении поступенную нисходящую цепь трезвучий (в первой половине — Es, d, c, B, As, g, f, Es). Но эта гаммообразная последовательность оказывается отнюдь не примитивной и механической. Во-первых, трезвучия образуют симметрию четырех фраз:



Это вопросо-ответный период плагального типа, далеко не шаблонный.

Во-вторых, интонации мелодии все время направлены вверх (на терции), то есть движутся и вопреки общему нисхождению и вопреки нисходящим плагальным тяготениям, что делает звучание весьма оригинальным и специфически бородинским (см., например, движение мимо тяготений во втором эпизоде «Спящей княжны»). В-третьих, симметрия второго предложения (Es—B) относительно первого (B—Es) вызывает в нем гармонические и мелодические изменения: пятый аккорд (IV ст. B-dur) оказывается повторением четвертого (I ст. Es-dur, см. нижнюю скобку в схеме), а не продолжением поступенного спуска. Но еще важнее то, что обратная (по отношению к первому предложению) последовательность фраз вызывает мелодический сдвиг в последней фразе, где нарушается принцип непрерывной терцовой цепи; вместо *as, c, f, as* (которые продлили бы терцовую цепь третьей фразы *es, g, c, es*) мы слышим *b, d, g, b*. Эта перемена происхо-

дит в четвертой четверти формы, то есть имеет важное завершающее значение.

В такой своеобразной обстановке поступенные попарные соединения трезвучий не воспринимаются как элементарное передвижение, а приобретают характер секундовых сочетаний, типичных для русской гармонии.

Обращаясь к недиафонической области, рассмотрим сперва два характерных примера, потом обобщим и систематизируем приемы, применяемые Римским-Корсаковым.

Первый из них — тема леса в «Шелого» и «Псковитянке» (см. пример 159 и схему на с. 247¹).

Lento $\text{♩} = 72$

159 *Вера*

¹ Последние три звена, замыкающие цепь и обозначенные в схеме квадратными скобками, имеются в ариозо Ольги «Одна в лесу».

са, а сол_мыш_ко, как зай_чик, по мо_ло_

дым кус_там пе_ре_бе_га_вт, мох, что ко_

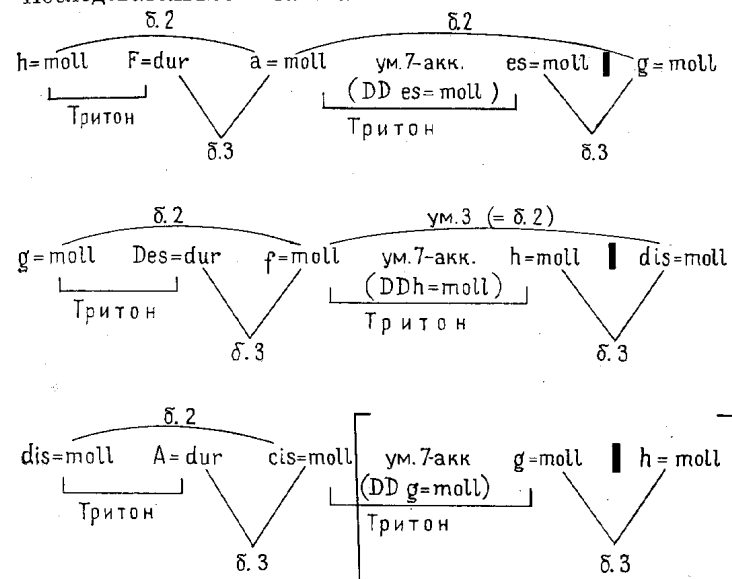
вер шел_ко_вый под но_га_ми, а впе_ре_

ди де_ре_вья гу_ще, гу_ще, тем_ней тем_

не_е так к се_бе и ма_нят

246

Лейтгармонии леса основаны на свободной и широкой разработке возможностей целотонно-увеличенного мира. Последовательность такова:



Соседние трезвучия находятся в тритонном отношении, а если рассматривать их связь начиная от четных трезвучий (мы временно отвлекаемся от уменьшенных септаккордов), то есть ямбически, то они окажутся в большом терцовом отношении; если же взять не отдельные трезвучия, а их попарные соединения, то обнаружатся целотонные перемещения (целотонная гамма «спрятана» в среднем голосе); наконец, в то время как тритонные (хореически) или терцовые (ямбически) обороты сдвигаются по тонам, интервал самой большой периодичности, включающей пять аккордов, снова составляет большую терцию. Таким образом, здесь сплетаются три интервала периодичностей: один тон, два тона и три тона, что, в совокупности, говорит о целотонно-увеличенной системе. Но вместе с тем уже само внутреннее соперничество шагов тройкого вида несколько маскирует секвентность. Этим отнюдь не исчерпываются средства преодоления периодичности. Нечетные тритонные пары — разноладовые (h-moll—F-dur, g-moll—Des-dur, dis-moll—A-dur). Четные

247

же пары — одноладовые; но зато именно они оказываются раздвинуты уменьшенными септаккордами¹. Роль септаккордов двойная: во-первых, они обогащают целотоновую систему новым, не содержащимся в ней элементом; во-вторых, они нарушают квадратность, образуя сочетания аккордов «2+3», тем самым скрадывается секвентность, ибо слух продолжает делить аккорды по два². Далее, целотонная система осложняется еще и влиянием минорности — речь идет как о том, что начальное h-moll'ное трезвучие в последних шести тактах дает знать о себе, как о претенденте на тоничность (и в этом — объединяющая роль h-moll'ности), так и о том, что большинство аккордов — минорные трезвучия (с тройным преобладанием над мажорными). Далее, очень важным обстоятельством надо считать самостоятельность основных голосов — мелодии и баса. В мелодии почти не выявлены ни целые тоны, ни их производные, а слышатся уменьшенные септаккорды и нисходящий хроматизм. Бас ведет свою линию — он почти всегда основан на общих для соседних аккордов звуках.

Мы убеждаемся в том, что тоно-тритонная цепь осложнена, она обросла различными ответвлениями, скрывающими за собой оголенную схему. Сочетание гармонического многообразия с некоторой нарочитой завуалированностью помогает музыке рисовать и таинственность лесных глубин и гибкость речи героини.

Обратимся теперь к другому образцу, где основа в виде сложно-ладового звукоряда «невидима», хотя и существует в действительности. Этим образцом послужит конец третьего действия «Царской невесты» — сцена, где Малюта возвещает Собакиным царскую волю (см. пример 160).

В вокальной мелодии слышится странный восходящий звукоряд с асимметричным, как кажется, чередованием интервалов одного, двух и трех полутонов³. В гармонии

¹ Септаккорды выбраны не случайно: они представляют сумму малых терций, разделяемых ими минорных трезвучий.

² Действие уменьшенных септаккордов здесь аналогично действию метрической перекрестности — они «выбивают» из периодичности.

³ В действительности звукоряд симметричен и его ось — увеличенная секунда: 2, 1, 3, 1, 2 (в полутонах). Он почти тождествен звукоряду Кашеевны (см. с. 45 и 47 — «Благоуханный мрак»), и это чрезвычайно интересно в принципиальном отношении: и Малюта, и Кашеевна — носители зла. Таким образом, этическая общность персонажей оказывается для композитора важнее, чем их принадлежность к реальному или вымышленному миру.

Tempo sostenuto
160 Малюта

Наш ве-ли-кий го-су-дарь царь и ве-ли-кий
князь И-ван Ва-силь-е-вич все-я Ру-си.
по-жа-ло-вал те-бя, ве-лел ска-зать те-бе:
Ве-лень-ем бо-жь-им

данно равномерное чередование минорных и мажорных трезвучий. Равномерно чередуются в четырех верхних голосах и обращения трезвучий: основное, секстаккорд, квартсекстаккорд. При этом обе периодичности не совпа-

дают (по два и по три аккорда). В басу выделяется чрезвычайно рельефный мотив, основанный (как и гармонии верхних голосов) на смене минорного трезвучия мажорным (в виде секстаккорда) и секвенцируемый по малым секстам вверх. Все это, вместе взятое, еще не рисует вполне определенной картины. Разгадка же не сложна и заключена в интервалах между основными тонами трезвучий. Они образуют ряд: c-moll, B-dur, as-moll, Fis-dur, e-moll, D-dur, c-moll, то есть нисходящую целотонную последовательность¹. А между тем, ни один голос фактуры не построен целотонно (в отличие от предыдущего примера, где такой голос — хотя бы и второстепенный — имелся)².

Целотонность замаскирована многообразно: 1) мелодически — противодвижением в партии солиста — Малюты и, кроме того, самостоятельной мелодической фигурой баса; 2) ладово — звукояром верхнего голоса, чуждым целотонности и опирающимся на такого антагониста целотонности, как уменьшенный септаккорд (c — es — fis — a); 3) гармонически — сочетанием минорных и мажорных трезвучий — здесь мы сталкиваемся с любопытным явлением: будь эти трезвучия только минорными или же только мажорными, их последовательность создавала бы целотонную цепь больших терций (налет ее был бы ощутим даже при отсутствии параллелизма в голосоведении); чередование же трезвучий различных по положению терций, взаимно «опровергает» элементы целотонности. Аналогично должны мы расценивать отсутствие таких атрибутов целотонной гаммы, как увеличенные трезвучия, нонаккорды с пропущенной или альтерированной квинтой, аккорды увеличенной сексты (как и в предыдущем примере); 4) несовпадение аккордовых периодичностей, мерою которых являются двутакт и трехтакт, говорит о ритмическом методе маскировки.

¹ Она подготовлена гармоническим сопоставлением c-moll, as-moll, e-moll, c-moll (ц. 175), которое сохранилось и в данном фрагменте (см. нечетные аккорды). Смысловое значение целотонности, как вестника бед, предсказано еще в третьей сцене второго действия (два такта до ц. 114), где сопоставление шести миноров по большим секундам должно рисовать чувства, навеваемые строгим и угрюмым взором царя Ивана.

² Указанный целотонный ряд «проглядывает» лишь в сопоставлении относительно сильных долей баса; но и они завуалированы регистровыми скачками.

Возникает естественный вопрос: в чем заключается при таких условиях смысл столь скрываемой, но вполне реальной целотонной основы? Очевидно, во-первых, что эта основа, хотя бы и затухающая, создает выделяемость музыки из контекста¹; во-вторых, эта основа создает и определенное направление отличий — в сторону мрачной необычности: ведь здесь происходит важнейший перелом — Марфа становится царской невестой. Если непосредственное, обнаженное применение целотонности ограничено, главным образом, сферой фантастики, сказочности, то опосредованное его применение позволяет найти выход в область человеческих отношений. Мы знаем, что сочинение мажорной музыки совсем не требует демонстраций мажорной гаммы. Аналогичным образом Римский-Корсаков сумел показать, что понятие «целотонная музыка» или, точнее, «музыка на целотонной основе» значительно шире, чем «целотонный звукоярд» и по доступным этой области гармоническим средствам и по выразительным возможностям.

Уже эти первые примеры развертывают перед нами целый ряд приемов, характерных для гармонических периодичностей Римского-Корсакова. Присоединив к этим примерам некоторые другие, попытаемся обобщить упомянутые приемы.

Для краткости примем следующие сокращенные обозначения: «Лес» (лейтгармония леса в «Шелого»), «Ц. Н.» («Царская невеста» пример 160), «Марфа» (вступление к первой арии Марфы), «Млада» (секвенция в примере 163), «Псковитянка» (последние 11 тактов второго действия, пример 161), «Шехеразада», г. п., п. п. (главная партия первой части, первая тема побочной партии первой части).

Дадим самые необходимые аннотации к вновь введенным примерам. Сокращенная схема вступления к арии Марфы:

$T_4^6 D_2$	D_7	$T_4^6 D_2$	D_7	$T_4^6 D_2$	D_7
A=dur	fis=moll	F=dur	d=moll	Des=dur	b=moll

¹ При этом Римский-Корсаков отнюдь не стремится к одностороннему противопоставлению, к одной лишь «инакости», при которой были бы утеряны связь, единство. Он заботится о соблюдении меры выделения из контекста и поэтому включает данный эпизод в общую гармоническую атмосферу оперы благодаря применению одной из драматических лейтгармоний «Царской невесты» — упомянутого сочетания минорных трезвучий по большим терциям.

Параллели (А—fis и т. д.) тесно сплетены в каждом звене секвенции. Бас образует гамму «1, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$ »; и это, и полутоновые сочетания (fis—F, d—Des) характерны для увеличенного лада. Мелодия дана, как противодвижение.

В «Младе» целотонная гамма расположена по обычным отрезкам, но они гармонизованы более напряженно — тремя нонаккордами, причем первый (кульминационный) звук каждого звена дан наподобие задержания. Главный мелодический голос дан в противодвижении верхнему и в поступательном устремлении к ноне; он не целотонен, а представляет минорные пентахорды.

Г. п. «Шехеразады» нагнетательна, построена на двойном дроблении с замыканием — яркой кульминацией. П. п. (валторна соло) основана на нисходящей малотерцовой секвенции с тембровым варьированием каждого звена; бас не секвентен. В «Псковитянке» восходящие целотонные мотивы верхних голосов (по три звука) даны как «метрические циклы» (легкая—тяжелая—легкая доли) с подчеркнутыми задержаниями. Мелодическое сопротивление этих восходящих мотивов общему ниспаданию способствует динамичности музыки. Мажоро-минорное (переменное) строение басовых мотивов Грозного расширяет общую ладовую основу:

161 **Allegro** **Конец второго действия**

и т.д.

162 **Molto andante** „Царская невеста“

В Нов-го-ро-де мы ря-дом с Ва-ней жи-ли

pp

cresc.

у них был сад та-кой боль-шой те.

cresc. poco a poco

— нис-тый.

mf

163 **Animato assai** „Млада“, второе действие



Римский-Корсаков прибегает к различным методам усложнения секвентности, маскирующим периодичность. Остановимся сперва на гармонических методах и назовем следующие:

- 1) переплетение различных типов секвентности — «Лес»;
- 2) ладовый контраст внутри звена — «Лес», «Ц. Н.», «Марфа»;
- 3) нарушение секвентности включением посторонних гармоний — «Лес»;
- 4) двуликость (двуопорность) секвенции — «Марфа» (отсутствие перевеса мажорности или минорности; также сочетание мажоро-минорности с чертами увеличенного лада);
- 5) несовпадение аккордовых обращений с членением секвенции — «Ц. Н.» (перекрестное сочетание «два на три»); иной вариант — п. п. «Шехеразады» (устойчивость баса, не подчиняющегося перемещениям и образующего в каждом звене секвенции новое обращение).

Широко развивает композитор особый прием, который можно назвать «отвлечением». Мы подразумеваем введение таких мелодических или иных элементов, которые притягивают к себе внимание слушателя и, будучи построены в том или другом отношении отлично от основных голосов секвенции, также маскируют и обогащают периодичность.

Мы можем назвать следующие типы «отвлечений».

I. Полифонические. Они наиболее существенны и развиты.

- 1) Создание противодвижений — «Млада», «Марфа», «Ц. Н.».
- 2) Создание самостоятельного баса — «Лес», «Ц. Н.», п. п. «Шехеразады».
- 3) Иной принцип ладового построения в отвлекающем голосе — «Лес», «Ц. Н.», «Млада», «Псковитянка».

4) Самостоятельность мелодии, не отражающей прямо секвентных процессов — «Лес», «Ц. Н.»¹.

5) Перенос центра тяжести на отвлекающие голоса — «Млада», «Лес», особенно же «Марфа» и «Ц. Н.».

II. Синтаксические.

1) Нарушение квадратности путем сжатия — г. п. «Шехеразады».

2) Нарушение квадратности путем растяжения — «Лес».

III. Тембровые.

Перекраска каждого звена секвенции — п. п. «Шехеразады».

Сравнивая между собой различные случаи, мы увидим весьма неодинаковую степень маскировки. Основные «градации сокрытия» таковы:

1) сохранение открытой секвентности с одновременным созданием «отвлечений» («Млада», п. п. «Шехеразады»);

2) вуалирование секвентности («Лес»);

3) почти полная «незримость» секвентной основы («Ц. Н.»).

Значительны различия и в другом отношении — по «градациям ладовости». С одной стороны, Римский-Корсаков исходит от несомненной сложно-ладовой основы, от сложно-ладового звукоряда, как предпосылки секвенцирования («Лес», «Псковитянка»). С другой стороны, сложно-ладовой звукоряд не задуман как исходный пункт, а является лишь результатом секвенцирования и отнюдь не выступает на первый план (целотонность в развивающейся части г. п. «Шехеразады»).

Все методы и приемы, какие рассматривались нами в этом разделе, служили в руках Римского-Корсакова определенной цели — расширить выразительные возможности новых ладов, периодических звукорядов и близких им секвенций, сделать их максимально эффективными.

С такой же точки зрения нужно расценить большую работу, которую Римский-Корсаков вел в области фигурационной и ритмической разработки новых гармоний. При-
сущие этим гармониям возможности потому и раскрыва-

¹ Заметим, что именно пение, вокальная партия обнаруживает наибольшее нежелание подчиняться периодичности.

ются у Римского-Корсакова с такой полнотой, что они широко и многообразно «обыграны» композитором, показаны в самых различных связях с другими элементами. Это особенно важно, ибо приходится иногда наблюдать, что новизна гармоний служит для композитора своего рода тормозом и приводит к фактурной скованности и отсутствию ритмической свободы.

Что цель, о которой только что говорилось, была достигнута Римским-Корсаковым, говорит динамическая сторона. Возможности ладо-гармонической периодичности в этом отношении невелики. Римский-Корсаков стремился использовать эти небольшие возможности и приумножить их динамически-благоприятным контекстом, взаимодействием с другими сторонами музыки.

Примеры можно видеть хотя бы среди недавно разобранных нами. Таковы — «Псковитянка», г. п. «Шехеразада», целотонная секвенция из «Млады», в более широком смысле — вступление к арии Марфы. Мы видим в них такие приемы, как искусное использование динамики обычных ладовых тяготений и напряжения диссонирующих аккордов мажора и минора, поставленных в новые условия, использование энергии поступательного мелодического движения, интенсивного раздвигания диапазона, сильных мелодических кульминаций и т. д.

Уже в самой ранней своей опере Римский-Корсаков создал выразительные образцы динамической трактовки новых ладообразований и звукорядов. Первое место среди них занимает драматическая вступительная часть сцены Веча с малотерцовыми соотношениями септаккордов, приводящими к образованию гаммы «тон-полутон»¹. Заслуживает упоминания также величественно и сильно звучащее целотонное окончание второго акта.

Весь материал настоящего раздела подсказывает нам вывод — Римский-Корсаков широчайшим образом пользуется ладо-гармонической периодичностью, но он — по крайней мере во многих образцах — не позволяет периодичности стать самовластным хозяином. Он ограничивает

¹ Утверждение автора этих строк о том, что «Сеча» едва ли не единственный пример динамической трактовки этого звукоряда (Римский-Корсаков и народная песня. — «Советская музыка», 1938, № 10—11, с. 113), неправильно. Первый фрагмент «Веча» написан более чем за 30 лет до «Сечи при Керженце».

ее в правах, он принуждает ее вступать во взаимодействие с иными, непериодическими принципами и тем самым обогащает, возвышает и динамизирует этого рода музыку.

К вопросу о гармонической выразительности

Область экспрессии, связанной с гармонией, затрагивалась в предшествующих разделах многократно. Поэтому у нас было достаточно случаев убедиться в огромном значении, какое Римский-Корсаков придавал гармонии в качестве фактора музыкальной выразительности, и в неменьшем искусстве, какое он проявлял, распоряжаясь выразительными возможностями гармонии. Задача настоящего раздела заключается не столько в том, чтоб еще более подтвердить эту общую мысль, сколько в попытке исследовать принципиальную сторону вопроса о гармонической выразительности и выяснить некоторые пути, по которым шел Римский-Корсаков, раскрывая ресурсы гармонии в этой области.

Выразительные возможности гармонии — как в ее элементарных, так и в более сложных проявлениях — несомненны. Гармония, как и любая другая сторона музыкального языка, есть художественное средство; взаимодействуя с другими сторонами, она в конечном итоге служит выражению содержания. Но если это ясно в общепринципиальном отношении, то в практике музыкального анализа установить выразительно-смысловую роль гармонии не всегда оказывается просто. Тем более сложна эта задача для слушателя; в общем комплексе средств действия гармонии, разумеется, «не пропадает даром», но, с точки зрения слушателя, лавры пожнут другие элементы — мелодия, ритм, тембр.

Причина всего сказанного заключается в том, что гармония организует звуки на более глубокой основе, чем линия, метр, фактура. Первичные данные музыкальных звуков подвергаются в гармонии особо интенсивному опосредованию и, в результате, формируют богато разветвленную, иерархически соподчиненную систему связей. «Внутренний» характер гармонии, мало связанный (в отличие от рисунка мелодического и ритмического) с внемузыкальными ассоциациями и постигаемый более сложным путем, отражает прежде всего свойства музыки, как мышления.

Таким образом гармония, как никакая другая сторона, связана с музыкальной логикой и, наоборот, менее других компонентов связана с простейшими эффектами экспрессии, менее других носит на себе «отпечаток породившего их душевного движения»¹.

Сравнимый по непосредственности с действием мелодии, ритма, эффект в гармонии достигается в большей степени звучностью аккордов, чем определенными типами их соединений; другими словами, этот эффект в большей мере принадлежит фонизму, чем функциональности. Но все же было бы ошибкой отрицать на этом основании роль гармонических закономерностей и в области непосредственной выразительности. В музыке выразительны все ее стороны, выразительна и музыкальная логика. Не будучи вполне открытой, эта «экспрессия логики», однако, вносит много ценного и своеобразного. Из предыдущего ясно, что речь должна идти прежде всего о процессах мыслительного порядка — глубокая внутренняя сосредоточенность, интроспекция, развитие мысли, проходящее чрез различные этапы. Как мы увидим, гармонии доступна и характеристика сложных или утонченных, иногда проникнутых драматизмом психологических ситуаций. Отсюда явствует, что гармония, уступая другим элементам в прямоте и очевидности воздействия, способна превосходить их по углубленности впечатления, по связи с внутренней сутью явлений². Если же присоединить сюда упомянутые фони-

¹ Риман Г. Систематическое учение о модуляции, как основа учения о музыкальных формах. М., 1898, с. 10. Риман несколько механически дифференцировал элементы музыки, связывая одни из них по преимуществу с содержанием («мелодические, динамические и агогические подъемы и понижения» — см. там же), а другие — с формой (гармония и ритм). Но следует все же признать, что эта классификация навеяна различной степенью связи элементов с логическим и чувственным началами.

² Высказанной здесь точке зрения частично близки некоторые взгляды Лароша. Он писал (Глинка и его значение в истории музыки. — В кн.: Собр. музыкально-критических статей, т. I. М., 1913, с. 73, 85—86) о связи гармоний «с самыми сокровенными... движениями души», о том, что гармония — «переводчица душевных волнений» вследствие чередования консонансов и диссонансов и многообразия аккордов. Но он же указывал, что экспрессия гармонии «страстна, но смутна», что гармония — самое субъективное, неуловимое, «зыбкое» средство. Ларош располагал элементы иерархически — от внешнего к внутреннему: инструментовка (возможность звукоподражаний), ритм (связь с мимикой, хореографией), мелодия (связь с ритмикой и поэзией) и замыкающая эту цепь гармония.

ческие характеристики, направленные в другую сторону (главным образом, но отнюдь не исключительно — колоризм, изобразительность), то широта выразительных возможностей гармонии окажется еще большей.

Вопрос о том, что выражалось при активном участии гармонии, естественно, неотделим от вопроса, как оно выражалось. Известно, что непосредственное выразительное действие гармонии возрастает по мере того как:

1) увеличивается характерность и сложность гармоний,

2) отдельные обороты и даже аккорды проявляют тенденцию обособления. Подчеркнутые таким образом гармонии в большей мере способны фиксировать внимание слушателя на выразительных потенциях, содержащихся в них. Если гармоническое развитие связывалось преимущественно с обобщенным началом, то обособление гармоний высокой характерности прокладывало дорогу прямым связям с экспрессией.

Но все же оказывается, что и того и другого было еще недостаточно. Отражение обобщенно-логического в гармонии, глубинность ее действия, «смутность» ее экспрессии (по Ларошу) — все это побуждало к поискам дополнительных средств, помогающих яснее выявить те драгоценные возможности, которые хранились в гармонии на большой глубине.

Одна из причин того, что гармонические обороты ревниво охраняют свои тайны экспрессии, заключается в вертикальной стороне гармонии, в том, что аккорд есть явление прежде всего единовременное, а не явление, связанное с разворачиванием во времени. Что же касается последовательности аккордов, то здесь разворачивание во времени, однако продолжает действовать другая, не менее важная причина; гармоническая последовательность не может быть названа непосредственно-интонационным явлением: выражение эмоций в музыке связано более всего с тем, что мелодия концентрирует в себе выразительные интонации, сосредоточивает их в одном голосе, чем и придает им особую силу. Гармония же содержит интонации как бы «в растворенном виде», интонационное начало в ней рассредоточено. Даже в полифонической музыке, которая может быть понята как полимелодическая, можно наблюдать родственные явления: мелодико-интонационное начало в ней не концентрировано, а рассредоточено. И

оказывается, что родственны последствия в круге выражения: полифонической музыке особенно доступно запечатление образов, связанных с интеллектуальным началом, и шире, воплощение логического начала в музыке¹. Тем более понятно аналогичное положение в области гармонии, не располагающей мелодической насыщенностью отдельных голосов.

Каковы же были те дополнительные средства, о которых мы упоминали, по каким путям шли композиторы, чтобы преодолеть только что описанные трудности?

Единовременность аккорда — понятие относительное; абсолютная длительность аккорда вносит в это понятие корректив. И не удивительно, что простейшим приемом оказалось увеличение длительности звучания тех аккордов, к звучности и выразительному своеобразию которых композитор желал приковать внимание слушателя. Отсюда и возникает так называемое «любование» звучностью аккорда. Но нетрудно видеть, что и это средство само по себе еще недостаточно. Гораздо большей мощью обладает другое средство — мелодизация голосов гармонии. Это и есть путь непосредственного интонационного насыщения гармонии, радикально преодолевающий ту трудность, о которой выше говорилось. Известно, что этот путь был широко использован в музыке XIX века. Однако если вдуматься, то придется признать, что полного решения вопроса о реализации гармонической выразительности не давал и этот путь: если мелодизация, с одной стороны, усиливает экспрессию гармонии, то, с другой стороны, она отвлекает внимание слушателя от самой гармонии, как таковой.

Но наряду с мелодизацией существовал и другой путь, менее богатый мелодически, более скромный. Мы имеем в виду гармоническую фигурацию. Казалось бы, это — слишком простое решение сложного вопроса, прием поверхностный и внешний. Все же такая оценка была бы поспешной.

Гармоническая фигурация прежде всего действует аналогично приему продления звучности аккорда, что позволяет вслушаться и лучше уловить действие гармо-

¹ С этим связана и особая объективность, отрешенность от субъекто-личного, присущая старинной русской многоголосной песне.

нии. Но основное ее значение иное: она помогает «перевести вертикаль в горизонталь», осуществить простое мелодическое раскрытие гармонии, при котором в центре внимания остается все-таки гармония¹. Происходит «оснащение» гармонии таким непосредственно-воспринимаемым элементом, как фактура, в одной из наиболее рельефных ее разновидностей.

Фигурационное раскрытие гармонии помогает перевести ее возможности «вовне», выйти на выразительную периферию, сделать скрытое или полускрытое явным; тем самым создается более прямой контакт с восприятием.

С этой целью гармония вступает в союз с активизирующими спутниками, своего рода «катализаторами», то есть явлениями из области — линейно-высотной, акцентно-временной, моторной, окрашивающей.

Разумеется, конечная изоляция гармонии от других элементов немислима; разумеется, связи с ними существуют и без развитой фигурации. Всегда имеется какая-то фактура, пусть простейшая аккордовая, какой-то ритм, пусть элементарный — равнодлительный, какие-то формы мелодического движения, динамические оттенки, темпы и тембры.

Однако в условиях развитой фигурации связи эти многообразнее и эффективнее. Аккорды «раскалываются» или «распластываются», их звуки переводятся многократно в мелодическую плоскость; возникает определенный, нередко рельефный мелодический и ритмический рисунок, сопровождаемый нарастающей или убывающей громкостью звучания, ярче выявляется метр, интенсивнее осваиваются регистры, колоритней и переливчатей становится тембровая окраска. Волны и переливы фигурации могут еще оттеняться неизменным фоном — выдержанным гармонически перекрашиваемым звуком.

Подвергнутая таким воздействиям, приведенная в движение гармония охотнее делится своими секретами.

Все те «посредники», о которых шла речь, помогают постичь не только звуковую, фоническую сторону гармо-

¹ Аккорд заключает в себе внутреннее противоречие: с одной стороны, он концентрирует существенную сторону музыки — потребность в единовременном созвучии, а с другой стороны, он противостоит временной сущности музыки. Гармоническая фигурация позволяет в определенной мере разрешить это противоречие.

нии. Осознание экспрессии отдельных аккордов не может остаться бесплодным для осознания экспрессии гармонического развития. Прекрасный пример, который позволяет в этом убедиться, — прелюдия C-dur Баха (из первого тома «Хорошо темперированного клавира»), где гармония — едва ли не главное выразительное средство. Лютеобразная фигурация, в каждом аккорде повторенная, и, сверх того, содержащая своего рода «эхо» в виде последних трех звуков каждой полутактовой фигурки, в огромной степени способствует постижению запятой в гармониях экспрессии. Но в меньшей степени способствует она раскрытию выразительного смысла, заключенного в гармоническом развитии. Основное настроение глубокой и благоговейной сосредоточенности, пронизывающее прелюдию, чуждо статике. Наоборот, в этом настроении все время ощущаются динамические «приливы» и «отливы», то малые, то большие; оттенки света и сумрака, нежности и суровости попеременно уступают друг другу. Изысканная для своего времени фигурация и помогает воспринять эту тонкую экспрессию гармонического развития.

Применение развитых форм мелодико-горизонтального раскрытия гармонии не в одинаковой мере необходимо для музыки различных типов, характеров. В наименьшей степени гармония нуждается в «посредниках» тогда, когда музыке должен быть присущ тот строгий и сдержанный (а не открыто эмоциональный) интеллектуально-психологический характер, об особой связи которого со спецификой гармонии была речь¹.

Возникает также следующий вопрос: не явится ли стилизованная спутниками гармонии экспрессия — не гармонической, а принадлежащей им — этим спутникам? Для того, чтобы получить отрицательный ответ, достаточно произвести эксперимент: подставить другие гармонические обороты, сохранив, в основном, неизменными остальные средства выражения. Мы убедимся в том, что данная экспрессия — не «чужая» для гармонии, не навязанная ей извне, но лишь активизированная, ставшая более явной.

¹ См., например, хоральный эпизод из нокturna g-moll, op. 37 Шопена, песню Шуберта «Двойник» и, особенно, пьесу Листа с характерным названием «Il penseroso» («В раздумьи»); мелодия здесь намеренно редуцирована — она сведена, главным образом, к однозвучной речитации, которую обогащает гармония.

Хотя мы и привели выше пример из музыки «отца гармонии» — И. С. Баха, но, как было уже сказано, расцвет фигурационных форм раскрытия гармонии относится к XIX веку. Применение фигурации с середины XIX столетия отличается большим разнообразием. Покажем это на немногих примерах.

Гармоническая фигурация способна оставаться весьма существенным фактором выразительности даже и тогда, когда мелодия развита, певуча и не позволяет слушателю отвлечься от нее ради наслаждения красотами гармонии. Для этого, очевидно, требуется такой художественный уровень фигурации, такое совершенство ее применения, при котором она не померкла бы как фон для прекрасной мелодии. Таким требованиям могло удовлетворить творчество композитора, явившегося одновременно великим мелодистом и великим мастером фигурации; нетрудно понять, о ком здесь идет речь. Прекрасным образцом может явиться этюд As-dur op. 25 № 1. В нем слетаются прелесть мелодии, изящество фигурации и изысканная простота гармонии. С одной стороны, мелодия кажется растворенной в легком облаке гармонической фигурации и лишь по временам ее интонации поднимаются над волнами арпеджий. С другой стороны, фигурация, будучи отражением гармонии и продолжением мелодии, напоена их экспрессией. Все сливается в единой поющей ткани. Указанный здесь термин «armonioso» — не означает ли он стремления оттенить особенно гармоническую выразительность чрез мягкие арпеджеобразные фигурации?¹

В том случае, когда мелодия отходит на задний план или же о ней вообще трудно говорить, роль гармонической фигурации еще более повышается. В этом можно убедиться на образцах такого рода, как coda финала в Фантазии Шумана (последние 13 тактов) и, особенно, кодовая гармоническая последовательность в «Тамаре» Балакирева². Этот случай «чист» — мелодия выключена, ритм ровен. Фигурация, в основном аккордовая, не об-

¹ Родственный образец — предикт к репризе («побочная партия», *languendo*) и его отражение в коде этюда Листа *Des-dur*; гармония здесь острее, зато фигурация проще.

² В крупном плане можно сослаться на «Волшебное озеро» Лядова, где значение фигурации для создания образа и выявления гармонической экспрессии исключительно велико. Известна полусушная фраза Лядова: «Что там играть — ведь одна фигурация!»

разует мелодических узоров как у Шопена; но зато она действует многократностью «раскачиваний» каждого аккорда, а также несовпадением быстроты колебаний (у струнных и деревянных). Гармония полна самодовлеющего (не в дурном смысле, разумеется) интереса: аккорды, экспонированные благодаря фигурации «крупным планом», «разбрызгиваются» и сверкают. Неизменяемость звука / противостоит и богатству гармоний, и колыханию фигураций, усиливая их действие. Попытка обойтись без фигурации (исполнив аккорды «как таковые») показывает, насколько важен фигурационный их показ для доведения большой гармонической экспрессии до слуха.

Приведенные образцы Шопена и Балакирева почти во всем противоположны друг другу. Мелодия поет — мелодия отсутствует; гармония сложна и фигурация проста — гармония сравнительно проста и фигурация мелодизирована. Фигурация раскрывает роскошь «солирующей» гармонии — и служит выражением единства мелодии и гармонии.

Как ни велико значение гармонической фигурации, как ни разработаны виды ее взаимодействия с другими средствами — мы не вправе придавать ей исключительное значение, как форме выявления гармонической выразительности. Действовали — притом с большим успехом — и другие активизирующие средства. О них дает представление известный эпизод вагнеровской музыки, перешедший из романса «Грезы» в оперу «Тристан и Изольда». Гармонической фигурации здесь совсем нет. Можно говорить об ином виде фигурации — о ритмической; неоднократное повторение аккордов в ритме перебоев усиливает впечатление от их звучания. Исключительно важно действие задержаний, не только образующих новые напряженные сочетания, но и обостряющих звучание и экспрессию основных гармоний¹. Средства здесь, таким образом, приме-

¹ Можно подметить некоторое родство в разобранных образцах Шопена и Вагнера, хотя у Вагнера гармония сложнее, фактурно не разложена, а мелодия — в зачатке. Это родство создается ролью интонаций задержания на большую секунду вниз, а также тональностью (As-dur в романсе). У Шопена больше ясности, нежности, пластичности; у Вагнера больше смутности и тревожности. Но у Шопена имеется образец, более близкий вагнеровскому — посмертный этюд As-dur (гармония, насыщенная задержаниями и ритмически фигурированная); в нем, по словам Римского-Корсакова, «встречаются такие аккордовые последовательности, до которых

нены иные, тогда как цель — в широком смысле слова — та же.

*

Общие соображения, которые излагались до сих пор, а также ссылки на образцы творчества некоторых композиторов должны помочь нам ближе подойти к оценке гармонической выразительности у Римского-Корсакова, вернее — к нескольким отдельным вопросам из этой обширной области.

Начнем с того явления, которое только что рассматривалось нами в общем плане. Роль фигураций в музыке Римского-Корсакова чрезвычайно велика, в его фактуре они занимают виднейшее место как представители орнаментального начала, столь характерного для его стиля. Поэтому естественно, что фигурационный метод выявления гармонической выразительности должен был оказаться близким композитору. Отмечая в своих операх среднего периода «сильное развитие интересных фигураций», Римский-Корсаков тут же указывает на «склонность к долго протянутым аккордам»¹; аккорды же эти в большинстве случаев представлены фигурационно раскрытыми.

Композитор иногда останавливает внимание слушателя на звучности одного неизменного аккорда, обволакиваемого гармонической и отчасти мелодической фигурацией. Так, например, поступает он в «Садко» по отношению к аккордам, которые лежат в основе ладовой структуры пейзажных и волшебных сцен и особой звучности которых, усиливаемой протяжением и фигурированием, Римский-Корсаков придает лейтгармоническое значение. Это относится к увеличенному трезвучию (начало шестой картины, шествие чуд морских) и уменьшенному септаккорду (тема подводного царства, особенно — в том ее виде, какой она имеет в начале рассказа Волховы — «Я Волхова...»). Аморфная и мягкая звучность первого из них и острая, зыбкая звучность второго воспринимаются в таких условиях особенно отчетливо².

даже современное искусство с Вагнером во главе еще не доросло» и в то же время «сама гармония как бы поет» (Ястребцев, т. 1, с. 203).

¹ Летопись, с. 205.

² От фигурационного раскрытия возможностей гармонии следует отличать длительное фигурирование простого аккорда (мажорного,

Фиксация внимания на одном-двух аккордах нередко вызывает своего рода противовес — появление не одного, а двух или нескольких фигурационных рисунков. Независимо от возможных в этом случае изобразительных задач такая «полифигурационность» имеет значение и в интересующем нас сейчас смысле: рисунки показывают гармонию «в различных разрезах», оттеняют то тот, то другой звук аккорда, и в результате действие аккордов и гармонических смен оказывается более интенсивным. Мы не останавливаемся более на полифигурационности, поскольку вопрос о ней затронут в другом разделе настоящей работы¹.

Гармоническая фигурация отнюдь не теряет своего стимулирующего значения и в последованиях аккордов. Особенный интерес представляют при этом те случаи, когда исключительное значение гармонии в создании основных черт образа не подлежит сомнению, и при этом характер экспрессии отличается большой тонкостью.

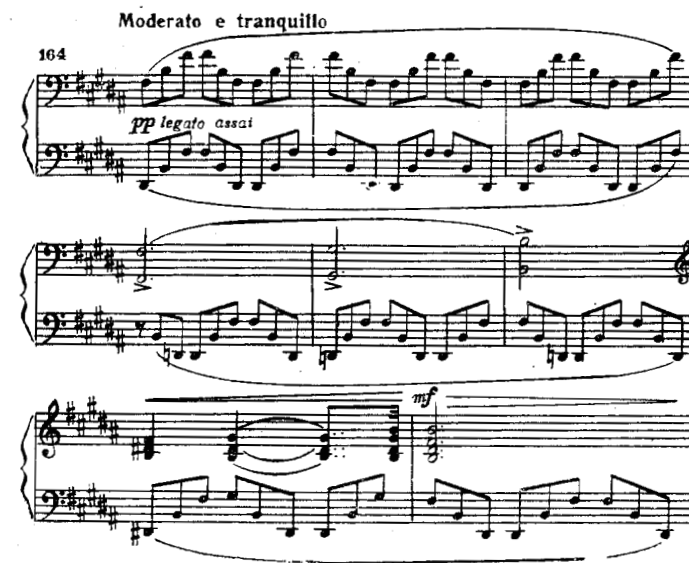
Первое из этих условий вполне соблюдено в музыке, завершающей вторую картину «Садко». Необходимая здесь игра красок (быстро светает, ослепительно заблестало красное солнышко) тесно связана с гармоническим движением в сторону диэзов (в сторону мажорности, по терминологии А. С. Оголевца) на три шага (Es-dur—C-dur). Восходящие фигурации в значительной степени способствуют рельефности этого гармонического движения.

Обоим условиям отвечают другие образцы, которые мы сейчас приведем.

реже — минорного трезвучия), имеющее целью не столько демонстрацию его звучности и придание ей определенной выразительности, сколько создание гармонической основы и временного простора для фигурации. Гармонический фундамент и фигурация здесь меняются местами по значению. Так построено вступление к «Золоту Рейна». Для Римского-Корсакова такое соотношение в чистом виде мало характерно. Он либо обыгрывает более сложный аккорд, звучание которого не менее важно, чем рисунок фигурации (только что приведенные примеры, из их числа приближается к указанному типу более других начало шестой картины «Садко»), либо прибегает к сменам простых аккордов («Окиан-море синее», начало «Ночи на горе Триглаве»).

¹ Тембр и фактура в оркестровке Римского-Корсакова. Там приводятся, в частности, образцы сочетания трех гармонических фигураций (например, первая часть «Антара», тема Fis-dur—dis-moll) и даже четырех («Садко», с. 262).

Более сложный, чем в предыдущем примере, красочный и эмоциональный эффект достигнут в начале третьего действия «Млады» (Ночь на горе Триглаве) — сумрачно-серый, облачный колорит, сдержанно-тревожное выжидательное настроение:



С этим красочно-выразительным комплексом естественно ассоциируются гармонические средства, лишенные отчетливости, связанные с нарочито-неясными переходами. Такие средства Римский-Корсаков нашел — и это особенно интересно — среди самых простых гармоний: он взял за основу секстаккорды. Некоторая неопределенность звучания¹, мало заметная, когда они применяются среди других аккордов, намного возрастает, когда они доминируют над другими аккордами, и доходит до максимума, когда

¹ В секстаккордах нет ни опорности и прочности, как в основных трезвучиях, ни явственной напряженности, как в квартсекстаккордах.

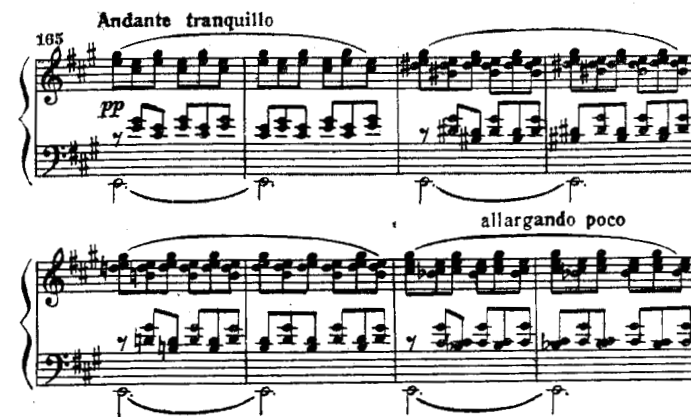
они длительно выдерживаются¹. В нашем примере имеется один господствующий аккорд — секстаккорд H-dur: его продолжительные, неизменно фигурируемые звучания время от времени нарушаются, но вновь восстанавливаются. Следующий за ним по значению аккорд — секстаккорд h-moll. Впечатление туманно-расплывчатого, таинственно-неясного колорита создается отчасти самим фонизмом каждого из этих обыгрываемых аккордов, поставленных в данные условия; чередование одноименных разноладовых аккордов подтверждает, что именно эта цель имела в виду.

В предшествующих примерах преобладало начало изобразительное; оно слабо представлено или совсем отсутствует в последующих примерах, которые показывают роль гармонии в музыке по преимуществу лирической.

Некоторый элемент изобразительности еще можно уловить в теме Лебедь-птицы («Ты, царевич, мой спаситель», см. пример 188), элемент, родственный теме лебедей из второй картины «Садко». Но этот элемент не имеет прямого отношения к гармонии. Основное же в образе — благородная утонченность и некоторая иллюзорность. К этим качествам гармония имеет непосредственное отношение — мы имеем в виду особый характер разрешения субдоминантовых аккордов, четырехкратно переходящих не в I, а III ступень («заместитель тоники»). Уклонение от полного разрешения, сочетание рядом лежащих ступеней, подчинение мажорного трезвучия минорному в условиях мажорного лада, усложнение гармонии медленной трелью английского рожка — все это, подкрепленное двумя фигурациями — гармонической и ритмической — создает такую изысканность звучания, которая вполне отвечает отмеченным чертам образа.

Особая утонченность выражения и отрешенность от будничного, обыденного — качества, запечатленные при близком участии гармонии и с помощью фигурации — чувствуются в малом, но трогательном своей теплотой фрагменте «Китежа» (8 тактов до ц. 26, Феврония перевязывает рану Княжича):

¹ Об оригинальности в применении секстаккордов у Римского-Корсакова и, особенно, у Чайковского уже говорилось. В «Триглаве» Римский-Корсаков близок манере применения секстаккордов, присущей Чайковскому.



Действующие лица умолкли, оркестр не приходит им на помощь со своей мелодией; все словно затаилось¹, замирающее чувство еще не вышло наружу. В музыке — только гармония, переданная чрез нежнейшие колыхания фигураций, многократно показывающих каждый аккорд.

В основе гармонии лежит постепенный, очень плавный переход от тональности III ступени (cis-moll) к основной (A-dur); выдержанная терция *e-gis* — тоническая для cis-moll и доминантовая для A-dur — способствует единству и, вместе с тем, образует стержень качающихся рисунков фигурации. Облик cis-moll (на фоне предшествовавшей музыки) не вполне определен, он может быть принят за побочную ступень A-dur; в целом остается поэтому впечатление постепенно возникающих из неясной дымки очертаний основной тональности. Музыка проходит на органном пункте доминанты A-dur. Все это, вместе взятое, может быть охарактеризовано как медленное доминантовое нарастание без внешнего подъема звучности. Такой «внутренний» характер развития особенно выдвигает на первый план значение гармонической выразительности и, в частности, содействующей ее обнаружению фигурации.

Во всех предыдущих образцах фигурация была помощником гармонии, но на большее не притязала. Иное

¹ И нарушив молчание (ц. 26), Всеволод и Феврония поют, по указанию автора, «про себя».

значение имеет она в замечательнейшем образце лирики Римского-Корсакова — кульминационном моменте арии Марфы из четвертого действия «Царской невесты»:

166 *Larghetto assai*

Как див-но Бог сот-кал е-го со-ткал е-го что ров-но баг-хот си-ний.

Гармонически он построен на так называемой «доминантовой цепочке» из четырех D_7 от тройной D до $D \rightarrow S$. Сплошная диссонантность такой цепи, связанная с напряженностью звучания, объясняет нам возможность ее применения в этом и в других случаях¹ как кульминационной. Непрерывность наложения септим на каждое потенциально-разрешающее трезвучие объясняет большую связанность звеньев, которая может сказываться и на мелодии, способствуя ее единству и широте дыхания. Для нас сейчас наиболее существенно в этом образце то, что мелодия его по преимуществу построена на аккордовых звуках. Другими словами, она изложена в виде гармонической фигурации; фигурация выступает здесь не как фон и даже не как средство перевода гармонии в движение и в горизонталь, а как основная мелодия. Несмотря на это, мелодия имеет яркий, неповторимо-прекрасный облик; используя всю силу гармонии, она в то же время живет и собственной богатой жизнью². Гармонико-фигуративный облик мелодии в данных конкретных условиях связан с такими характерными сторонами образа, как чистота, ясность. Выдвижение гармонии в качестве фактора выразительности на первый план соответствует, как это нередко бывает, психологической значительности музыки. Соединение внутреннего напряжения с внешней сдержанностью является в таких случаях важной и типичной чертой.

Итак, роль гармонической выразительности, выявленной при содействии фигураций, велика у Римского-Корсакова и там, где требуется разрешить сложную колористическую задачу, связанную с переливами красок или сочетаниями тончайших оттенков, и там, где требуется выразить нечто особенно сокровенное и драгоценное в душевной жизни.

¹ Шопен, соната b-moll, середина первой части скерцо (такты 14—17); ноктюрн H-dur op. 32, № 1; Лист, «Мейфисто-вальс» № 1 кульминация репризы (III, *con tutta forza*); Чайковский, Концерт b-moll, тема интродукции; Рахманинов, Второй концерт, *Adagio*, кульминация репризы (перед кодой).

² Мы не имеем оснований касаться здесь собственно-мелодических закономерностей этой музыки. Но отметим одну гармоническую закономерность, которая свидетельствует об известной самостоятельности мелодии: в ней нет основных тонов гармоний; словно нарочно, Римский-Корсаков дает в мелодии соответствующие звуки (общие тоны двух соседних D_7) уже на следующей гармонии.

Как указывалось, возрастание сложности гармоний влечет за собой большую очевидность их выразительного эффекта. Вот почему Римский-Корсаков, применяя относительно сложные гармонии, обходится иногда без содействия фигурации. Такое «солирование гармоний» происходит, как правило, при значительной их протяженности, что позволяет вслушиваться в длительное звучание аккордов (начало увертюры к «Псковитянке», тема пустыни в «Антаре», начало вступления к «Ночи перед рождеством», вступление к «Сказке») ¹.

Коснемся теперь — уже независимо от фигурации — некоторых типов гармонических явлений, которые Римский-Корсаков использует как более или менее непосредственный источник выразительности.

Рассмотрим их в порядке возрастающей сложности. Римский-Корсаков не избегал тогда, когда считал это оправданным со стороны действия, достаточно элементарных приемов. Изображение душевных колебаний героя с помощью неоднократных смен одноименного мажора и минора — это прием не слишком тонкий. Между тем, именно так поступает Римский-Корсаков, рисуя Яромира, в душе которого воспоминания о Младе борются с очарованием Войславы («Млада», конец третьей сцены первого действия):



¹ Как видно из приводимых примеров, «солирующую гармонию» естественно давать в началах произведений, где нет необходимости в развернутой фактуре.

Однако подобных примеров у Римского-Корсакова очень немного. Даже очень простые — в принципе — приемы он умеет применять оригинально. Так, главная тема царя Берендея основана на мелодической разработке одного аккорда — альтерированного септаккорда двойной доминанты; этот аккорд то и дело звучит в «Шествии царя Берендея». Степень напряженности этого аккорда не столь уж высока; но его мелодическое претворение намного повышает остроту: все время противостоят друг другу и в последовании и в одновременности два коротких (по три звука) во всем остальном различных мотива: диатонический, восходящий, ладово-устойчивый ($d - e - f$) и хроматический, нисходящий, ладово-неустойчивый ($b - a - gis$). Сочетание мелодико-гармонической остроты, лаконизма, скерцозных переключек — и упорного выдерживания одной гармонии производит в итоге гротескное, причудливое впечатление.

Не менее сильных эффектов добивается Римский-Корсаков путем повторения гармонических оборотов, усиливающего их действие. Один из лучших примеров — тема любовных чар из «Веры Шелюги» («Щемят мне сердце сладко таково»). Оборот: мажорное — увеличенное трезвучие ¹ проводится восьмикратно без перерывов, и столько же раз остро-тяготеющие звуки вводного тона и II повышенной ступени остаются (благодаря особенностям голосоведения) без разрешения:



¹ I—V с повышенной квинтой; в первом проведении увеличенное трезвучие усложнено септимой аккомпанемента, но во втором проведении (Ges-dur, D-dur) этот оборот выступает в чистом виде.



Чувство томления — одновременно жгучего и мягкого — усугубляется повисающими также в неразрешенности интонациями мелодии. Завораживающее действие повторов насыщенного и неустойчивого оборота еще ощутимее во втором проведении («Роса дымится...»), где «нет мелодии» (мелодия здесь — один из голосов гармонии):



Не часто удается наблюдать такое несомненное и непосредственное выразительное действие гармонии, как в этой лучшей из лирических тем «Шелogi».

Перейдем к явлениям более сложного порядка. Мы остановимся на таких случаях, где главную роль играет то или иное соотношение диссонанса и его разрешения, распоряжение ресурсами неустойчивых и устойчивых функ-

ций. Покажем сейчас, насколько глубокой может быть аналогия между гармоническим развитием и ходом драматического действия. Первый эпизод сцены Веча в «Псковитянке» рисует картину ночи; под звуки колокольного звона собираются псковичи, не знающие, что ждет их. Чувство тревожной неизвестности передано через ладовую недосказанность в самом начале картины (каково значение *ais*? Значение *cis*?). Образование доминантсептаккордов в отношении малой терции вносит тональный элемент; но некоторое тональное прояснение вместе с тем дает понять слушателю, что гармонии установились неустойчивые и к тому же чередующие беспрестанно два тональных центра (*D gis-moll* и *D H-dur* или *moll*, позднее — *D f-moll* и *D As-dur* или *moll*). Нагнетание неустойчивости все возрастает; разворачиваются все четыре доминантсептаккорда малотерцового цикла, им сопутствует гамма «полутон—тон»; в басу (в виде двух тритонных пар *cis-fisis* и *ais—e*, составляющих уменьшенный септаккорд) гулко звучат соединенные вместе все общие (стержневые) тоны, на основе которых сочетались септаккорды. Столкновения мнений, разноречия, выраженные в репликах хора, наконец, выливаются в единодушное решение («Быть сходке, быть! На всей, на псковской воле!»). Музыка и здесь чутко воплощает этот поворот: монолитная (а не расчлененная, как до сих пор) хоровая масса интонирует и повторяет оригинальную кадансовую фразу утверждающего характера; при этом выбор тональности — *H-dur* — отнюдь не случаен: он продиктован разрешением — по методу «акростиха» стержневого уменьшенного септаккорда *ais—cis—e—g*, собиравшего в себе все сопоставленные гармонии (см. пример 179).

И в музыке и в действии можно видеть ряд параллельных стадий: неопределенность, кристаллизация неустойчивости, ее обострение и концентрация, конечное разрешение. Столь сильное и удачное применение ладогармонических средств в их длительном развитии для характеристики действия позволяет говорить о гармонической драматургии.

Несомненная связь с ходом действия, глубина, с которой запечатлен драматический его момент, искусство применения сложных ладовых средств — все эти качества налицо и в другом образце — в оркестровом заключении третьего действия «Царской невесты»:



C-dur расщеплен между доминантовым секундаккордом a-moll (со вспомогательным VI₂ мелодического a-moll) и тоническим квартсекстаккордом f-moll (со вспомогательным V₇), то есть между доминантой параллели («диезная сторона») и субдоминантой («бемольная сторона»). Он раздвоен между взаимопротиворечивыми и незавершенными тяготениями — восходящими *gis-fis-gis* → (разрешающее *a* отсутствует) и нисходящими *as-b-as* → (разрешающее *g* отсутствует). Симметрия этих тяготений, не находящих ладового исхода, в данном случае никак не может быть истолкована как фактор уравновешенности; в ней — одно из музыкальных свидетельств остроты противоречий¹. Нельзя не признать, что средства, примененные Римским-Корсаковым, правдиво и сильно отразили момент действия: «высочайшая честь», оказанная Собакиным, в действительности означает глубочайшее горе. Драматический конфликт выражен здесь гораздо глубже, а потому и вернее, чем в сцене Яромيرا.

То же оперное произведение Римского-Корсакова в других своих драматических моментах послужит нам источником следующих образцов.

Огромные ресурсы выразительности заключены в усложненной трактовке принципа разрешения — в уклонении от полного разрешения, в замене ожидаемого прос-

¹ Не забыта вместе с тем внутренняя логика сочетания a-moll и f-moll: переход D₇ a-moll в T₄⁶ f-moll есть своего рода прерванная каденция, где вместо обычной VI ступени дано «мнимое трезвучие» той же ступени.

тейшего разрешения иным, более сложным. Само явление, разумеется, не ново — достаточно напомнить о прерванной каденции. Нова у Римского-Корсакова конкретная его разработка, реализация данного принципа в определенных гармонических оборотах. С одним из таких случаев мы уже познакомились в связи с гармонической фигурацией (тема Лебедь-птицы). В том же разделе работы был дан разбор кульминационного момента арии Марфы. Вернемся ненадолго к нему. Переходы DDD → DD, DD → D и D → D от S представляют собой не что иное, как разрешение данной D в свое тоническое трезвучие, но — разрешение, «перечеркнутое» септимой; возникает противоречивое положение: с одной стороны, воспроизводится весь автентический оборот, появляется полное тоническое трезвучие, с другой стороны, самый важный звук — вводный тон — движется вниз в септиму; диссонантность, казалось бы, уничтожаемая, возрождается в аналогичной форме. Поэтому создается сложное впечатление намеченного, но не осуществившегося разрешения; накопление таких «отрицаемых разрешений» в доминантовой цепи, конечно, усиливает эффект. Было бы странно, если б лирическая музыка прошла мимо этого гармонического явления — и она в действительности им пользуется, применяя его в своих определенных условиях¹.

¹ Приведем родственный по гармоническому строению и отчасти по характеру музыки пример, принадлежащий одному из предшественников Римского-Корсакова в области гармонии, — последний раздел побочной партии в сонате h-moll Шопена:



Неполные разрешения в нашем примере даны трижды. В условиях медленного движения и мягкой фактуры, в соседстве с певучей мелодией неполные разрешения порождают своеобразные эффекты — иногда даже волшебные (что мы видели в теме Лебеди — этой ближайшей по времени преемницы Марфы); их можно истолковать довольно широко — от сладостного томления (когда «Тамары») до чувства глубокой тоскливости, даже — какой-то потерянности (Мазурка Шопена, ор. 17 № 4, «Сирень» Рахманинова, такты 5—7 до конца)¹. Наш случай ближе последним двум. Но экспрессия неполных разрешений в нем еще сильнее, она выявляется не только ладо-гармонически, но и ладо-мелодически. Это связано со смелостью рельефа мелодии: повороты мелодии вниз и вверх оставляют повисшими в неразрешенности, брошенными многие неустойчивые звуки (b_2 , g_2 , c_2 , as_2 , f_2).

Переход к полному разрешению (D от S→S) знаменует начало успокоения. Последующие аккорды — мягкая субдоминанта (SH_7 гармонического мажора, который в учебнике Римского-Корсакова недаром именуется «мягким»), облагороженная доминанта (III_6) и завуалированная тоника (осложненная самым мягким из всех возможных задержаний к тонике, не обостряющим, а сдерживающим переход к тонике). Первые два из этих аккордов служат не только дальнейшему смягчению и успокоению, но и приносят с собой «минорную дымку». Таким образом, гармония в своей последовательности рисует картину апогея вначале и постепенного, медлительного угасания в дальнейшем — картину, вполне отвечающую развитию мелодии и общей экспрессии.

Одновременное создание и уничтожение переходов в тонику есть лишь один из видов неполных разрешений. Переход в тонику может быть ничем не нарушен, разре-

Напомним в связи с этим слова композитора: «влияние Шопена на меня было несомненно, как в мелодических оборотах моей музыки, так и во многих гармонических приемах, чего, конечно, прозорливая критика никогда не замечала» (Летопись, с. 222). Существенные различия в характере связаны более всего с обликом фактуры, гораздо более изощренной у Шопена («паутина» фигураций) и мелодии, гораздо более простой и цельной у Римского-Корсакова.

¹ «По мнению Римского-Корсакова, последняя страничка этого прелестного романа — лучшее из всего, что когда-либо написал Рахманинов» (Ястребцев, т. 2, с. 462).

шение же не будет полным по иной причине — из-за сложности отношения между диссонансом и консонансом. На этом основан другой выразительнейший момент в той же картине «Царской невесты» — гармоническая характеристика Марфы-страдальцы. Много раз (почти двадцать раз, не считая повторений подряд) проходит этот мотив, частично меняя свой облик, но основа его сохраняется: в тоническое трезвучие (а чаще — в квартсекстаккорд) переходит уменьшенный септаккорд III ступени (или I повышенной или V). Эта доминанта к субдоминанте — наиболее чуждый тонике из всех трех уменьшенных септаккордов (в смысле непосредственного перехода в нее)¹. В сущности говоря, происходит сопоставление разнотональных доминанты и тоники. Римский-Корсаков применяет здесь весьма напряженно трактованный прием подмененного разрешения (по прежней терминологии — это один из видов «ложной последовательности») ². Так, например, в ц. 204 тоника $cis-moll$ появляется взамен ожидаемого $a-moll$:

¹ Что этот аккорд непосредственно направлен не к T, а к S, видно из того, что он фактически вызывает тяготение в S. Так в ц. 186 H-dur тяготеет в e-moll; в ц. 196 и других аналогичных местах каждое следующее проведение мотива дается в тональности S по отношению к предыдущей (h-moll — e-moll — a-moll).

² Любопытно, что этот оборот имеется в учебнике гармонии Римского-Корсакова (П., 1916, с. 111, «энгармонизм уменьшенного септаккорда», § 85, пример 4) в том же $cis-moll$, что в кульминационном появлении мотива (см. пример 172), и с разрешением в тот же квартсекстаккорд. Перед нами — пример художественной реализации в опере давно известного Римскому-Корсакову в своем общем виде приема.

В раннем романсе Римского-Корсакова «Южная ночь» уже применен родственный (и притом данный в тональности h-moll, в которой звучит большинство проводений «мотива Марфы» до кульминации), хотя и менее напряженный оборот (понижена II, но не IV ступень). Септаккорд V_7 (с пониженной квинтой) прежде чем перейти в T, получает промежуточное разрешение в тоническом секстаккорде G-dur, для которого он является вводным. В этом можно видеть косвенное подтверждение того, что путь разрешения аккорда, тяготеющего в субдоминанту, «силой» изменен.



172 Adagio *f molto espressivo*

Ох, э- тот сон! Ох, э- тот сон!..

ff dim. *p*

Замена основного трезвучия квартсекстаккордом — еще одно дополнительное средство выказать неполноту разрешения, отсутствие подлинного исхода тяготению. Противоречие между требующим разрешения и разрешающим должно быть расценено как явление более острое и напряженное по сравнению с рассмотренными раньше неполными разрешениями.

Мотив Марфы-страдальцы дан в двух основных видах — минорном и мажорном; их смысл резко различен: в первом случае это выражение муки и душевного мрака, во втором («собственно — мажорном» — см. далее) — светлая мечта, галлюцинация. Помимо того, каждый из основных видов проходит в различных вариантах, что по-

све-тит яр-ко лу-на

зволяет Римскому-Корсакову извлечь все оттенки противоположных чувств.

Мажорный вид дан двояко. Сперва (ц. 186—187, такты 10—15 после ц. 188) он звучит в таком контексте, который придает мажорному трезвучию доминантовый оттенок:

173a Andante assai $\text{♩} = 138$
Голос Марфы (за сценой)

Пу-сти-те! Я са-ма хо-чу все слы-шать.

f *p*

173b Марфа

Пу-сти-те! Пу-сти-те же!

f *p*

173в

Бо-я-рин, по-дой-ди, я слу-ша-ю.

Весь оборот приобретает неустойчивый характер и мог бы истолковаться как весьма простой (VII₇—V), если бы не действие органного пункта (об этом будет сказано дальше). Назовем этот вариант мажорным доминантовым. По своему смыслу он ближе к минорному виду мотива. Совсем иной характер присущ другому мажорному варианту (ц. 193 такты 5—10, ц. 201, 204 — см. в примере 172 такты 4—8, такты 3—6 до ц. 211, ц. 214 такты 9—10).

В отличие от предыдущего варианта, где мелодические тяготения были нисходящими, здесь преобладают восходящие ходы голосов. Другое его отличие — он не допускает доминантового толкования. Это — мажорный тонический или «собственно-мажорный» вариант. Противоречие предикта и икта в нем сильнее, поскольку упрощающее переосмысление (с точки зрения мипора, лежащего квартой выше) здесь отсутствует, и разрешающийся аккорд оценивается всецело с точки зрения тонического трезвучия, далекого от него. Уменьшенный септаккорд состоит из двух ладово контрастных слоев: а) общие с тоникой звуки (III и V ступени), б) чуждые диатонике данной тональности звуки (I повышенная = II низкая и VII низкая). В нем нет ни одного из неустойчивых диатонических звуков, то есть именно тех, которые обусловили бы простое и полное разрешение в данную тонику. С этим и связана сложность и напряженность в соотношении обоих аккордов.

В то же время звучность в высшей степени сдержанна, прозрачна и просветлена. Это «*piano*» — вариант, где не находящая настоящего исхода неустойчивость навеивает чувства томления и тоски. Выразительность здесь — в сравнении с предыдущим вариантом — тоньше, глубже.

Шире других применен минорный вид. Он превосходит оба мажорных варианта, вместе взятые, как по числу проведений, так и по общей их продолжительности. Появляется он впервые в остродраматическом моменте — ц. 190. «Марфа вскрикивает и падает без чувств; общее смятение» (см. пример 174).

И его мрачная тень падает на всю последующую сцену, проникая и в арию Марфы.

Три нисходящих тяготения, в двух из которых участвуют такие звуки нисходящих альтераций, как II низкая и особенно IV низкая, придают обороту очень сильную минорную окраску.

Andante
Марфа

174

Ах!

Сопр. Альты

Тем. Басы

За губ ле на стра да ли ца ца рев на!

Минорный оборот в отличие от мажорного мелодически развит. Он применен в трех мелодических положениях, и в каждом из них участвуют неаккордовые звуки, значение которых все возрастает: в первых проведениях даны лишь проходящие звуки, а начиная с ц. 192 («помертвевшие уста») появляется более сильное средство — задержания уменьшенной октавы, усиленные хроматическими проходящими звуками и синкопами.

С мелодической точки зрения создается яркий мотив с сильной кульминацией типа «вершина-источник», мотив в характере взволнованного восклицания или стога. Более всего сконцентрированы эти черты в возгласе Марфы «Ох, этот сон» (см. пример 172), где первый и единственный раз задержание вступает не приготовленным.

«Возглас Марфы» — редкий пример удаchi Римского-Корсакова в мелодическом применении острых задержаний. Лирико-драматическая мелодика в духе Чайковского была чужда ему. Поэтому атрибуты такой мелодики — напряженные опевания, задержания — оказываются, в общем, вне круга наиболее типичных корсаковских средств. Когда сюжет требовал сугубого драматизма, композитор сочинял мелодии, насыщенные задержаниями и опеваниями («Млада», «Сервилия») — и многие из них отдают нарочитостью, звучат угловато (один из нечастых примеров удачного использования опеваний — тема «привета Лебеди» в «Салтане» — ц. 152). Особенно огорчительна неуда-

ча, постигшая автора «Кашея» в финале оперы: преобразование Кашеевны (ц. 105) рисуется мелодией, до отказа переполненной задержаниями и претендующей на «*tutta espressione*», но звучащей схематично и лишенной внутреннего жара. Малоубедительно также широкое использование в «Сервилии» интонационной формулы, обычной у Чайковского — асимметричного опения:



Она призвана оттенять женственно-лирическое начало в противовес холодно-спокойному *ratio* римлян — но оказывается, что сердечность Сервилии сама не лишена рассудочности. Замечательно, что в прекрасной арии Сервилии этот, казалось бы, вернейший мелодический прием дан лишь в наименее выразительных моментах.

Мы оставляли до сих пор в стороне имеющий важное значение фактурно-гармонический элемент — органнй пункт. Мажорно-тонический вариант свободен от него, так как нигде не подвергается секвенцированию — он совершенно чужд нагнетательности, и действие его подобно прекрасному, но слабому, возникающему на миг, чтоб снова исчезнуть, лучу света.

Зато на два других варианта органнй пункт воздействует энергично. Проведения мажорно-доминантового варианта секвентно соединены по стержневому принципу (см. пример 173).

В качестве органного пункта фигурирует неизменный звук уменьшенных септаккордов, избранный не случайно: он либо входит в состав тоник (второе и третье звенья секвенции), либо образует нерезкий диссонанс малой септимы инородно-диатонического типа (первое звено, H-dur на фоне баса A)¹. Такой «внутри проникающий» органнй пункт в большей степени, чем обычный, дает услышать звенья секвенции, находящиеся на расстоянии и

¹ Любой другой звук уменьшенного септаккорда, как это нетрудно проверить, образовал бы резкий интервал уменьшенной октавы к одной из тоник, совершенно выпадающий из характера звучания (он никуда не мог бы разрешиться в отличие от уменьшенной октавы в аподжиатурах мелодии).

разделенные «интермедиями», как одно целое. В то же время неизменность органного пункта приводит в данной обстановке и к другим последствиям. Связь всех трех звеньев секвенции с одной и той же басовой основой, не подчиненной тональностям «интермедий»¹, придает им известную независимость от этих тональностей, предохраняет от полного превращения тоник в доминанты, охраняет от чрезмерного упрощения оборотов² и, следовательно, от снижения гармонической динамики. С другой стороны, сам органнй пункт в данных регистрово-фактурных условиях (предваренная коротким раскатом и вступающая синкопой репетиция в низком регистре) приобретает определенный отпечаток, напоминая мотив рока, обреченности и существенно омрачая общий колорит.

Обостряющее и одновременно омрачающее действие органного пункта проявляется в настолько интересных формах, что на нем следует остановиться в более общем плане.

Мы видели, что оба аккорда в «мотиве Марфы-страдальщицы» связаны между собой не простым путем, а косвенно, даже «насиловственно», то есть наперекор тяготению. И такое сочетание аккордов подвергается еще перестраивающему воздействию извне — со стороны органного пункта. Напряженный гармонический оборот дополнительно осложняется и обостряется инородной диатоникой³. Это имело место частично в мажорно-доминантовой серии оборотов и шире — в минорных секвенциях (ц. 191—192, e-moll и, особенно, a-moll, где разрешающий аккорд становится септаккордом)⁴:

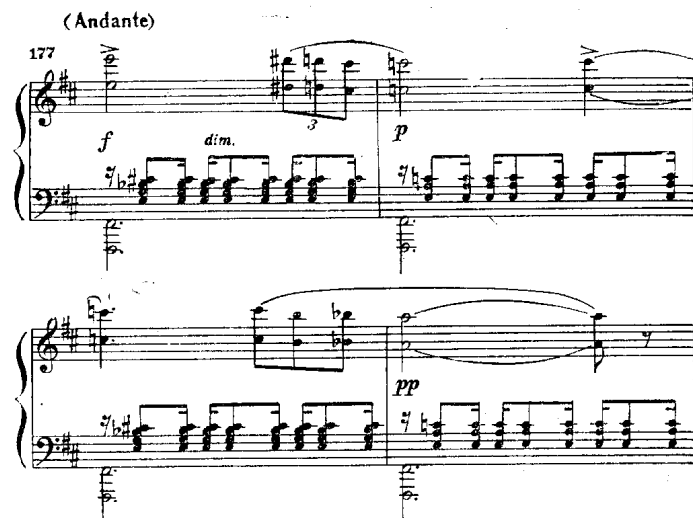
¹ E-moll, g-moll в ц. 186—187.

² Напоминаем сказанное на с. 281—282.

³ Обычные случаи инородной диатоники у Римского-Корсакова основывались на перестройке оборотов, которые сами по себе были просты и не очень напряжены.

⁴ Органнй пункт превращает a-moll'ное проведение в подобие такого e-moll'ного, где (при условии энгармонизма) нонаккорд II ступени (с повышением терции и квинты) переходит в II₇:





Такое применение инородной диатоники создает необычайно сгущенный, как бы вдвойне напряженный гармонический колорит.

То же a-moll'ное проведение (см. пример 177) раскрывает нам и всю о мрачающую мощь органного пункта. Приняв органный пункт за устой, мы обнаружим, что он имеет над собой гармонии минорной стороны¹. Это

— весьма напряженное сочетание! Но это — не предел: самый интенсивный вариант a-moll — последний, содержащий задержание уменьшенной октавы *cis* — *c*, опять-таки при условии энгармонизма



превращается в тритонное соединение трезвучий *C* и *Fis*! В e-moll оно может быть истолковано как сочетание трезвучий *S_{VI}* и *DD_{II}* (см. в примере 177 такты 3—4).

¹ Мы применяем здесь метод близкий тому, который разработан А. С. Оголевцом. По своему фактурному положению органный пункт всегда может расцениваться, как своего рода устой.

имеет место уже в h-moll (в слабой степени), еще более — в e-moll и в наибольшей степени — в a-moll. Достаточно сказать, что отношение *Fis* как устоя к трезвучию a-moll аналогично отношению устоя *c* к трезвучию es-moll. Эта закономерность в иной форме проявляет себя и в мажорно-доминантовой цепи: здесь имеется движение по малым терциям вверх, вследствие чего значение мажорных трезвучий для органного пункта, принятого за устой, меняется так: II мажорная ступень, IV ступень и VI низкая ступень, то есть сгущаются минорные краски.

Теперь мы можем представить себе, как велика роль органного пункта и в создании гармонической динамики и в придании ей определенной смысловой направленности.

Нам осталось поставить рядом оба основных вида «мотива Марфы-страдальницы», сравнить их основные черты и прийти к окончательному выводу об их значении.

Сделаем это в виде сравнительной таблицы.

Минорный вариант

Исключительно нисходящие тяготения.

Два обостренных тяготения (II низкая — I и IV низкая — III).

Мелодическая развитость, большая роль неаккордовых звуков. Насыщенная звучность.

Собственно-мажорный вариант

Восходящие ходы в мелодии.

Полное отсутствие диатонических неустойчивых звуков; одно обостренное тяготение.

«Солирование гармонии».

Приглушенная звучность.

Попытаемся свести воедино эти данные и выяснить их значение. Минорный оборот сочетает в себе большую гармоническую динамику (интенсивность тяготений, к тому же поддержанная рельефной линией мелодического голоса) с сильной затемненностью окраски, ощущением глубокого мрака. В нем воплощена сильная эмоция, выраженная «вовне».

Мажорный оборот сочетает в себе светлую окрашенность со значительной внутренней конфликтностью отношений между аккордами (их не соединяет ни одно диатоническое тяготение), которая, однако, вовсе не равносильна динамизму. Такое сложное взаимодействие просветленности и «статической противоречивости», очевидно, отве-

чает ирреальности того, что должен воплотить этот мотив. Вполне соответствует этому и отсутствие развитого мелодического начала и сугубая сдержанность звучания. Вся напряженность и противоречивость остаются «внутри гармонии», что связано с особенной сокровенностью переживания, отрешенностью от проявлений «вовне».

Все сказанное тесно связано со смысловой ролью обоих оборотов. Минорный оборот служит воплощению страшной реальности («загублена страдальца царевна» — слова хора), тогда как его антипод призван воплотить иллюзию, обманчивый призрак счастья, еще возникающий в помутненном сознании Марфы («Ах, что со мной? Ты жив, Иван Сергеевич?»).

В этом своем значении они и предельно контрастны и тесно связаны, как две оборотные стороны. Ясно отдавая себе в этом отчет, композитор дважды сопоставляет подряд (ц. 193 и 204) возгласы смертной муки и волшебной мечты.

Реально-драматическое может быть воплощено теми же или близкими средствами, что и гротескно-фантастическое. В «Бесовской колядке» из «Ночи перед рождеством» мы находим тот же оборот, что в минорном виде мотива Марфы и в той же тональности *h-moll*, какая для него наиболее характерна. В иных тональностях он встречается еще в первой картине оперы «Ночь перед рождеством». Это не говорит о безразличии, о нейтральности оборота, как могло бы показаться, но объясняется общим для обоих случаев сочетанием остроты и сумрачной окраски.

Римский-Корсаков не был «первооткрывателем» данного оборота. Его можно найти (среди большого числа других оборотов) даже в коде «Хроматической фантазии Баха»; а в новое время он стал «лейтгармонией опустошенности» Дон Жуана в одноименной поэме Р. Штрауса (1889). Но Римский-Корсаков разработал его с исключительной широтой и многообразием смысловых значений, доходящим до антагонистичности¹.

Неотразимая сила этого оборота так велика, что под ее воздействием и на столь далекого от Римского-Корсакова музыканта, как Метнер. Мы имеем в виду его похоронный

¹ Велико значение этого оборота в Четвертой симфонии Шостаковича, завершением которой он служит.

марш *h-moll*, где этот оборот (с аналогичной мелодической интонацией *a--fis*) лежит в основе всей музыки:



То, что трогательный и потрясающий момент драмы вызвал у Римского-Корсакова потребность воплотить его именно в гармонии, создать «трагизм гармонии», лучше всяких рассуждений показывает, чем была для Римского-Корсакова гармония, и как он относился к ее выразительным возможностям.

*

В настоящем разделе очерка мы мало останавливались на красочно-живописном значении гармонии у Римского-Корсакова, поскольку это гораздо более известно. Более существенно было показать, насколько развит у него метод характеристики душевных движений средствами гармонии или, по крайней мере, при большом их участии; эта сторона вопроса до сих пор мало освещалась. Между тем можно утверждать уже сейчас, что гармонические явления в лирической и драматической музыке Римского-Корсакова во всяком случае не менее интересны, чем обыгрывание уменьшенных и увеличенных созвучий и

соответствующих звукорядов в изобразительной и фантастической музыке¹.

В отдельных случаях попытки психологической характеристики с помощью гармонии выглядят наивно (волнение Яромира в «Младе», «портрет» чёрта в «Ночи перед рождеством»). Но Римский-Корсаков оставил далеко позади этот «приготовительный класс» гармонической экспрессии и сумел поставить на службу своим творческим задачам глубинные свойства гармонической выразительности.

Римский-Корсаков уделяет много внимания отдельным, тщательно отобранным и всесторонне повертываемым оборотам и даже звучности одинокого аккорда, то есть области «короткого гармонического дыхания». Однако наряду с этим мы могли убедиться и в немалом значении гармонического развития, иногда даже и длительного (сцена Веча). Методы этого развития не шаблонны и связаны с эстетическими чертами стиля.

Круг явлений, используемых Римским-Корсаковым, велик. Он не исключает простых, широко употребительных средств, в которых Римский-Корсаков умеет найти новые стороны (сектаккорды в «Триглаве», цепь доминант в арии Марфы, повторяемый полуавтентический оборот в рассказе Веры Шелого).

Но наибольший интерес для нас представили более сложные гармонические явления, связанные с видоизменениями норм, отклонениями от них. Координация свободнотечущих, особым образом разрешаемых аккордов (сцена Веча), различного вида неполные, усложненные, подмененные разрешения, взаимопротиворечивая направленность тяготений («Царская невеста», заключение третьего акта), наконец, совместное, взаимно-активизирующее действие сильных гармонических средств (инородно-диатоническое переосмысление сложного гармонического оборота в «мотиве Марфы») — таковы были эти явления.

С модификацией норм связана особо плодотворная в смысле экспрессии разработка области гармонических нюансов, тонких оттенков. Велико значение плавных, не прямолинейных и не слишком отчетливых переходов («Триглав», «Китеж» — см. пример 165).

¹ Напомним также разобранные нами образцы драматической музыки, как сцена Веча, обращение Малюты в третьем акте «Царской невесты» и заключение того же акта.

Искусно координируется гармония с другими сторонами. Значительна роль фигуративного раскрытия гармонии — от стимулирования фонических данных аккорда до применения «гармонической мелодии» (ария Марфы). Гармония то смягчается мелодико-ритмическими колыханиями (Вера Шелого), то заостряется мелодией и ритмом (шествие Берендея). Не случайно определенное явление из области динамики — сдерживание громкости звучания, образование своего рода «динамической сурдины» — при значительной или даже очень большой внутренней «наэлектризованности» музыки.

Укажем в заключение, что наиболее яркие образцы мы находили не в симфонической, а в оперной музыке. Очевидно, драматическое действие и необходимость в развернутых портретных характеристиках были для Римского-Корсакова особенно сильным побудительным началом в развитии гармонической экспрессии.

Очерк 4

Некоторые принципы формообразования

В задачи настоящей работы не входит специальный и подробный разбор применяемых Римским-Корсаковым музыкальных форм. Однако вопросов развития и формообразования нам в известной мере приходилось и еще придется касаться. Освещению некоторых вопросов этой категории преимущественно в общем виде и будет посвящен настоящий очерк.

Проблема единства музыкальной формы, связности ее частей, важная для всякого композитора, имела исключительное значение для Римского-Корсакова с молодости. Он начал свою композиторскую карьеру сочинением столь крупной формы, как симфония, за которой последовали и другие симфонические же произведения. Между тем в ту пору для участников балакиревского кружка «в музыкальных формах все было неясно и загадочно»¹. К тому же самый метод разбора, принятый Балакиревым, не способствовал постижению формы в ее единстве: «сочинение никогда не рассматривалось как целое в эстетическом значении»; «В большинстве случаев пьеса критиковалась совершенно отдельно в моментах (разрядка моя.— В. Ц.), говорилось: первые 4 такта превосходны, следующие 8 — слабы...» и т. д.² Есть основания, как мы видим, отметить «недостаточно глубокий, с точки зрения Корса-

кова, подход к форме художественного целого, наряду с преувеличенным вниманием к отделке ярких деталей»¹. Отсюда естественно должно было возникнуть особенно сильное стремление Римского-Корсакова к преодолению этого недостатка в своих формах. Но этим «начальным импульсом», конечно, не ограничилось тяготение Римского-Корсакова к целостности формы. Здесь сохраняют всю силу соображения, которые мы приводили на с. 66—67.

Картинное начало, столь ярко выраженное в музыке Римского-Корсакова, не могло не наложить особого отпечатка на принципы формы и развития. Вторая из этих проблем — проблема развития представляется недостаточно выясненной.

Вопрос этот потому особенно труден, что его часто решали с точки зрения неких канонизированных принципов развития, которые к творчеству Римского-Корсакова во многом оказывались не приложимыми, а потому и вызвали несправедливые оценки его музыки.

Если подойти к произведениям Римского-Корсакова с обычными мерками динамического развития, то они этим меркам не всегда удовлетворяют, и музыка будет признана статичной.

Иначе подойдем мы к сути дела, если признаем, что существует не один, а два совершенно различных типа динамического развития в музыке — сосредоточенный и рассредоточенный². Второй из этих типов как раз и характерен в большой степени для музыки Римского-Корсакова. Динамизм, присутствуя в этой музыке, не выявляет себя столь же явственно, как в музыке «сосредоточенного» типа, поскольку центры напряжения не столь резко выделены, а убывания и нарастания отличаются большей «пологостью».

Этому принципу отвечают особенно охотно применяемые Римским-Корсаковым формы — вариации и рондо. Строение этих форм таково, что динамический их профиль редко отличается крутизной (особенно — в рондо). Для этих форм, в общем, не характерны «критические точки», то есть такие переломные пункты, которые означают резкие сдвиги в характере и в интенсивности разви-

¹ Летопись, с. 51.

² Летопись, с. 18. Из дальнейшего текста явствует, что такой же метод применялся и в разборе произведения, находящегося в процессе создания.

¹ Гнесин, с. 22.

² См. о них у автора настоящей работы в кн.: Камаринская Глинки и ее традиции в русской музыке, с. 344—348.

тия (это наиболее характерно для сонатной формы, где важнейшие грани — «экспозиция—разработка», «разработка — реприза», «реприза — кода» — часто имеют значение «критических точек»). Быть может, не столь очевидно, что и другая основная для творчества Римского-Корсакова форма — сюитная — также тяготеет к рассредоточенности благодаря известной самостоятельности частей (если это раздельная, циклическая сюита) или благодаря соизмеримой значительности ее элементов (если это одночастная, слитная сюита). Интересно, что все упомянутые формы не предполагают определенного числа частей; они могут быть — в зависимости от авторского замысла — и краткими и пространными. В этом сказываются заложенные в них возможности повествовательности, столь характерной для стиля Римского-Корсакова.

Но понятие динамики в применении к Римскому-Корсакову требует и дальнейшего пересмотра.

Можно ли говорить об отсутствии динамического развития у композитора, который в начале своего творческого пути, еще не зная даже, что такое увеличенные и уменьшенные интервалы, секстаккорд и квартсекстаккорд, сумел создать «Пляску подводного царства», «Сладость мести», увертюру «Псковитянки» и «Вече», а под конец жизни — «Сечу при Керженце»? Очевидно, по отношению к Римскому-Корсакову, а также и другим явлениям русской музыки (тем, которые М. Ф. Гнесин объединяет понятием «эпического симфонизма») требуется значительный пересмотр понятия динамизма не только в плане распределения напряженности во времени, о чем только что была речь, но и в плане образном, а еще шире — по типам жизненных прообразов и первоисточников музыкальной динамики.

Говоря о динамизме, чаще всего разумеют динамику развития эмоций, в то время как требует признания своих прав и другая — динамика картинности, ибо развертывание картины в звуках может быть связано с немалым напряжением. Равным образом напряжение, высокий тонус может сопутствовать и смене картин; наиболее убедительный и наглядный пример — увертюра «Князя Игоря».

Картинность и динамизм — вовсе не прирожденные антагонисты; думать иначе — значит думать предвзято.

Мы говорим о динамике движения, но можем и

должны говорить также и о динамике положения, ибо данное положение, состояние может быть сколь угодно живым, горячим, исполненным темперамента. С этой точки зрения невозможно признавать нединамичными такие произведения, как «Испанское каприччио», «Три чуда», «Рассказ Календера», «Пляска скоморохов» из «Снегурочки».

Заметим, что такие произведения, всеми признаваемые за динамичные, как «Сеча при Керженце», вовсе не отделены стеной от «сомнительных» по своей живописной природе. «Сеча» до краев насыщена изобразительностью, и без этой последней не было бы драматизма, которого никто не может здесь отрицать. Вспомним оркестровое вступление к последней картине «Садко», которое в лирико-эмоциональном отношении является самым жарким эпизодом оперы. Римский-Корсаков заставил «музыку волн» превратить мечтательный и сдержанный дуэт второй картины в действительно волнующую сцену последнего свидания героев. Здесь имел место обычный — в принципе — прием динамизации посредством коренного изменения фактуры без больших изменений самого мелодического материала, прием, который приводит к трансформации образа¹. Необычность — лишь в том, что «динамизирующая фактура» сама по себе наделена определенным и ясно схватываемым изобразительным смыслом.

Драматизация чаще всего дается в музыке на лирической основе. Но ее осуществление может происходить и с помощью картинно-описательных средств.

Динамика, данная через изобразительность и в то же время связанная с большой эмоциональной насыщенностью, может быть обнаружена и без сличения экспозиционных проведений с репризными. На такого рода динамике в значительной степени основана сцена Веча. Уже в начале картины создают мрачное настроение колокола набата. В дальнейшем изобразительность помогает динамике хора «Что ж, коль щит, так щит!»: гармония и фактура звона сливается с мелодией и ритмикой хорового пения. Путь «от волны», «от шумов битвы», «от звона»

¹ Ср., например, начальное проведение первой темы в Andante Пятой симфонии Чайковского со вторым репризным проведением (Più mosso).

для Римского-Корсакова — вполне естественный путь насыщения динамикой¹.

Мы показали один из характерных для Римского-Корсакова видов динамики. Следует подчеркнуть разносторонность средств, которые Римский-Корсаков привлекает для динамических нарастаний. Так, Римский-Корсаков широко пользуется приемом «тематических предвестников», при котором первоначально появлению темы или же ее возврату предшествуют более или менее настойчиво интонируемые краткие мотивы, входящие в состав ожидаемой темы; соединение подчеркнутой фрагментарности, многократности повторов, гармонической неустойчивости, секвентно-мелодических и громкостных нарастаний способно создавать атмосферу большого напряжения². Могут сказать — прием этот не оригинален, он достаточно широко применялся и предшественниками и современниками Римского-Корсакова. Но если Римский-Корсаков пользовался одним из приемов, присущих музыке таких композиторов, динамизм музыки которых не принято ставить под сомнение, то не должна ли эта близость служить положительным аргументом для музыки Римского-Корсакова? Думается, что безусловно должна, если только Римский-Корсаков применяет эти приемы органично, а не подражательно. Мы можем составить об этом определенное мнение, ознакомившись с рядом типичных примеров.

Мрачная и медлительная нагнетательность сопутствует предвестникам темы Грозного в интродукции увертюры к «Псковитянке»; она вполне гармонирует с обликом темы, как целого, и угрюмое *crescendo* интродукции естественно выливается в пылкую музыку *Allegro*. Величая и угрожающая мощь мотива Ярилы в дуэте Мизгирия и Снегурочки служит отличным подготовлением гимну Ярилы. Упорное «толчение» начального мотива из темы народной

толпы в четвертой картине «Садко» (перед репризами этой темы) соответствует действию, облику толпы любующихся, восхищающихся и медленно передвигающихся по сцене людей. Мерные, неторопливые предвестники как нельзя более отвечают ультра-эпической сказке Нежаты. В обстановке широкого симфонического развития вполне уместны фрагменты главной темы, образующие нагнетательный предикт к репризе первой части Третьей симфонии.

Такое безупречное сочетание с контекстом говорит о большой выразительной гибкости. Здесь нет того исключительного упорства в нагнетании, которым отличаются «предвестники» у Чайковского (например, перед ариозо Онегина «Увы, сомненья нет», перед апофеозным кодовым проведением побочной темы в финале фортепианного концерта *b-moll*). Но вполне ясно, что «предвестники» — не чуждый, искусственно вкрапливаемый прием, а нечто органичное для стиля Римского-Корсакова.

Ограничимся краткими упоминаниями о некоторых других средствах динамического нарастания.

Исключительная роль гармонии в творчестве Римского-Корсакова делает само собой разумеющимся ее большое участие в процессах нарастаний. Важно подчеркнуть, что и простая и сложная гармония выполняют эту функцию. Примером первой может служить только что приводившийся отрывок из Третьей симфонии. С гармонической точки зрения это — широко развернутое «ладотональное сопоставление с результатом»¹. Большая насыщенность, непрерывный подъем звучности, мастерски воплощенное «чувство ожидания» делают его образцовым, мощным предиктом к репризе. Примером второго типа нам послужит заключительная стадия пляски из второго акта «Золотого петушка». Здесь также имеется ладотональное сопоставление с результатом, но необычное. Со-

¹ Возможен и обратный случай, где уже первоначально музыка имела оттенок изобразительный, а в результате динамизации изобразительное начало отступает перед лирико-драматическим. Такова Третья баллада Шопена.

² Если тема пройдет не впервые, а повторно, то сознание неполноты, отрывочности повторяемых малых мотивов — в сравнении с полнотой, развернутостью уже известной, слышанной темы — создает своего рода дразнящее слух противоречие и служит особо сильным источником напряжения.

¹ Схема его обычна — S_1, D_1, T_2 (цифры означают относительную протяженность частей; в абсолютной протяженности — $F-dur$ — 8 тактов, $G-dur$ — 8 тактов, $C-dur$ — 18 тактов). Но обе неустойчивые тональности вырисовываются лишь постепенно, а с другой стороны почти не получают тонических завершений. Непрерывно звучит органнй пункт доминанты $C-dur$, образующий местами характерные и красиво звучащие «гармонические противоречия». Изложение построено на имитационных перекличках, усиливающих общую предрепризную напряженность.

поставление тональностей по большим терциям (D-dur, Fis-dur и кратковременный B-dur) приводит к возникновению — по принципу «акростиха» — увеличенного лада D-maj. Бурная пляска, приобретая все более неистовый характер, в конце концов потребовала выхода за пределы мажора; увеличенный лад появляется как динамический кульминационный средство. Итак, мы видели образцы как диатонического, так и хроматического нарастания.

Частично гармоническим, частично фактурным является другой прием, связанный с излюбленной Римским-Корсаковым симметрией. Мы имеем в виду раздвигание диатона, достигаемое противоположным движением голосов. Такова кода первого эпизода в сцене Веча: с помощью симметрично расходящегося голосоведения дано нарастание от гармонического к натуральному мажору, дезальтерация; Римский-Корсаков сумел заставить диатонический аккорд звучать сильнее альтерированного:



В другом эпизоде сцены Веча, воинственном хоре «Аль стены развалились?» — симметрия тоже служит средством нарастания, более прямолинейным и резким, чем в предыдущем случае. Противоположно-поступательное движение, поддержанное очень активным ритмом толчков, приводит к мощному упору в звук *fis*, становящийся стержнем гармонии:



Симметричные нарастания, как мы видим, могут быть связаны и с фактурным разрастанием. Другой образец — хоровой эпизод из первой картины «Садко», где фактура от унисона постепенно, через два «размаха» доходит до многозвучных дублированных аккордов¹ (на текст «Надейтесь, гости, досыта», ц. 8, 19, 55).

Проявления динамики могут быть, разумеется, обнаружены и в более крупных масштабах. Их изучение может составить специальную тему исследования. Ограничимся здесь указанием на то, что формы, применяемые Римским-Корсаковым особенно часто, сами по себе могли бы трактоваться статично. Это относится и к вариациям, и к рондо, и к сюите, и к симметричным формам. Между тем, мы наблюдаем в творчестве Римского-Корсакова, уже с первых шагов, стремление отойти от статики, как пути наименьшего сопротивления в обращении с этими формами². Это видно в музыкальной картине «Садко» — в плясовых вариациях (а также в общем построении пьесы, переходящем от картин лирики к моторности), в «Сербской фантазии», где динамически трактуются и сюитность и вариационность, в сцене Веча, где хор «За Псков наш родимый» служит активным драматическим рефреном в общей рондообразной форме.

К вопросам, связанным с трактовкой форм, мы теперь обратимся специально.

Нам придется, естественно, рассматривать формы, которые — за исключением лишь куплетной — уже прошли значительный путь развития внутри профессиональной

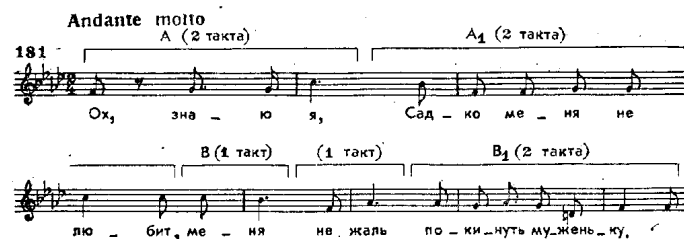
¹ Симметрия служит также «виновником» возникновения побочной диатоники (IV—III—II—I) благодаря секундовым соединениям трезвучий.

² Исключением являются симметричные формы, ибо симметрия чаще понимается как средство противопоставить покой окаймляющих крайних частей динамике центральной части («Садко», «Увертюра на русские темы», первая часть «Антара»).

музыки и потому могли лишь в известной, иногда — малой степени сохранить непосредственность связей с их прообразами в народной музыке. Именно поэтому представляют интерес некоторые виды сближения этих форм с народными, или, наоборот, способы выраживания крупных форм из предпосылок народной музыки.

Так, можно заметить, что Римский-Корсаков стремится сблизить различные формы с народно-куплетной¹. Он сближает с куплетностью период в песне Варяжского гостя (сходство начал при различии концовок говорит о периоде повторного строения, тогда как расчлененность, подчеркнутая оркестровыми интерлюдиями, а также

¹ Тенденции сближения можно видеть и в области синтаксических структур. Римский-Корсаков находит, например, возможность сочетать структуры дробления с замыканием и пары периодичностей, дав третью и четвертую четверти в первой из упомянутых структур как тематически сходные построения или, что то же самое, раздробив третье построение «пары».



Вообще говоря, Римский-Корсаков выводит принцип группы периодичностей за пределы «пары» на более широкий простор. В теме города Леденца (вступление «Три чуда») он составляет из «пар» крупное целое (16 тактов), которое опять-таки строит в виде «пары», то есть создает пару периодичностей «в квадрате». Во вступлении к опере «Млада» каждая из двух его крупных частей может быть понята как сонатная экспозиция (реприза) или очень развитое предложение периода; в то же время эти части построены как «четверки периодичностей» (aa bb cc dd), завершаемые широким, певучим мелодическим элементом. Интересно, что в каждой из периодичностей второй элемент дан как эхо первого; привычная для Римского-Корсакова структура оригинально трактована в смысловом отношении — так, чтоб создать картину призрачных «отзвуков». В обращении Волховы к Садко (вторая картина, от н. 115 — «Заканьешь сеть») создана сложная группа периодичностей, замыкаемая темой «грядущего свидания». Довольно крупный эпизод основан на структурах, коренящихся в народно-музыкальном мышлении.

«полнота» всех каденций напоминают о куплетной форме). В той же опере ария Садко из первой картины представляет более сложное сочетание куплетности с трехчастностью и даже — с сонатностью (средняя часть, где транспонируется музыка первого предложения первой части, может быть принята за второй куплет песни)¹.

Иногда куплетная форма берется как «исходный пункт»; тогда особенно ясно, что она возвышается до формы, сложнее организованной. Такова, например, «Песня про Голову» из первого действия «Майской ночи», где ряд куплетов превращен в рондообразную (двойную трехчастную) форму.

Особый интерес представляет выраживание формы из народно-ладовых предпосылок. Закономерностью, в высокой степени свойственной русской народной музыке и позволяющей развить довольно крупную форму, является ладовая переменность. Покажем такое развитие на примере хора «Яр-хмель» из «Царской невесты».

Тема хора изложена в переменном-параллельном ладе F-dur—d-moll; при построении всего хора этот же принцип проведен «в увеличении». D-moll, намеченный тактами 2 и 3, показывается на сцену во втором предложении темы (такты 6—8); в «припеве» («Перевейся, яр-хмель») d-moll уже господствует безраздельно. Эпизод («Я пойду, младенька»), используя наметившееся направление к субдоминанте, развивает это движение дальше (тема — F-dur, припев — d-moll, эпизод — B-dur) и сам заключает в себе элементы аналогичного переменного лада (B-dur—g-moll). Предикт к F-dur'ной репризе выдержан в d-moll; прием «подготовки на параллели» встречается еще у венских классиков, но здесь он явно вытекает из принципа переменного лада. Теперь тоника d сама становится новым исходным пунктом в образовании переменного лада: припев дан в D-dur—h-moll. Второе проведение эпизода тотально пестро и разработочно, но сохраняет то же субдоминантовое направление развития, которое было продиктовано основным сопоставлением F-dur—d-moll. Таким образом из простого, казалось бы, вполне обычного па-

¹ Некоторые другие примеры сближения профессиональных форм с куплетной содержатся в диссертации И. С. Озерецковской «О некоторых музыкально-композиционных особенностях сказочных опер Римского-Корсакова» (рукопись).

параллельного соотношения, Римский-Корсаков сумел извлечь разнообразные и логично вытекающие последствия, сумел создать гармонию между народным интонационным языком хора и его тональным планом.

И здесь можно убедиться в чуткости Римского-Корсакова к музыке, в частности к ладовому мышлению иных народов. Блестящий пример — «Испанское капричио». Над ним витает дух сопоставления A-dur—B-dur, вытекающий из переменного лада d-moll (гармонический) — A-dur (с понижением II, VI и VII ступеней), характерного для восточной и испанской музыки¹. Для этого лада характерен гармонический оборот VII₇—I (по мажору) или IV₇—V (по минору) (см. пример 107). Непосредственно эти обороты и близкие им впервые появляются во второй части («Тема с вариациями» — фанфары валторны, концовки C-dur'ной вариации) и чрезвычайно ярко, «основополагающе» — в четвертой части. Но уже сопоставление обеих Альборад A-dur — B-dur явно согласовано с этим ладом и вместе с вариациями F-dur представляет «в предвидении его» развертывание циклической трехчастной формы, ладово оправданной и объединенной испано-восточным ладом. «Испанское капричио» интересно как образец гораздо большего масштаба, чем «Ярхмель». Другое его отличие — в том, что «Испанское капричио» основано на предвосхищении народно-ладового элемента в его концентрированном виде, а не на его дальнейшем развитии.

Касаясь отдельных форм, излюбленных в творчестве Римского-Корсакова, и их отношений между собой, мы не станем долго задерживаться на простейшей из них — куплетности, точнее — вариационно-куплетной форме². Для нас наиболее интересны пути ее обогащения, которые всегда связаны с развертыванием содержания — постепенным раскрытием повествования, драматизацией и т. д.

Можно выделить два основных пути обогащения вариационно-куплетной формы. Первый из них характеризуется внутренним развитием без нарушения рамок формы. Второй путь заключается в преодолении неизменности формы.

¹ Мы частично касались этого лада, а также данного примера в третьем очерке.

² Частично мы касались ее в пятой главе книги «Камаринская Глинка и ее традиции в русской музыке».

В первом случае постепенно усложняется сопровождение, происходит фактурное и гармоническое развитие. Мелодический голос не требует полной остиности и также допускает некоторые, сравнительно скромные изменения. Простым примером этого рода может служить песня Михаила Тучи из первого действия «Псковитянки» — «Раскукуйся ты, кукушечка», где первый куплет идет без сопровождения, второй — с октавной вибрирующей мелодией противосложения и лишь третий — с аккордовым сопровождением¹, развитие идет по пути: унисон — прозрачная полифония — гармония.

Ненарушимость внутренних рамок формы (=куплета) совместима с образованием крупной формы, со сплочением куплетов в единое целое, еще более прочное, чем вариационная форма. Это может быть достигнуто, например, транспозицией средних куплетов с образованием тональной репризы. О том, какая значительная и монолитная форма может быть образована таким путем и каких высоких художественных результатов можно при этом добиться, свидетельствует хор «Высота», где лишь заключительная часть допускает нарушения («вставки» Любавы).

Во втором случае рамки куплетов изменяются, обычно — в сторону постепенного расширения; вариационная куплетность взаимодействует со свободным восходящим развертыванием. Рост свободы выражается во внутренних расширениях — с одной стороны, и разного рода отступлениях, нарушениях, внешних вставках — с другой стороны.

Так, например, в песне Войслады «Ой вы, темные леса» второй куплет повторяет в замедленном оркестровом эхо кульминационный мотив, а ригурнель становится сумрачен и грозен; в третьем куплете происходит огромное (по отношению к масштабам куплета) разрастание путем вставок: 4 т. (вставка 5 т.), 4 т. (вставка 6 т.), 4 т. (во вторую из них — шеститактовую — перешла музыка инструментального ригурнеля).

Такие значительные преобразования вызваны драматизацией песни.

Если для первого пути — «пути строгого обогащения» вершиной является крупная сплоченная, но также доста-

¹ В третьем куплете частично изменяется и вокализация (здесь меньше распевов).

точно строгая форма, то второй путь — «путь свободного обогащения» быстро приходит в соприкосновение с симфонизацией. Ее черты заметны уже в скромных по размерам и по драматургической роли оперных эпизодах — например, «По малину, по смородину» и «Сказка про царевну Ладугу» из «Псковитянки». Более же развитые образцы симфонизированных форм достигают таких масштабов и такой значительности, как, например хор встречи Грозного или сцена колядок из «Ночи перед рождеством».

Антиподом куплетности среди форм Римского-Корсакова следует считать слитную сюитность. Эти две типичные для его творчества формы противостоят друг другу в качестве «полюсов» формообразования. Если для одной из них основой является принцип повторности, сходства, возврата, то другая зиждется, напротив, на принципе контраста, различия, ухода. Отсюда проистекают и некоторые противоположные явления в них: насколько важны для слитной сюиты общность элементов фактуры, единство темпа, гармоническое родство, настолько важно для вариационной куплетности их нарушение, то есть достижение разнообразия.

Однако вариационно-куплетная форма не является — в отличие от простой куплетности — чистым порождением принципа повторности; равным образом слитно-сюитная форма не может считаться продуктом одного лишь принципа контраста. Вариационность тем и отличается от простой куплетности, что повторность в ней совмещается с обновлением, то есть с элементами контраста. Закономерно построенная слитно-сюитная форма тем и разнится от формы «Suite» в первоначально-точном значении слова — последование, что она в сильной степени пронизана умеряющими контраст и способствующими сплочению элементами общности.

В предельном случае вариации взаимопротивоположного характера обращаются в сюиту, а слитно-сюитная форма становится свободно-вариантной; иначе говоря, формы-антиподы смыкаются друг с другом.

Но общее в этих формах имеется даже и тогда, когда они не сближены сильным проникновением контрастности в периодичность и, наоборот, общности в контрастное сопоставление. Для обеих форм характерна более или менее преодолеваемая расчлененность, «частичность», составной принцип. В одном случае расчленению способствует сход-

ство частей, а в другом случае — их контраст; расчлененность связана, другими словами, с принципиальной противоположностью основ формообразования¹.

Мы остановились на этом, казалось бы, чисто теоретическом вопросе для того, чтобы показать, что единство стиля в музыке Римского-Корсакова могло найти одно из своих выражений в тяготении к формам, которые при всех своих больших различиях обладают внутренним родством. «Содержательная» основа их общности, как уже говорилось, заключается в повествовательном характере изложения, потенциально присущем им и близком стилю Римского-Корсакова.

Рассмотрим теперь вплотную некоторые особенности и закономерности слитно-сюитных форм Римского-Корсакова.

Один из наиболее распространенных у Римского-Корсакова и по существу крайне ему свойственных типов формообразования представляет собой нанизывание, серию картинных смен.

Это, конечно, сюитного типа формообразование: но сюитность не расчленена на самостоятельные части, не циклична, а едина, слитна. Число же звеньев, хоть иной раз и невелико, но может быть весьма значительно.

Таковыми слитными картинными сюитностями изобилуют оперные произведения Римского-Корсакова. Напомню некоторые из них: «Лес, царская охота, гроза» — музыкальная картина из «Псковитянки», увертюра к «Майской ночи», вступление к «Снегурочке», сцена торга и «Ночь на горе Триглаве» из «Млады», полет кузнеца Вакулы, значительная часть второй картины в «Садко» и интермеццо между пятой и шестой картинами, «Три чуда» в «Салтане», «Шествие» в «Золотом петушке».

Как видно из перечисления, перед нами — моменты картинной повествовательности в операх. Функции их разнообразны: среди них имеются увертюры, вступления, антракты, интермеццо, сцены — иногда достаточно крупного масштаба, шествия, «панорамы». При этом целое показывается через составляющие его явления, свойствен-

¹ Если сравнить «чистую» куплетность с попуриобразной сюитностью, то окажется, что расчленение происходит от прямо противоположных причин: соседние части по своему родству дают либо «все», либо «ничего».

ные ему атрибуты, зримые и слышимые проявления; целое охватывается через последовательно чередующиеся события, появления и исчезновения, меняющиеся виды. Один за другим дефилируют различные участки проходимо-го пути, различные черты предмета, этапы действия, перипетии рассказа.

Описание носит чаще всего многочленный, многозвеньевой характер. Перед нами не длинный, безостановочно развертывающийся свиток, а скорее — книга, где переворачивается страница за страницей.

Очевидно, что контрастирование следующих друг за другом частей ведет к немалым трудностям в деле сплочения этих частей, создании единой формы. Рассредоточенный динамизм, преобладающий у Римского-Корсакова, также в меньшей степени способствует созданию целого, чем сосредоточенный, создающий центры сильного притяжения.

В чем же заключается логика нанизывания, вносящая единство в картинные смены? Каков метод последовательного сочетания частей в одно целое?

Для того, чтобы ответить на эти вопросы, рассмотрим несколько образцов, после чего попытаемся сделать обобщения.

Значительное число небольших звеньев обнаруживается в интермеццо между пятой и шестой картинами «Садко»¹. Последовательно рисуя картину погружения в океанскую глубь, эти звенья даны с целым рядом сближающих, объединяющих элементов. Музыка пронизана лейт-ритмами колыхания (амфибрахическая фигура ♪|♪.. и

скользящая фигура ♪♪♪♪). В каждой из основ-

ных частей интермеццо (вступление, «терем», «рыбки», заключение) всякое последующее звено и ниже предыдущего и само по себе движется вниз; возникает единство общей направленности — единство нисходящего движения.

¹ Подробный анализ интермеццо имеется в статье автора настоящей работы «О сюжете и музыкальном языке оперы-былины «Садко»». — В кн.: Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М., 1970, с. 472—480.

Очень оригинален и закономерен тональный план: «уменьшенные» последования (с гаммами «полутон—тон») в крайних разделах интермеццо обрамляют средние части, ладовая основа которых «увеличенная», в свою очередь расщепляемая на «собственно-увеличенную» (терцовую) в начальной секвенции («облачная занавесь») и «мажорно-увеличенную» в теме терема (кварто-квинтовые последования мажоров Es—As , Des—Ges , H—E , которые, однако, попарно складываются в целотонные последования четырехтактных фраз). Целотонное нисхождение в музыке терема (As—Ges—E) получает прямое продолжение в теме рыбок (E—D—C—B). Тональность E имеет значение центра; Римский-Корсаков именно к ней приводит кварто-квинтовую смену мажоров, после чего задерживается на некоторое время в E-dur и, подчеркивая прочность этой остановки, «бросает якорь» на тоническом органном пункте E в глубоких басах; органний пункт этот уже более не покидается.

Конечное разрешение в долго протянутое увеличенное трезвучие на E — не каприз, не случайность. Оно подготовлено многосторонне — и больше-терцовой секвенцией As—E—C в начале интермеццо, и понижающимися по целым тонам секвенциями в следующих разделах¹ и, наконец, закономерностью разрешающего перехода уменьшенного лада или, по крайней мере, аккорда в увеличенный (что Римский-Корсаков делает неоднократно в операх этого периода)². Логика пропорций в форме целого выражена тем, что точка золотого сечения падает на центр наиболее яркого тематического эпизода (темы золотых рыбок и чуд морских).

Отметим в интермеццо также применение одинаковых приемов развития к различным темам (целотонная цепь четырехтактных построений). Комплекс родственных звуко-изобразительных приемов со своей стороны немало способствует выдержанности феерического и утонченного колорита, то есть общему единству интермеццо.

¹ Легко видеть, что целотонная последовательность as—ges—e—d—c—b включает в свой состав разрешающее трезвучие e—as—c .

² При этом существенно, что тональность E, основная как для мажора, так и для увеличенного лада, лежит и в основе гаммы «полутон—тон» в начале интермеццо, а также является центральной по положению среди этих же гамм в конце интермеццо.

Более крупным образцом является картина «Лес, парская охота, гроза». И здесь — значительное число разнообразных эпизодов: глубокая тишина леса с его таинственными звуками; охотничьи рога; проезд царя Ивана со свитой; вихрь; гроза, гром и молнии (не забыт и проливной дождь); гроза стихает; вечерняя заря; слышная издали песня девушек. Перед нами как будто совершенно свободная калейдоскопическая последовательность.

Объединяющую роль выполняет прежде всего лейтгармоническая цепь (лейтгармония леса — см. пример 159). Она появляется несколько раз как рефрен, но дается на разном тематическом материале: она звучит то самостоятельно, то как гармоническая основа для музыки охотничьих рогов и их лесного эхо, вихря, вечерней зари. «Бросается в глаза» различие тем, тогда как слух не может не ощущать общности, лежащей в их основе. Здесь есть родство с принципом классических вариаций: сохранение гармонической основы при жанрово-образных сменах. Для метода Римского-Корсакова очень важно использование обобщенного элемента, вносящего единство в свободное чередование конкретных образов программно-изобразительной музыки.

Внимательно вслушиваясь, мы обнаружим, что оформленность музыки не сводится к нескольким прохождениям рефренного материала в неорганизованной, хаотической среде. В действительности налицо стройное, хоть и не вполне явное рондо¹:

Лес	Лес, Пога	Царская охота	Гроза (лес, пога)	Вихрь (лес)	Царь Иван. Гром, молния	Гроза стихает (лес)	Песня
Andante —	Allegro alla marcia	Allegro	Allegro molto	Allegro molto	—	Andantino	
15 т.	13 т.	66 т.	19 т.	18 т.	10 т. + (15 т. + 15 т.)	10 т.	7 т.
93"	55"	50,5"	50"	25,5"	130" (152")	12,5" + 13"	69 т. (8 т. для отведенного исполнения)
Рефрен	Эпизод	Рефрен	Эпизод	Рефрен	Заключение		

¹ В виду перемен темпа и размера масштабы целесообразнее указывать в абсолютных величинах, руководствуясь авторскими метрономическими указаниями.

Применение формы рондо в музыке программной, картинной, сюжетной и вообще отличающейся особой конкретностью образов, бывает связано с отчетливой смысловой дифференциацией рефрена и эпизодов. Так обстоит дело и здесь: рефрены связаны с образами природы то тихой, то бурной; в эпизодах же фигурируют люди, обрисованные либо самостоятельно, либо на фоне грозной природы. Конструктивная сторона не менее отчетлива и интересна. «По обе стороны» от каждого эпизода находится музыка рефренов, которая не только тождественна по своей лейтгармонической основе, но и чрезвычайно сходна по конкретной фактуре и изобразительности (охотничьи фанфары — в первом случае, атрибуты грозы — во втором) ¹; возникает симметрия рефренов (отмеченная в схеме дугами), способствующая как ясному выделению эпизодов, так и общему изяществу формы.

Пропорции закономерны и нешаблонны. Происходит неуклонное, почти двукратное сжатие рефренов (93—50—25 секунд) при почти полной равнодлительности эпизодов, отвечающих средней протяженности рефренов. Заключение-песня длится немногим менее половины всей предыдущей картины (или более половины — в варианте для отдельного исполнения); смысл такой большой длительности выяснится вскоре.

Закономерность сказывается и в том, что перемены темпов основаны на кратности (*Doppio movimento* при переходе к «Царской охоте», обратное явление при переходе к песне) или же крупном общем наибольшем делителе ($d = 72$ и $d = 96$ во втором рефрене). Это значит, что, меняя скорость движения, Римский-Корсаков сохраняет единство метрической пульсации, сохраняет темповую соразмерность.

Объединяет всю музыку картины и ярко выявленная общая динамическая линия, которую можно представить так: $\triangleleft \rangle$. Тип динамического развития с длительным нарастанием, которому отвечает сравнительно краткое ниспадение, часто встречается в музыке; но он обычно находит себе место в формах с небольшим числом частей (безразлично — малых или крупных), с ясным логическим соотношением и единым, сквозным развитием. Здесь же

¹ Сходство налицо в тех частях рефренов, которые непосредственно прилегают к эпизодам.

он применен в более сложных образных и конструктивных условиях, и его объединяющее значение тем более велико. Замечательно точное совпадение переломного момента («Гроза мало-помалу стихает», отзвучала последний раз тема Грозного) с точкой золотого сечения (248 секунд и 155 секунд в основной редакции).

Особый интерес представляет завершение этой динамической структуры. Мы говорим о «послегрозовой» разрядке, которая осуществлена в виде песни, как бы очищающей и проясняющей атмосферу¹. Такая роль песни не может рассматриваться как единичная, тем более — случайная. Песня в своем отношении к другим этапам образного развития способна стать выводом, итогом, даже — обобщением. Это возможно потому, что песня в таких случаях — средоточие мелодизма, то есть нечто в чисто музыкальном отношении многозначительное, и — в более широком смысле — потому, что она в своем единстве слова и музыки ясно освещает и осмысливает происшедшее или демонстрирует конечный его этап. Возможность песенно-гимнического завершения монументальных произведений стала фактом со времен «Оды к радости», а — через 70 лет — во Второй симфонии Малера.

В таком широком значении может быть понята гимническая песня «Славься». В принципе таково значение «Высоты». Более близкий по смысловому значению к «Лесу, охоте и грозе» пример — «Ночь на Лысой горе» Мусоргского, где на смену беснованию темных сил приходит светлая, ясная «мелодия утра», а у самого Римского-Корсакова — завершение «Ночи на горе Триглаве»². Но не всякая песня есть светлый итог. Так, после мрачных драматических сцен второго действия «Царской невесты» возникает — на первый взгляд неожиданно — недобрая, злоедающая песня опричников «То не соколы...»; при всей своей внезапности она служит своеобразным резюме вто-

¹ Римский-Корсаков часто воссоздает эмоцию через изобразительность, но здесь он поступает противоположным образом — живописует природу чрез проявление жизнедеятельности человека.

Просветляющая роль песни интересно проявилась в ее гармонизации. Лесные гармонии еще проникают в первый куплет песни, но затем изживаются. Строго диатонические ясные интонации песни постепенно вытесняют таинственные хроматические гармонии леса.

² Назовем родственный образец за пределами музыкального искусства: замечательный эпизод из фильма «Путевка в жизнь» — поэтическая картинка утра после гибели главного героя.

рому действию (и одновременно — мрачным предвещанием)¹. Опыты «завершения песней» делались и в советском музыкальном творчестве. Можно указать на Четвертую симфонию Киншпера со знаменитой песней «Полюшко», на Вторую и Третью симфонии Шостаковича.

В несколько ином смысле можно говорить о противопоставлении песенного начала запечатлению движений, моторности в музыке. Здесь существуют две противоположные художественные возможности: 1) песня → моторность; превосходство второго этапа над первым основано на его большей активности. Этот тип соотношения очень развит и достаточно хорошо известен; всевозможные двухчастные циклы (и как дальнейшее развитие этого принципа — «Камаринская» Глинки) дают о нем представление.

2) моторность → песня; превосходство второго этапа основано на большей его эмоционально-психологической глубине, на олицетворении внутреннего начала в противовес внешне-подвижному, иллюстративному и т. п. Этот тип соотношения уступает предыдущему в распространенности, но, тем не менее, представляет большой принципиальный интерес и порождает художественно крайне ценные результаты.

Картина «Лес, царская охота, гроза» и есть один из таких образцов².

Следующий наш пример, в отличие от предыдущих, не имеет отношения к картинам природы. Это — сцена торга из второго действия «Млады»³. В сцене этой есть подлинная живость, «пестрота, разгул, волнение». Элементы этой картинной слитно-сюитной формы многочислен-

¹ Вряд ли можно считать светлым итогом и песенно-лирическое заключение увертюры к «Царской невесте». Когда после густенно-мрачных картин без всякого перехода появляется нежная, пассивно-просветленная музыка, то впечатления «от прошлого» неминуемо накладывают на нее свой отпечаток. Поэтому заключение звучит как «катарсис», где невинное получает оттенок страдальческого, где в кротости чувствуется предвидение мученичества.

² Общая форма картины может быть, в итоге, определена как «скрытое рондо» с завершающей новой темой. Независимо от специфической роли песни, важен и самый факт новизны последней части (меняется даже тональность — G-dur вместо h-moll). В этом проявляется принцип «завершающей перемены».

³ Границы описываемого эпизода: от ремарки «Начинают торг» до такта 9 после ц. 3; отсюда начинается вторая экспозиция эпизода — его слегка варьированное повторение.

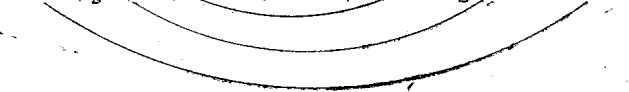
ны: мужской и женский хоры, сольные эпизоды торговцев пряжей, оружием, бусами, шкурами, рыбой а также эпизоды Мавра из Халифата.

Среди объединяющих средств имеются такие общие, как неизменность размера и темпа. Даже в каденции а *riassere* Мавра в аккомпанементе читаем характерное указание «*Senza rit. ed accel.*». Более специфические средства объединения здесь относятся к области гармонии, интонации и композиции.

В основу гармонии положено квартовое четырехзвучие на II ступени B-dur — c—f—b—es, которого мы уже касались в первом очерке в связи с вопросами диссонантности. Его выразительное значение можно понять двояко: жесткость его звучания связана с задачами изобразительно-шумового порядка; вместе с тем, звуковой и интервальный состав этого созвучия, включающего помимо I и V ступеней лишь наименее напряженные звуки лада (II и IV ступени) и содержащего главным образом интервалы кварт—квинт и секунд—септим, таков, что может быть ассоциирован с архаикой, что и требуется в данной сцене¹. Гармония эта выдерживается (с незначительными отступлениями) в продолжении 35 тактов; еще дольше сохраняется ее бас C (еще 18 тактов). Лишь последние 20 тактов до второй экспозиции даны на другой гармонической основе; это изменение происходит тогда, когда рисуются наиболее своеобразные фигуры.

Тональный план таков:

B = dur, g = moll, d = moll, F = dur, d = moll, g = moll, B = dur



Симметричность тонального плана полная. Общая симметрия возрастает благодаря расположению действующих лиц во времени: первый солист, вступающий пос-

¹ Не следует удивляться тому, что одно и то же средство применено для достижения совершенно различных целей, не имеющих прямой связи между собой. В музыке гениальных композиторов приходится постоянно наблюдать, что данный прием применен необычайно дальновидно и приводит не к одному, а двум или даже трем результатам. Принцип «совмещения функций» (как его назвал Л. А. Мазель) проявляется иногда в направленности на взаимодополняющие эффекты.

ле истерпания квартовой гармонии, — торговец оружием; этот же солист вступает непосредственно перед возвратом аналогичной музыки на квартовой гармонии.

Тональности изложены либо без тонических созвучий, либо тоника дезавуируется басом C, не входящим ни в одну из тоник (кроме центральной тональности F-dur). Аккорды поэтому (и с неизменной помощью общих тонов) плавно переходят друг в друга, что содействует общей непрерывности в течении музыки, связности индивидуальных характеристик.

Другое важное средство объединения — интонационное родство между «рекламными» возгласами торговцев. Повсюду в них слышатся синкопы; они необходимы для заметности вступления голоса, прорезающегося сквозь чужие выкрики. Преобладают квартовые (связанные с основной гармонией гула) или вообще резкие (септимовые) паги (см. примеры 22, 23). С середины они смягчаются, доходя постепенно до хроматики (возгласы торговли рыбой) и фиоритурного опевания вокруг неизменного мелодического стержня — интонации es—d — в партии Мавра¹. В таком изменении характера мелодии есть своя логика: ошеломляющая резкость возгласов, стремление «перекричать друг друга» постепенно уступают место мелодической характерности и выпуклости или же экзотичности (когда из толпы выделяются яркие индивидуумы).

В итоге сцена торга совмещает многокрасочность, даже калейдоскопичность с прочной организованностью и плавностью смен.

Важный вид слитных сюит — вступления к некоторым операм. Познакомимся с принципами построения одного из них — вступления к «Снегурочке».

И здесь размер и темп неизменны. Обращает на себя внимание масштабная соразмерность частей (8—9—10 тактов), нарушаемая лишь кодой. Такое взаимное соответствие — один из простейших видов пропорциональности в форме. В нем нет необходимости, если очертания формы сами по себе вполне ясны (например, в репризных формах); но если части несходны, контрастны, то их приблизительная равнодлительность становится желательной

¹ Отметим явное родство фиоритур Мавра и речитатива из второй части «Шехеразеды», написанной незадолго до «Млады»; не столь явно, но вполне реально родство интонаций торговли рыбой и индийского гостя из «Садко».

и ценной для организации формы — она служит частичной заменой сходства частей (различные по тематизму, они зато сходны в одном определенном отношении — масштабном)¹.

Вступление к «Снегурочке» — один из самых трогательных эпизодов в музыке Римского-Корсакова. Здесь соединилось то, что производит в его произведениях самое сильное впечатление: умение ощутить и передать слушателю внутреннюю жизнь природы и — наряду с этим — чистая, нежная и очень сдержанная лирика. Есть здесь и какое-то особое ощущение трепетности, как нельзя более гармонирующее с главной задачей Вступления — рассказать о первых шагах весны, о едва-едва начавшемся пробуждении природы. Трепетность эта, порождаемая всем целостным впечатлением от музыки Вступления, имеет, однако, и свой непосредственный источник — фактуру Вступления. В ней почти все время заметен элемент вибрации, дрожания. Он принимает различные формы — то простого унисонного тремолирования, то аккордового тремоло, то частой синкопированной релетиции (тема Лешего); особенно же оригинальна и выразительна та форма, которую вибрация приобретает в партии скрипок: быстрые и приглушенные обыгрывания, звучащие таинственными шорохами.

Это фактурное единство, вызванное требованиями содержания (трепетное ожидание Весны), в немалой мере содействует цельности Вступления.

В тональном плане Вступления особо значительную роль играют тональности *a-moll* и *E-dur*; колебание между ними слышится и в начале и в конце Вступления. Такое колебание, как об этом было сказано в очерке третьем, сродни проявлениям увеличенного лада, поскольку обе большие терции минора и его мажорной доминанты (или наоборот, мажора и его минорной субдоминанты) потенциально складываются в увеличенное трезвучие. Таким «результатом» миноро-мажорных колебаний как раз и оказывается увеличенный лад музыки Лешего. Мало того, тональность этого лада — «С» — именно та,

¹ О значении масштабной соизмеримости частей см. статью М. О. Ройтерштейна «О единстве сонатно-циклической формы у Чайковского» (в сб. «Вопросы музыкальной формы», вып. I. М., 1966, с. 143—148).

какой можно было бы ожидать от взаимодействия данных тональностей — *a-moll* и *E-dur* (терции *c—e+e—gis*). По-разному своеобразие и прозорливость композитора в установлении этих ладовых связей.

Последовательность образов далека от случайности, произвольности. Образы-антагонисты — Мороз, Весна — занимают крайнее положение. Образ, родственный им, но «нейтральный» (Леший) помещен в центре. При этом важнейший из всех — образ Весны — дан последним; налицо рост значительности образов, особенно подчеркнутый благодаря тому, что предшествующий эпизод подготавливает тему Весны: освоены крайние горизонты звучания, родственна фактура, дано «все минус тема»; для темы Весны уготовано ложе.

Образы Мороза, Лешего и Весны не даны в непосредственном соприкосновении — на обеих возможных гранях даны своеобразные неустойчивые «интерлюдии», изобразительные по внешним признакам (прилет птиц) и, вместе с тем, насыщенные нежностью, теплом и сдержанной взволнованностью. Возникает необычная форма, допускающая аналогию с рондо:

Мороз — интерлюдия — Леший — вариант интерлюдии — Весна — отражение интерлюдии (жода).

Можно рассматривать эту форму, как рондо с парадоксальной — «обращенной» трактовкой рефрена и эпизодов. «Рефрен» — олицетворенные силы природы, «эпизоды» же — картинки самой природы, лирически одухотворенные пейзажи. «Рефрен» есть совокупность различных тем, смыслово объединенных; «эпизоды», отделя друг от друга рефренные темы, вместе с тем способствуют — благодаря своему сходству — цельности формы.

Итак, организация слитно-сюитной формы Вступления к «Снегурочке» осуществлена:

1) по значительности образов: опорные устойчивые формы — более индивидуализированная музыка; кульминационный, синтетический образ дан как завершающий;

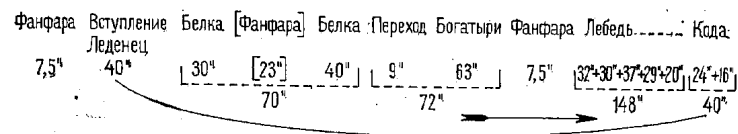
2) по расположению образов: а) возникновение «обращенного рондо», б) частичная симметрия их расположения (*a b c b₁ d*);

3) по общности частей в отношении метра, темпа, масштабов, фактуры и ладовой связи. Римский-Корсаков не только называет звенья сюитной формы, но и проливает на них общность.

В предыдущих образцах преобладал тип сюитности, состоящей из значительного числа сравнительно небольших звеньев. Существует и другой тип слитной сюиты, где сочетается небольшое число крупных звеньев. В качестве такого образца рассмотрим вступление к последней картине «Сказки о царе Салтане» — «Три чуда».

Здесь раньше всего замечается очевидное объединяющее средство: фанфара. Она не только окаймляет и прослаивает всю музыку, но даже «вонзается» в первые две крупные части («Белка» и «Богатыри»). Таким образом, роль фанфары — рефренная. Этот рефрен не может превратить сюиту в подлинное рондо, ибо он для этого слишком мал и является скорее небольшой спайкой, чем господствующей темой. Однако, невзирая на чрезвычайную краткость, рефрен все же достаточно влиятелен; тому способствует не только частота появлений, но и тональное, а также тематическое его значение: своей гармонией фанфара предугадывает большой терцовый цикл в общем тональном плане, а своими интонациями намекает на темы Леденца и богатырей.

Основные части сюиты (условно говоря «эпизоды», с точки зрения рондо) — «чудеса» — вступают в самостоятельные отношения друг с другом. Они расположены в порядке возрастающей значительности — от элементарной темы белки и эпической, монументальной темы витязей — к самому выразительному и значительному, к комплексу тем Лебеди. Такому образному замыслу соответствуют масштабные пропорции; это видно из следующей схемы, где указана (в виду перемены темпов и метров) абсолютная длительность частей:



Мы видим, что пропорции основных частей — «эпизодов» приближаются к типу суммирования. Третье чудо — самое необычайное и прекрасное, «чудо из чудес» — масштабно объединяет предыдущие. Это станет еще яснее, если учесть роль рефренных фанфар. Музыка первого чуда глубоко рассечена фанфарой; в музыке второго чуда разделительная фанфара сохранилась, но она вовлечена в

общий поток бурлящего движения; наконец, в музыке третьего чуда членившие фанфары совершенно убраны. Общая закономерность (30... 40, 72, 148) напоминает даже не простое, а двойное суммирование; тем ярче выявляется намерение композитора — показать рост музыки и по значению и по протяжению.

В тональном плане есть черты большого терцового цикла, эмбрионально заложенные, как было отмечено, в фанfare. As-dur показан, как самая длительная из тональностей вступления — «Леденец»; e-moll и c-moll — основные тональности «Во саду ли, в огороде». Следующий этап — темы Лебеди, где ведущими тональностями оказываются C-dur, E-dur и As-dur. Последний этап — кода, где круг As—C—E—As проведен с резюмирующей ясностью. И все же большой терцовый цикл не может считаться единственной основой тонального плана. Другая сторона плана — автентическое движение, то есть движение Es→→As от доминантовой тональности к тонической. Оно представлено первым же сопоставлением тональностей в начальном Moderato («Леденец»), так же как и соотношением крайних тональностей Moderato, затем оно фигурирует, как соотношение основных тональностей второго и третьего эпизодов («Богатыри» — Es, «Лебедь» — As); и оно же выявлено, как соотношение крайних моментов всего произведения (начало фанфары и вступления — Es, кода — As), чем особенно подчеркиваются динамизм, устремленность этого тонального тяготения, и его роль для всей формы в целом. В чем можно видеть смысл такого сплетения двух различных модуляционных принципов? Очевидно, в том, что они создают сочетание красочности, столь присущей большим терцовым циклам, с постепенностью доминантового тяготения; нельзя не видеть, что такое сочетание как нельзя более гармонирует с обликом музыки «Трех чудес», счастливо сочетающей блеск колоритной звучности с духом жизнерадостной активности.

При анализе роли рефрена указывалось на его связь с другими темами. Касаясь связи тем, отметим еще синтаксическое родство тем Леденца и белки: их сближают принципы «пары периодичностей» и кварто-квинтовой транспонировки.

«Внешняя форма» антракта «Три чуда» — сюита с рефреном. Внутренняя конструктивная закономерность

сюиты основана, с одной стороны, на принципе крупного суммирования, а с другой стороны, на полном масштабном взаимосоответствии окаймляющих, крайних частей — «Леденца» и коды (по 40 секунд, см. схему). Эта логика подкрепляется гармонически: масштабному восхождению соответствует автентическая поступательность; окаймление же подтверждено соединительной интонацией от брошенного неразрешенным доминантсептаккорда As-dur перед «Белкой» — к тонике As-dur в начале главной, кульминационной темы Лебеди и в коде.

Итак, конструктивная закономерность может быть определена как «обрамленное суммирование».

Остается упомянуть о том, что кода содержит не только тональное резюме, но и заключительную, резюмирующую мелодию из последней картины оперы («Знайте, в сказке ложь, все одно и то же, что густая рожь по полям»).

Конечно, по удельному весу она несравнима с песней «Ах ты, дубрава» из картины «Лес, царская охота и гроза». Однако в принципиальном отношении родство этих завершающих песен неоспоримо.

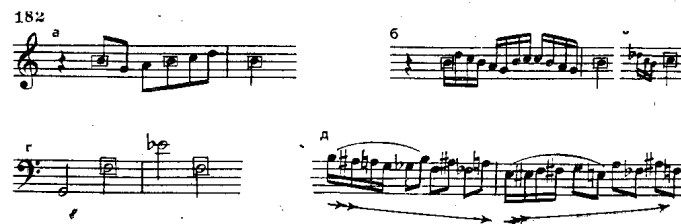
Заключительный наш образец мы заимствуем из последней оперы Римского-Корсакова. Необычайное мастерство, до которого Римский-Корсаков дошел в «Золотом петушке», с одной стороны, и пестрая картинность «Шествия» — с другой, должны служить достаточным оправданием этого выбора.

Приведем общую схему «Шествия»:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
Вступление							
Темы Петушка, Додоны	Ратники, Свита царицы	Пыжики, Исполны	Ратники, Додоны	Свита	Славление (тема Додоны)		
C, As, G, C, d, e	G G-g, f, f-g, g-g	G-max d, e, g	C	C-max	C-max, D-max, E-dur ¹		
30 т.	9 т.	19 т.	5 т.	18 т.	13 т.	7 т.	10 т.

В музыке «Шествия» звучит немало разнообразных тем. Начнем поэтому с указания на их взаимные связи — мелодико-тематические, ладовые, фактурные. Большинство тем сближается симметричным движением мелодии «вперед—назад», «вверх—вниз» (или наоборот), либо родственным этому же типу кругообразным движением, подчиненным мелодическому центру:

¹ При отдельном исполнении после C-max следует C-dur.



Такие особенности мелодики, отнюдь не чуждые корсаковскому стилю, в данном случае, вероятно, связаны с характером «движения на месте», притом — с гротескным оттенком.

Наряду с такими обобщенными связями есть и более конкретные. Так, игровой мотив Амелфы близок фанfare Петушка:



(см. пример 182 а). В целом совсем неродственные темы ратников и свиты царицы сближаются характером начальных мелодических упоров:



Естественно, что сходные мотивы встречаются, с одной стороны, в темах Додонова мира, а с другой стороны, в темах, связанных с Шемаханской царицей и ее окружением.

Ладовые связи наиболее явны во всем том, что отмечено чертами целотонности, увеличенного лада. Сдвиги по большим секундам есть и в музыке свиты (там же — и сдвиги по большим терциям, см. схему), и в теме Исполнов, и в славлении Додоны. Первые две из этих тем очень близки и по фактуре.

Особенно важна одна форма связи, которую можно понять двойко — и как ладовую и как фактурную. Это — сквозное, стержневое звучание одного определенного зву-

ка — звука G¹. Он с железной последовательностью пронизывает все основные моменты «Шествия»². Стержень «складывает оружие» только при генеральном разрешении доминанты C-dur в тонику, что наступает лишь в седьмой, предпоследней части «Шествия».

Очень интересен тональный план. В самых крупных соотношениях он основывается на движении G-dur→C-dur, то есть D→T, что выявляется при сравнении обоих проведений двух основных, повторяющихся тем — тем ратников и свиты парицы (см. в схеме части II—III и VI—VII). Римский-Корсаков своеобразно использует сонатную закономерность, создавая целиком доминантовую «экспозицию» и тоническую репризу с соответствующей транспонировкой тем. Возникает автентический тональный план, в рамках которого большую роль играют целотонные и большие терцовые отношения, то остающиеся в пределах мажора, то порождающие открытый увеличенный лад («Свита» и «Славление» в репризе, «Пыжики»): Автентичность плана связана с длительно выдерживаемым напряжением, смысловая природа которого двояка: здесь наслаиваются друг на друга чувство тревожной неизвестности и восхищение невиданными чудесами (характерная ремарка — «Любопытный блеск шествия рассеял на время тяжелое ожидание»). С автентичностью и длительной напряженностью связано и то важнейшее гармонико-фактурное явление, которого мы касались, — стержень (это — общий звук для D и T)³. Конкретно-выразительное его использование (то — длительно протянутые звуки инструментов низкой и низжайшей тесситуры, то — мерные удары, то — долгое тремолирование литавр) гармонирует с характером музыки.

Остается выяснить общую форму «Шествия». Как бы мы ни собирались ее трактовать, несомненен вступительный характер первой части. Не может вызвать спора и

¹ О принципе «стержня» и его значении в музыке Римского-Корсакова шла речь во втором очерке.

² Он звучит с короткими перерывами, иногда (в аккордах Исполнилов) в скрытом виде.

³ Значение стержня важно еще и потому, что в музыке «Свиты» доминантовая тональность G-dur, собственно говоря, длится немного. Но чрезвычайно настойчиво интонируемый (в качестве органного пункта) стержень заставляет слышать всю эту часть, как доминантовую.

другая крупная грань — между V и VI частями, основанная на факте репризности, притом динамической или даже кульминационной (VI часть есть динамическая реприза II, а VII часть — динамическая реприза III). Налицо особого рода трехчастность с симметричными пропорциями:

Вступление Центральная часть, Реприза—заклЮчение
30 т. 51 т. 30 т.

Но это первичное восприятие формы допускает и даже, может быть, требует дальнейшей дифференциации. Основание для этого заключается в повторяемости одних частей (II—III→VI—VII) и однократности других (IV—V, VIII), что указывает на различную их роль в форме. Кроме того, есть и смысловое подтверждение их различной функции. В повторяемых частях рисуется некое массовое шествие (свита царя и парицы). В расположенных же между ними частях рисуется не «общий вид» шествия, а «крайности», особенно поражающие взор и слух: карлики и великаны. При этом любопытно, что диспропорциональность этих двух частей (5 т. и 18 т.), вероятно, навеяна ассоциациями, соответствующими природе этих диковинных существ. Отделив друг от друга повторяемые и неповторяемые части, мы обнаруживаем не менее закономерную форму:

ВСТУПЛЕНИЕ РАТНИКИ, СВИТА ПЫЖИКИ, ИСПОЛИНЫ РАТНИКИ, СВИТА ЗАКЛЮЧЕНИЕ
[30 т.] [28 т.] [23 т.] [20 т.] [10 т.]

Пропорции указывают на неуклонное сжатие частей. Принцип этот нередко сопутствует динамическим репризам. Если равенство масштабов особенно важно для того, чтоб ощутить соответствие частей в контрастных, не динамических формах (как Вступление к «Снегурочке»), то закономерность сжатия важна для контрастных динамически нарастающих форм.

Однако мы «прочли» еще не все, о чем может рассказать данная форма, ибо рассмотрели тематизм, тональный план и пропорции порознь. «Воссоединив» их, мы неожиданно убедимся в том, что только что зафиксированный, более точный вариант формы как раз и есть вариант с

оригинальным претворением сонатности. В самом деле, разделы, на которые естественно членился музыка «Шествия», отвечают именно тем очертаниям «сонатоподобной» формы, о которой шла речь в связи с тональным планом:

Вступление	Ратники. Свита	Пыжики. Исполны	Ратники. Свита	Кода
	„г.п.“ „п.п.“		„г.п.“ „п.п.“	
	Доминанта.	Эпизод взамен	Тоника.	
	Экспозиция.	разработки.	Реприза.	

При отсутствии тонального контраста между разделами, вызывающими аналогию с главной и побочной партиями, особенно важен их тематический контраст. Действительно, их контраст очень велик; он основан на противопоставлении тем русского и восточного характера. Такой контраст вполне уместен и в подлинной сонатной форме; его использовал Балакирев (финал Первой симфонии). Здесь он имеет особый оттенок: с одной стороны — намеренно упрощенная в связи с сатирическими задачами диатоника¹, с другой стороны — остро-ориентальная тема Шемаханской царицы, преобразованная в гротескном духе. Закономерно с сонатной точки зрения сближение обеих тем в репризе: сперва — проникновение хроматизма в первую тему, а затем — появление основной темы Шемаханской царицы в качестве контрапункта (вспомним репризу в увертюре к «Князю Игорю»).

Суммируя все соображения, можно было бы говорить о форме «Шествия», как о сонатной с автентическим тональным планом, без связующей и заключительной партий, с заменой разработки последовательностью двух эпизодов и, наконец, с тематически самостоятельными вступлением и заключением. Однако такое определение могло бы вызвать улыбку — в обилии оговорок собственно сонатная сторона рисковала бы утонуть. Следует говорить об использовании некоторых сонатных закономерностей для упорядочения множественно-контрастной, слитно-сюитной формы «Шествия».

¹ В экспозиции нет альтераций (не считая украшающего группетто и переходного к восточной теме такта). Мелодия представляет тип ухарской старо-солдатской песни (о ее трактовке Шаляпиным см. в цит. книге М. Ф. Гнесина, с. 186—187) и по своему значению в опере приближается к «Чижикю».

В рассмотренных нами образцах преобладала инструментальная музыка. Но можно показать, что склонность к связно-контрастной повествовательности есть у Римского-Корсакова и в сольных вокальных эпизодах его опер. Сюда приближается, например, первая ария Марфы. Она изложена в виде последовательности трех контрастных образов — созерцательно-светлого, резво-беспечного и минорно-лирического, репризно замкнутых¹. Но еще ближе слитной сюитности те сольные эпизоды, которые представляют мозаику из многочисленных малых частей. Таков рассказ Волховы из второй картины «Садко» («Я Волхова, царевна прекрасная»). Он складывается из девяти фрагментов, в свою очередь членищихся дальше. Сочетание объединяющих средств здесь примерно такое же, как в сходном по музыке инструментальном Интермеццо между пятой и шестой картинами, которое мы разбирали. Родственная картина — в ариозо Февронии из первой картины «Китежа» («А и сбудется небывалое»). Структурная основа этого ариозо — характерная для Римского-Корсакова «сплоченная цепь периодичностей», то есть мозаика из различных (в данном случае — пяти) повторяемых подряд коротких тематических элементов, так или иначе сплоченных, пронизанных общностью. Особое единство вносит в ариозо его тональный план, основанный на целотонных смещениях то восходящих, то нисходящих (D-dur, E-dur, Fis-dur; Fis-dur, E-dur, D-dur, C-dur). При этом замечательно, что тритон C—D—E—Fis, образуемый основными тонами тонических трезвучий, находит свое разрешение в G-dur кульминационного ариозо Княжича «Исполать, уста сахарные». Поскольку это ариозо есть «реакция» Всеволода на вдохновенные речи Февронии, становится несомненным драматургическое значение тонального плана.

Теперь, после анализа ряда образцов, мы можем ответить на вопросы, поставленные ранее (с. 306). Римский-Корсаков вовлекает широчайший круг средств в дело объединения слитно-сюитных произведений или эпизодов.

¹ Образующую здесь форму можно объяснить, как трехчастную с двухтемной средней частью (причем обе темы родственны — вторая тема воспроизводит ритм первой в увеличении); но форма может быть понята и как «полусимметричная» четырехчастная: а b c a.

Постараемся систематизировать их, начиная от простейших¹.

Существенна роль первичных средств самого общего типа — темпа и метра. Единство в скорости движения и пульсации особенно важно при контрастных чередованиях. Оба эти единства выступают совместно и выдержаны повсюду, за исключением двух случаев (2, 5). В тех немногих случаях, когда единства темпа и метра нет, либо сохранено более сложное взаимосоответствие в пульсации (2), либо на сцену выступают конструктивно-логические соотношения высшего типа, сказывающиеся в пропорциях (2, 5).

К числу простых средств связи относятся общность ритма (4, отчасти 7) и фактурно-тембровых элементов (3, 4, 6, 7). Более конкретный характер носят тематические связи (3, 5, 6); к ним приближается принцип единства в направлении мелодического движения (1).

Тональные связи почти всегда играют важную роль. Чаще всего они выражаются в установлении логичного тонального плана. Нельзя при этом не заметить, что оригинальности форм Римского-Корсакова соответствует оригинальность тональных планов; в разобранных образцах нет ни одной шаблонной схемы.

Основная черта тональных планов — сочетание мажорности с более или менее прямыми проявлениями сложно-ладового мышления. Единственное исключение — «Млада», где принципом сопоставления тональностей служит диатоническая симметрия. Сочетания мажорности (значительно реже — минорности) со сложной ладовостью исчерпывающе разнообразны: сдвиги мажорных, иногда минорных тональностей по интервалам, благоприятствующим образованию сложного лада, иначе говоря — возникновение ладо-гармонической периодичности (1, 2, 5, 7)²; зарождение сложного лада из несеквентного взаимодействия двух простых («Снегурочка»); сосуществование на всем протя-

¹ Мы будем иногда напоминать те или иные конкретные случаи в проанализированных образцах. Чтобы не загромождать изложение повторением названий, пронумеруем их и будем в дальнейшем иногда пользоваться этой нумерацией: 1) Интермеццо из «Садко», 2) «Лес, царская охота, гроза», 3) Сцена торга из «Млады», 4) Вступление к «Снегурочке», 5) «Три чуда», 6) «Шествие» из «Золотого петушка» и 7) арнозо Февронии.

² Явления этого порядка рассматривались в третьем очерке.

жения данной формы двух аспектов тонального плана — диатонического и хроматического («Три чуда», «Шествие»); сочетание простого и сложного ладов в последовательности («Шествие»); наконец, контраст разно построенных сложно-ладовых образований («Садко»).

Особую оригинальность придает тональным планам частое несовпадение начальной и конечной тональностей. Оно никогда не является произвольным. Так, в самом ярком из образцов этого рода — «Лесе» основной минор (h-moll), до предела насыщенный осложняющими «гармониями лесного сумрака», сочетается с омрачающими большетерцовыми последовательностями, уводящими, главным образом, в бемольную сферу; после этого заключительный диатонический G-dur воспринимается как закономерный выход в тонально очень близкую сферу простоты и ясности. В других случаях («Три чуда», «Шествие») «различие краев» есть следствие поступательности тонального плана, в котором выражена идея движения к тонике, а не от заранее заданной тонике. Вообще же, построение тонального плана по принципу устремленности вперед было присуще передовым композиторам XIX века (Шопен — фантазия f-moll — As-dur, скерцо b-moll — Des-dur, баллада F-dur — a-moll, Глинка — «Камаринская» F-dur — D-dur).

Тонально-гармонические связи выражаются не только в общем единстве тонального плана, но и посредством объединяющих гармоний. Такую роль играет в «Младе» квартовое созвучие. В «Лесе» объединяет уже целая гармоническая последовательность, которой дано значение рефрена; таким образом, цепь гармоний, которую трудно назвать темой (поскольку она служит основой для разнообразного материала), играет прямую формообразующую роль.

Рефренность подводит нас к следующей группе объединяющих средств — к средствам конструктивным. Рефренность явную, но необычно лаконическую, мы наблюдали во вступлении «Три чуда», и совсем необычное подобие рондо — в «Снегурочке». Мы привыкли к тому, что в формах традиционного типа внутренняя упорядоченность и внешняя завершенность достигаются благодаря репризности. В рассматриваемых же формах Римского-Корсакова и сам удельный вес репризности гораздо меньший, и тип репризности не отвечает обычному: реп-

ризность сводится к определенному ладовому обрамлению (1), касается лишь второстепенных, промежуточных моментов (4) или же, наоборот, выходит за пределы повторения одной части и представляет сплошное повторение от начала до конца (3); даже в «Шествии», где тип репризности более близок обычному, «экспозиция» и ее «реприза», вместе взятые, не занимают и половины общего протяжения.

Поскольку дело идет о формах сюитного типа, не приходится удивляться такому «приниженному» положению репризности. С другой стороны, отсутствие обширных тематических соответствий между частями делает особо важной роль масштабных соответствий. К ним Римский-Корсаков стремится часто, то ограничиваясь простой соразмерностью частей, то создавая более сложные закономерности (сжатие частей или, наоборот, масштабное объединение и рост слитности, золотое сечение); эти последние требуются и возникают либо при отсутствии единства в темпе и метре (2, 5), либо при динамическом характере развития (6).

Характер развития, только что упомянутый, оказывается существенным фактором объединения. Чем больше пронизаны контрастирующие части каким-либо процессом сквозного развития, тем выше степень единства, ибо развитие объединяет. Такова, например, в простейшем случае общность приемов мелодического и ладового развития в контрастирующих звеньях интермеццо из «Садко». Чем определеннее линия развития, тем эффективнее ее объединяющее действие. На этом в значительной мере основана цельность в пестрой сцене торга из «Млады» (постепенный и вместе с тем очень явный переход от ритмико-линейной остроты выкриков к мелодической широте, к пению).

Особенной определенностью отличаются те случаи, где сильно выявлена динамическая линия, либо ограниченная одним лишь подъемом (6), либо сочетающая в единой волне подъем и спад (2)¹.

В этом последнем образце принцип всеохватывающей динамической волны дополняется принципом «завершаю-

¹ Прекрасным образцом того, как сквозное развитие пронизывает контрастные части и образует единую динамическую волну, является «Сеча при Керженце».

щей перемены», имеющей здесь важное эстетическое значение.

Тем самым мы переходим к последней группе объединяющих средств, непосредственно связанных с обратной стороной.

Если в основе музыкального произведения лежит определенный сюжет, программа, то воплощение их по большей части требует известной свободы построения. В таких произведениях общая структура носит индивидуальный, иногда даже неповторимо-единичный отпечаток; она бывает особенно тесно и явственно связана с соотношением музыкальных образов, их последовательностью и характером развития. К слитно-сюитным эпизодам Римского-Корсакова это относится в тем большей степени, что они последовательно иллюстрируют этапы действия или программы. Вот почему образные соотношения здесь должны рассматриваться наряду с конструктивными и динамическими объединяющими средствами.

Не следует понимать сказанного так, будто любая последовательность образов сама по себе обеспечит логику и единство формы. Во всех случаях она подкрепляется логикой в области выразительных средств и законов структуры.

Прежде всего можно заметить, что при отсутствии сильных контрастов сплочению может способствовать единство настроения (1, 7) и изобразительных приемов (1, 3, 4).

Закономерность образной последовательности сказывается в переходе от моторного к песенному началу или в сопоставлении песни, как вывода или «ответа», с предыдущими этапами. Такие соотношения присущи не только «Лесу и грозе». Постепенный переход к певучести есть, как мы видели, в «Младе»; завершающие песенные темы, символизирующие некое высшее начало, появляются в «Снегурочке» и «Салтане»¹; анализируя «Шествие», мы не принимали во внимание песню «Верные твои холопы», как не входящую непосредственно в

¹ Движение от активной моторности к певучести имеет нечто общее с контрастом типа сонатной экспозиции. В этом случае черты, несколько напоминающие экспозицию, можно найти в анализированных образах — 1, 3, 4 и 5 (соотношение второго и третьего эпизодов). Завершающая песня оказывается тогда отдаленным аналогом побочной партии.

данный эпизод; но, не влияя на внутреннюю организованность музыки «Шествия», эта песня по логике своего появления («реакция» на предыдущее) сродни закономерности, которую мы рассматриваем.

Во вступлении к «Снегурочке» есть и иные смысловые закономерности расположения образов: «взаимоудаление антагонистов» (Мороз—Весна) и сохранение наиболее значительного из них для конца. Еще яснее проступает закономерность «роста значительности» в симфоническом вступлении «Три чуда», где она проявляется в двух градациях с мощным «смысловым crescendo».

Систематизация, которую мы сейчас закончили, позволяет нам сделать несколько общих выводов.

Для слитных многократно-контрастных эпизодов исключительно важное значение имеет общность, всячески внедряемая. Она вовсе не всегда является синонимом сходства. Это будет ясно видно, если представить себе различные градации общности. Репризность — это верное и мощное средство замыкания повторностью — лишь наименьшая из них; мало соответствуя по духу своему формам, основанным на многократной контрастности, она в то же время представляет лишь однократный возврат какой-либо из составных частей и потому создает лишь минимум общности. Больше дает в этом смысле рефрениность; благодаря своей неоднократности, она образует своего рода «прерывное постоянство». Но максимум общности создает ости н а т н о с т ь — только здесь возникает «непрерывное постоянство» (ритмического, фактурного, реже гармонического¹ происхождения). Из трех градаций общности — 1) возврат, 2) напоминание, 3) пронизывание — именно последняя наиболее специфична для слитной сюитности Римского-Корсакова.

Как ни своеобразны формы, встречавшиеся нам, но связи с формами традиционными в них не утеряны. Представляет поэтому интерес выяснение типа отличий между этими двумя категориями, выяснение типа преобразований, которым подвергаются обычные формы. Эти отличия можно назвать в одних случаях качественными, а в других — количественными.

Если в тех или иных образах складывались формы,

¹ Длительно выдерживаемый — как в «Младце» — аккорд, гармонический стержень — как в «Шествии».

более или менее напоминающие формы традиционные, то они во всяком случае образовывались в необычном аспекте. Если «Шествие» приближалось к сонатности, то такой, где был длинный ряд изменений, из коих важнейшие — своеобразный тональный план и замена разработки. Отмечая соответствие между началом и концом «Интермеццо», то есть черты, потенциально близкие трехчастной форме, мы наблюдаем их в столь скромных масштабах, которые не позволяют говорить ни о чем другом, кроме окаймления.

Однако наиболее показательна трактовка рондо — формы, особенно близкой принципу общности, пронизывания и представленной среди наших примеров троекратно. Оказывается, что все эти образцы коренным образом отличаются от «нормы», и притом преобразование происходит в каждом случае по иному. Мы находим «скрытое рондо» в «Лесе», «обращенное рондо» в «Снегурочке», «соединительное» или «сцепляющее рондо» в «Трех чудесах». Рефрены этих quasi-рондо либо замаскированы различием материала (2), либо носят смысловой, а не тематический характер (4), либо сжаты до последней степени (5). То же можно сказать о репризах вообще в сюитных формах Римского-Корсакова: они отличаются от аналогичных частей в собственно-репризных формах либо качественно (репризность не тематическая, а смысловая, или гармонико-тональная), либо количественно (фрагментарная репризность).

Римский-Корсаков предпочитает в первом случае внутреннее, «невидимые» средства объединения при сохранении «явной» свободно-рапсодической картинности. Замечательно то, что объединяют, с одной стороны, «незаметные» элементы, как гармоническая основа или фактурная черта, а с другой стороны, наоборот, наиболее существенные — образы. Объединяет в первую очередь то, что «ниже» формы (в тесном смысле слова) или же «выше» ее.

Итак, качественные отличия слитно-сюитных форм Римского-Корсакова таковы: 1) сокрытость и 2) деформация.

Количественные отличия выражаются в частичности реприз, редукции тех частей, которые являются определяющими в планировке обычных форм.

Последний из вопросов, связанных со слитными сюитами, требует того, чтоб были предварительно изложены

некоторые общие соображения. Они относятся к двум взаимно связанным сторонам музыкальной формы¹.

Для полноценного восприятия музыкальных произведений слушатель должен интуитивно ориентироваться в их строении, должен чувствовать основные закономерности формы. Поэтому необходимо, чтоб композитор «разъяснял» слушателю — как построено его произведение, как чередуются в нем те или иные композиционные функции, каковы их различия и взаимосвязи. Для достижения этой цели исторически складывается обширный комплекс приемов очень разнообразного характера. «Разъяснение формы» имеет свои пределы, свою меру, неодинаковую в различных стилях, жанрах и формах. Преступание пределов, односторонний акцент на всемерном «разъяснении» может вести к нежелательному упрощению формы, к воспитанию примитивного восприятия. Поэтому «разъяснению» в большей или меньшей степени противопоставляется обратный принцип — «вуалирование формы». Его смысл — отдаление момента, когда функция нового раздела становится очевидной. Для этого новому разделу поначалу придается такой характер, что он некоторое время кажется лишь продолжением предыдущего. Принцип «разъяснения» применяется в первую очередь к устойчивым, экспозиционным частям, но нередко сказывается и в частях неустойчивых, развивающихся. Принцип же «вуалирования», напротив, прилагается прежде всего к текучим, неустойчивым моментам (например — к связующим партиям, предиктам и т. д.), но может быть направлен и на «тезисные» части (сюда относятся, в особенности, маскировка реприз). Оба принципа вытекают из противоположности архитектурного и процессуального начал в музыке.

Приняв во внимание эти соображения, мы можем вернуться к слитным сюитам Римского-Корсакова.

У каждого большого композитора взаимодействие «двух принципов» проявляется по-своему; при этом характерные для него особенности в одних жанрах выказываются больше, в других — меньше. Есть основания счи-

тать слитно-сюитные формы очень характерными в этом смысле для Римского-Корсакова. Сочетание контраста со связностью в этих формах делает оправданной постановку вопроса о «двух принципах» именно здесь.

Важная черта слитно-сюитных форм — немногочисленность функций формы в них. Такие функции, как подготовка, ходообразное связывание, дополнение, разработка, либо находятся на втором плане, либо совсем выпадают. Основная функция отдельной части — экспонирование, следовательно, цепь частей чаще всего представляет собой и цепь экспозиций или, другими словами, одну сложную многотемную экспозицию. Поэтому главная задача классического «разъяснения» — дифференциация, различение одних функций формы от других — теряет свою остроту.

Многие приемы «разъяснения», к которым Римский-Корсаков прибегает, например, в своих сонатных произведениях, здесь не применяются. Но они и не вызывались бы необходимостью, поскольку экспозиционный замысел, по большей части, ясен и прост.

Уже отсюда ясно, что значительные отличия в трактовке обоих принципов неизбежны.

В несюитной, особенно в сонатно-симфонической музыке классиков разъяснение и вуалирование далеко не тождественны обычному представлению о расчленении и связывании, хотя и имеют с ними многочисленные точки соприкосновения. «Разъяснение» есть прежде всего осознание внутреннего смысла данной части формы, а не ее отграничение; равным образом «вуалирование» есть, в первую очередь, оттягивание момента, когда роль данной части постигается полностью, и уже во вторую очередь — преодоление расчлененности¹.

В слитно-сюитных формах Римского-Корсакова положение несколько иное. Преобладание одной функции формы — функции изложения — упрощает одну сторону дела (разъяснение) настолько же, насколько осложняет другую сторону (вуалирование). Вместе с тем общая проблема приближается, хотя и здесь не совпадает полностью, к взаимодействию расчленения и связывания.

¹ И наоборот — далеко не всякое связывание маскирует. Так, связывание средней части с репризой в большинстве случаев несколько не скрывает момента наступления репризы.

В первоначальном замысле всякой сюиты господствует принцип контраста, и лишь в процессе воплощения он обогащается и смягчается принципом связывания. И по отношению к интересующим нас видам форм можно говорить об «изначальном разъяснении» и «последующем вуалировании».

Главная основа «разъяснения» здесь — образно-тематические контрасты. Они, по большей части, ясно очерчивают грани или по крайней мере намечают их. В некоторых случаях дальнейшей заботы о «разъяснении» и не требуется (например, Интермеццо из «Садко»). Но тематические контрасты, показывая расчленение формы, не всегда достаточны для того, чтоб осознать логику формы. Чем более она выявлена, тем больше привлекается других участников «разъяснения»; сюда относятся и смысловые закономерности («Снегурочка», «Три чуда», песня в «Лесе»), и структурные — в их специфическом для слитно-сюитных форм виде — масштабном.

Если же формы обнаруживают черты общие с традиционными, то — в меру этого приближения — появляются и конструктивные средства «разъяснения», принятые для них — репризность, рефренность, а также средства тональные (тональные контрасты, вводимые эпизодами «Леса», тональный план «Шествия»).

Из всего сказанного следует, что основные усилия композитора при создании данного типа формы должны направляться не на «разъяснение», а на достижение противоположной цели. Весь обширный комплекс средств объединения, который мы постарались обрисовать выше, в сущности говоря, и служил этой цели.

Избегая возвращений к сказанному, мы отметим сейчас только некоторые характерные особенности «вуалирования» — общие и частные.

Вуалировать сюитную форму — это значит, прежде всего, смягчать сюитность, делать менее резкими, менее заметными переходы; в той или иной форме и степени Римский-Корсаков добивается этого всегда. Но он иногда достигает и большего: вуалирует сюитность так, что представляет последовательное экспонирование не как таковое, а как непрерывное продолжение, как процесс развития (1, 2, 3, 7). Вуалировать сюитную форму, наконец, означает динамизировать ее, создавать восходящий в крупном и целом динамический профиль (2, 5, 6, 7).

Вместе с тем вуалирование сюитности не должно переходить в прямое ее нарушение, ибо тогда могла бы пострадать сама ее идея — идея множественной картинности. Поэтому Римский-Корсаков избегает слишком открытых, слишком явных отступлений от последовательного экспонирования. Такая тенденция сказывается особенно там, где заметны элементы традиционных форм: они не должны «войти в силу» настолько, чтоб стать хозяевами положения и совсем вытеснить сюитность; с этим и связаны те деформации рондо и сонатности, свидетелями коих мы были.

Другая общая особенность состоит в отличии от классических форм, где вуалирование приложимо прежде всего к «процессуальным» частям. У Римского-Корсакова же форму составляет сцепление ряда основных частей, и, стало быть, вуалирование прилагается прежде всего к «кристаллического» типа частям.

Среди частных особенностей отметим сперва сближающие с традицией, а затем — отдаляющие от нее. К числу первых надо отнести задержку в выявлении новой функции, присущей данной части. Достигается такая цель то оттяжкой тематической определенности, то отодвиганием разрешающей неустойчивости тоники. Так, в «Лесе» первый эпизод отличается и менее выявленным тематизмом и доминантовым характером; большую определенность он приобретает лишь с момента разрешения в тонику B-dur. В «Младе» значение начальной части, как основной, несколько скрадывается ее гармонической неустойчивостью. В «Садко», напротив, неустойчивое звучание гамм «полутон—тон» не позволяет полностью ощутить функцию заключительной части, пока не появляется тоническое трезвучие увеличенного лада E-maj.

Несмотря на родство традиционным приемам вуалирования, здесь проявляется и оригинальная черта: большая роль ладо-гармонической неустойчивости. Это прямо вытекает из особенностей сюитных форм Римского-Корсакова. Экспозиционность частей естественно сочетается с устойчивостью, и, следовательно, вуалировать такие части столь же естественно, превращая их в более или менее неустойчивые. Характерно, что в классических формах вуалирующая обработка ходообразных, «процессуальных» частей заключалась чаще всего в придании им (поначалу) устойчивости; наоборот, в более редких случаях вуа-

лирования опорных частей встречается их неустойчивая трактовка. Именно этот последний случай оказывается сродни сюитным формам Римского-Корсакова, где такое обращение с опорными частями уже — с точки зрения вуалирования — является скорее правилом, чем исключением. Очень интересен самый факт совпадения «методов сокрытия», применяемых в формах совершенно различных типов и эпох; факт этот говорит о неслучайности, закономерности применения сходных методов, когда налицо имеются аналогичные или родственные условия¹.

Другая частная особенность касается тематизма. «Утаиванию» в классических формах способствует тематическое родство соседних частей, обладающих, однако, разной функцией (например, главная партия и связующая партия как два предложения одного периода). Такой метод применен в «Лесе», где первый рефрен и первый эпизод пронизаны фанфарными мотивами; этот метод выдержан и дальше: второй рефрен и второй эпизод («гроза») обладают частичной фактурно-тематической общностью.

Теперь упомянем о частных особенностях, отдаляющих от традиции. Иногда второстепенным частям придается необычная значительность; они оказываются по характеру своего изложения мнимо-экспозиционными — таково вступление из «Трех чудес», широко экспонирующее тему города Леденца, более не повторяемую.

Если в классических формах вуалированию служило сходство частей разного назначения, то здесь встречается обратный случай: тематический контраст частей одного назначения, именно — рефренов. Рефрены «Леса» основаны на тематически разнообразном варьировании неизменной гармонической цепи; тематические контрасты рефренов «Леса» скрывают рондо. В «Снегурочке» же эти контрасты деформируют рондо².

¹ Родство методов вуалирования сказывается даже при сравнении с композитором, столь непохожим на Римского-Корсакова, как Вагнер: в его слитно-сюитных оркестровых эпизодах (например, в «Путешествии Зигфрида по Рейну») налицо неустойчивость разделов и непрерывная продолжаемость; но у Вагнера эти черты выявлены значительно резче.

² И в классических формах можно встретить контраст между различными темами внутри побочной (реже — главной) партии или внутри среднего раздела трехчастности, даже — внутри одного эпизода рондо. Но тут контрастирующие темы всегда даются как

Как мы видим, контраст, в зависимости от условий, может служить и разъяснению формы и ее вуалированию. Если в данной форме явственно совмещаются черты традиционные и преобразующие, то роль контраста в одном и том же произведении может оказаться двойной. Так, в «Шестви» фрагментарность и неустойчивость вступления ярко оттеняют определенность, опорность «главной партии» — темы ратников, и, далее, сильный контраст, вносимый восточной темой свиты царицы, обозначает наступление «побочной партии». Но новые контрасты, которые появляются в эпизоде взамен разработки (темы пыхиков и великанов) отнюдь не способствуют дальнейшему разъяснению формы, и ясности общего плана мы обязаны только дифференциации между повторяющимися («гл. п.», «поб. п.») и неповторяющимися частями («эпизод»).

Итак, многочисленные контрасты сюитных звеньев вуалируются у Римского-Корсакова более всего благодаря пропизыванию общностью, благодаря скрытым, но многочисленным и разветвленным связям. Если общая проблема разъяснения-вуалирования и упрощается, то средства вуалирования заметно утончаются.

Оценивая слитно-сюитные формы Римского-Корсакова, нужно помнить, что в применении простых принципов есть две возможности: путь наименьшего сопротивления и путь преодоления ограниченности. Это можно видеть, например, в трактовке принципа периодичности в музыке, в применении вариационной формы. Сюитный принцип предоставляет композитору большую свободу сочетаний, но зато — в отличие от принципов репризности, симметрии — вовсе не способствует созданию целого. Добиться органической связности целого на основе неблагоприятствующего принципа, несомненно, труднее, чем при использовании принципа содействующего. Тем более ценны результаты, которых Римский-Корсаков добился в своем методе «горизонтальной мозаики».

Подробный разбор слитно-сюитных форм проливает свет на характер картинности — одну из основ творчества

части в пределах одного целого, они ведут совместное существование; они дополняют друг друга, но не заменяют друг друга. В нашем же случае контраст означает подмену, подстановку одной темы на место другой; они существуют самостоятельно, порознь. Это — более сложное явление в области формы.

Римского-Корсакова — и вместе с тем показывает его оригинальность и новаторство в области музыкальной формы и языка.

Тяготение к картинности, к живописной повествовательности более всего проявляется у Римского-Корсакова в рамках трех форм — сюитной, вариационной и рондо; быть может, правильнее было бы предположить большее: из указанных свойств творчества Римского-Корсакова вытекает постоянное обращение к этим формам. Смысловое родство их сказывается во взаимопроникновении форм. Такова сюита с вариационностью внутри ее звеньев. Вспомним, например, «Испанское капричио», где одна из частей (вторая) представляет в чистом виде тему с вариациями, две альборады основаны на тембро-фактурном варьировании и, наконец, в двух частях (четвертой и пятой) богатое варьирование так или иначе совмещается с чертами рондообразности¹.

Образец слитной сюиты с объединяющим рефреном мы видели в «Трех чудесах».

Оптимальные условия для синтеза всех трех форм повествовательного характера создаются внутри одной из них — в рондо. В нем возможно вариационное обновление рефренов и эпизодов, возможны взаимно-освежающие, как бы сюитные смены. И действительно, Римский-Корсаков как никто другой из русских композиторов блестяще разработал возможности, заложенные в рондо.

Не в такой степени, но характерен для Римского-Корсакова и совсем иной тип формы, в которой особенно заметна конструктивная закругленность — симметричная форма. Склонность к симметрии в разных ее проявлениях велика у Римского-Корсакова, она не могла не сказаться и в области формы. Обычное ее проявление — создание

¹ Существует, как известно, противоположный путь сочетания сюитности и вариационности: вариации, перерастающие из-за своей самостоятельности, контрастности и развернутости — в сюиту. Оказывается, что к этому распространившемуся в XIX веке типу формы Римский-Корсаков питал мало склонности. Об этом говорит не только его творческая практика, но и оригинальное ироническое определение, которое Римский-Корсаков однажды дал современной вариационной форме сюитного типа: «Вариации — это ряд пьес, похожих друг на друга, а иногда и нет» (В кн.: А. К. Лядов. П., 1916, с. 154). Римский-Корсаков мог исходить из сюиты, преодолевая ее несвязность, но, очевидно, не желал приходить к ней путем уменьшения связности в других формах.

окаймляющих частей¹. В этих частях рисуется фон — обстановка, место действия (картина моря в музыкальной картине «Садко», пейзаж пустыни в первой части «Антара»); в них преобладает не действенный, а величаво-статический характер музыки (те же образцы, также — развитие темы «Слава» в увертюре на русские темы); встречаются в них афористические высказывания, лаконичные характеристики — портреты, противопоставляемые развернутому изложению мысли в средней части (песня индийского гостя) или даже целой серии картин в циклическом произведении («Шехеразада»).

Мы заинтересованы сейчас не столько в подробном рассказе о каждой из форм, сколько в том, чтоб показать их общность. Попробуем сделать это, сравнив именно такие несходные формы, как рондо и «обрамленная форма».

Общее у них сказывается прежде всего в смысловой стороне. В рондо проявляется чуткость к смысловому различию рефренов и эпизодов. Так, в ариозо Милитрисы «Мой Салтан, царь возлюбленный» эпизоды содержат рассказ о событиях, тогда как на долю рефрена остается эмоциональная реакция Милитрисы; особое программное значение придается рефрену в симфонической «Сказке». Равным образом в оперных рондо заметно соответствие конструкции сценическому движению, особенно — в шествиях, дефилированиях, чередованиях групп (Шествие князей в «Младце», IV картина «Садко»). Также и в симметричных формах любой образец демонстрирует смысловую логику и оправданность структуры². С наибольшей убедительностью это выявляется там, где создается «усу-

¹ Казалось бы, в таком случае речь могла бы идти о трехчастной форме обычного вида. Однако это не так. В трехчастной форме крайние части — не обрамление картины, а первый плап; в них и основное образное содержание и конструктивная опора. Мы же имеем в виду такую форму, где назначение крайних частей иное: они служат взаимно-симметричным дополнением к основному содержанию, заключенному в более или менее обширной средней части.

² Сама природа симметричных форм обрамления основана на том, что удельный вес образов, большая или меньшая значительность моментов действия оттеняются масштабами частей. Так, например, в песне индийского гостя впечатление томно-ленивой колышущейся статики создает крупная средняя часть, а не краткие крайние части. Напомним, что в сюите с рефреном «Три чуда» мы также наблюдали зависимость между значением частей и их протяженностью.

губленная симметрия», то есть концентрическая форма. Мы имеем в виду замечательный образец концентричности — арию Лебеди, где чередование частей дано в определенной последовательности: появление Лебеди, ее приближение, обращение к Гвидону, раскрытие тайны, заключительное обращение, удаление и исчезновение; интересно, что важнейший момент — раскрытие тайны — «запрятан» в самую середину формы, образуя центр симметрии («Ты не лебедь ведь избавил — девицу в живых оставил...» и т. д.)¹. Такова исключительная поэтическая оправданность этой формы.

С более широкой точки зрения можно утверждать, что и рондо и симметричные формы чаще всего служат Римскому-Корсакову для одной и той же цели — для сочетания разнообразных, нередко — контрастных картин, прочно скрепляемых в единое целое. Чем объяснить, что очень различные по своей природе формы в состоянии выполнять родственные задачи? Тем, что в их основе обычно лежат контрастные сопоставления, отчетливые смены противопоставляемых образов. В той трактовке, которую придает им Римский-Корсаков, обе формы во многом сближаются с сюитой. В области рондо мы видим скрепленную сюитность лирическую («Сладость любви» из «Антара»), картинно-повествовательную (первая часть «Антара», «Проводы масленицы» с рефреном «Ой, честная масленица»), изобразительную («Три чуда»). Аналогично положение в симметричных формах, где можно указать ту же первую часть «Антара»², музыкальную картину «Садко», а в еще большем масштабе — циклы «Шехеразады» и «Испанского капричио»³.

Общее для многих образцов обеих форм — и в том, что сюитность соединена с вариационностью, иначе говоря — контрастные смены образов углубляются вариационным

развитием каждого из них (или некоторых из их числа). Таковы в рондо — четвертая картина «Садко», финал «Антара», отчасти (поскольку здесь роль рефрена очень невелика) — «Три чуда», а в симметричных формах — вторая часть «Шехеразады» (слитно-сюитный характер очень большой средней части и вариации в сжатых крайних частях), Увертюра на русские темы, музыкальная картина «Садко» (здесь и сюитность и вариационность заключены в основной — средней части).

Уже из предыдущего явствовало, что обе формы призваны Римским-Корсаковым служить картинности и повествовательности. Действительно, спокойствие, обычно ощущаемое в окаймляющей музыке, а иногда и эпический ее дух не могут не придавать произведению оттенок повествовательности. Что касается рондо, то здесь, пожалуй, наиболее интересно влияние, какое рондообразность оказывает на сонатные произведения Римского-Корсакова: если в первой части «Шехеразады» и в «Светлом празднике» она усиливает картинную сторону¹, то «Сказку» она склоняет к повествовательности.

Мы постарались доказать, что даже формы, достаточно далекие друг от друга по характеру конструкции, в интерпретации Римского-Корсакова отчетливо выявляют общие черты.

Разнообразные типы форм сближаются у Римского-Корсакова благодаря «описательному методу» их применения. Но было бы неверно отождествлять этот метод с представлением об «описательности» в обычном понимании этого слова. Под описательностью мы обычно разумеем нечто, не возвышающееся над констатациями, сводящееся к элементарной эмпирике, даже — к пассивной регистрации фактов; мы видим описательность там, где нет осмысления, обобщения фактов. Неужели же есть возможность подобным образом квалифицировать описательно-повествовательный метод Римского-Корсакова? В этой главе было затрачено немало усилий для того, чтоб показать, в сущности говоря, нечто противоположное: достаточно высокий уровень единства, цельности в картинных

¹ Столь исключительная по своей последовательности симметрия, как мы видим, не только не противоречит развитию содержания, но, напротив, обусловлена им. Однако такая симметрия может таить в себе опасность статики (особенно — при «обратном» размазывании клубка). Римский-Корсаков учел и эту сторону дела, перенеся общую кульминацию арии «вправо» от центра в репризу (звук h_2 на словах «Век тебя я не забуду»).

² Ее обрамленность говорит о симметрии, тогда как ее пронизанность темой Антара — о рондообразности, точнее — рефренности.

³ Напомним о том, что кода «Капричио» основана на теме Альбореды.

¹ В «Шехеразде» форма сонаты без разработки приближена к рондообразной, благодаря возврату главной части в коде; в «Светлом празднике» рефренная роль принадлежит теме колокольного звона.

произведениях или эпизодах музыки Римского-Корсакова, создание убедительных в своей логичности образно-смысловых и конструктивных соотношений между моментами повествования и деталями описания.

Можно утверждать также, что в творчестве Римского-Корсакова постоянно совершался плодотворный процесс взаимодействия излюбленных им повествовательных форм с динамизирующими влияниями. О том, насколько значителен был этот процесс, мы можем судить хотя бы по тому, что Римский-Корсаков чаще бывал динамичен в повествовательных формах, требующих от композитора специальных усилий в этом направлении, нежели в сонатной форме, в себе самой заключающей динамические потенции¹.

Ничто, быть может, так не опровергает мнения о Римском-Корсакове, якобы чрезмерном, одностороннем поклоннике конструкции, как исследование его форм в их глубоко продуманном соответствии образному смыслу музыки.

¹ Это, понятно, не означает неспособности Римского-Корсакова овладеть динамикой сонатной формы. Две его драматические оперные увертюры служат тому наглядным опровержением; к ним отчасти примыкает увертюра «Майской ночи» — замечательный образец слитной сюитности в сонатной оболочке и концертная увертюра «Светлый праздник» (ее динамика — более внешняя). Динамические сонатные формы Римского-Корсакова всегда вдохновлены сюжетом, программой; Римскому-Корсакову не меньше, чем Глинке, требовались «положительные данные». Меньшим динамизмом, наоборот, отличаются такие непрограммные сонатные произведения, как Первая и Третья симфонии, Симфонietta на русские темы, камерные ансамбли.

Очерк 5

Тембр и фактура в оркестровке Римского-Корсакова

И зучение выразительных средств музыки Римского-Корсакова должно охватывать, по мере возможности, все области его музыкального языка. Не приходится распространяться относительно того, какое огромное место принадлежит выразительным средствам, связанным с оркестровкой Римского-Корсакова. В то же время исследование этой, столь важной в творчестве великого композитора, области до сих пор недостаточно продвинуто.

В оркестровке Римского-Корсакова необходимо изучать самые различные ее стороны: искусство создания единой оркестровой звучности из сочетания различных тембров, тембровое развитие во времени, связь тембровой стороны с другими сторонами музыкального языка и т. д. В предлагаемом вниманию читателя очерке речь идет не о совокупности этих вопросов. Задача этого очерка — осветить один определенный и существенный вопрос. Имеются в виду — соотношение тембра и фактуры, возникающие в этой области структурные явления, складывающиеся здесь выразительные и изобразительные возможности¹.

¹ Фактура, широко понимаемая, включает в себя и тембр. Поэтому противопоставление их здесь носит условный характер и вызвано отсутствием специального термина для обозначения «Фактуры минус тембр». Более точным, но чрезмерно громоздким было бы выражение «тембр и нетембровые стороны фактуры».

Основные черты тембро-фактурной функциональности

Задачи тембровой стороны. Понятие ТФФ. Тембр, который в сравнении с другими элементами музыки кажется элементом относительно более переменным, не стабильным, допускающим изменения, — в музыкальной мысли Римского-Корсакова (как и других великих оркестраторов) есть такая же неотъемлемая сторона, как высота, длительность, сила.

Тембровая группировка для Римского-Корсакова — одна из органических сторон единой фактуры (в самом широком смысле слова — включая сюда и рисунок мелодии, и характер гармонии, и ритмические фигуры), находящаяся в тесном взаимодействии со всеми остальными сторонами и, со своей стороны, в наиболее достижимой степени отвечающая их облику.

На тембровую сторону в ее соотношении с прочими сторонами Римский-Корсаков возлагает, следующий ряд задач.

1) С наивозможной рельефностью оттенить характерные свойства каждого из «окрашиваемых» ею элементов, слиться в органическое единство с данным видом, данным сочетанием мелодических и ритмических рисунков, с данным фонизмом и функцией гармонии, с данным типом изложения.

2) Дифференцировать каждый элемент фактуры, играющий отличную от других роль, до той степени, которая делает невозможным смешение его с другими элементами, растворение в их массе или хотя бы красочное «уравнение» с ними.

3) Подчеркнуть экспрессией краски — какую именно роль по отношению к целому разыгрывает данный элемент, акцентировать характер данной фактурной функции (представляет ли она собой ведущий мелодический голос, или противосложение, или выделенную оstinatную ритмическую фигуру, или аккордовый фон и т. д.).

4) Подчеркивая роль других (не тембровых) элементов музыкального языка, разграничивая слагаемые фактуры и выделяя каждую из ее функций, показывая ее значение по отношению к целому — тем самым способствовать созданию внутренне-дифференцированного, но в то же время образно единого, слитно звучащего целого.

Совокупность этих задач, разрешаемых тембровой стороной, позволяет говорить о функциональной роли тембров по отношению к фактуре в целом (широко понимаемой) и ее отдельным элементам. Тембр действует прояснением каждой фактурной функции путем ее отделения от других, усиления ее индивидуального облика и показа ее роли для целого. Будем называть эту систему закономерных связей фактуры и тембра — тембро-фактурной функциональностью¹.

Практическое решение задач тембра. Прежде чем перейти к дальнейшему, более подробному рассмотрению связей тембра и фактуры, постараемся на примере создать себе определенное, хотя и предварительное, представление о том, как практически разрешаются только что перечисленные задачи.

Посмотрим с этой стороны тему Весны из «Снегурочки» в том виде, в каком она дана во вступлении к опере (см. пример 185)²:

Схема оркестровой фактуры здесь такова:

1. Мелодия — англ. рожок, альты + влчч.
2. Мотив «сил природы» — 4 валт.
3. Мотив «щебетания птиц» — 2 фл. + пикк.
4. Мотив «щебетания птиц» (2-й элемент) — скр. II, гоб. I.
- 5а. «Трепетные шорохи» — скр. I.
- 5б. «Трепетные шорохи» — литавры.
- 6а. Протянутая гармония — 2 кл. + 2 фг.
- 6б. Органный пункт — к-басы *divisi*.

1³. Теплая, полная душевного чувства мелодия поручена унисону виолончелей, альтов и английского рожка. «Звучит особенно ярко и напряженно», в звучности «преобладание остается за виолончелями» (добавим — играющими в высоком регистре) — так характеризует тембровый эффект Римский-Корсаков⁴. Эта яркость и напряженность, несомненно, полностью гармонирует и с общим

¹ В дальнейшем именуется сокращенно — ТФФ.

² Партитурные примеры для сокращения места приводятся сжатыми по вертикали и кратчайшими по протяженности. Высота всюду указана по действительному звучанию.

³ Цифры соответствуют порядку, в каком перечислены на с. 342 задачи тембровой стороны.

⁴ Основы оркестровки. М., 1946, с. 37.

обликом мелодии внешне сдержанной, а внутренне страстной (словно в ней таятся живительные силы, пробуждаемые весною), и с такими характерными ее чертами, как вершина-источник (звук *a*₁), как неполная разрешенность двух напряженных, неустойчивых звуков — VI и VII ступеней (*fis*, *gis*).

Вторая мелодия дана унисону четырех валторн. Густота тембров в известном отношении роднит звучание обеих мелодий. Но унисон валторн с преобладанием выдержанных звуков не обладает тем накалом звучания, какой был присущ тембру ведущей мелодии. И здесь — во внушительном спокойствии тембра — полное соответствие смысловому значению мелодии, которая, как известно, вопло-

185 *Andante sostenuto*

Влч., Альты
Англ. рожок

4 Валт.

2 Фл.,
Пикколо

Гоб. I
Скр. II

Скр. I
divisi

Кл.
Фр.

Литавры

К-басы

щала, по замыслу композитора, правильность и неуклонность действия, присущую явлениям и силам природы.

Не требует пояснений очевидная координация мотивов «птичьего щебетания» и их инструментовки (два элемента — а) 2 флейты + пикколо — мотив природы в сильном уменьшении и высоком регистре; б) вторые скрипки + гобой — короткие звукоподражательные акценты на доминантовых упорах). Трепетные шорохи, ассоциирующиеся с предвидением «зеленого шума», пробуждением жизни, зарождающейся повсюду и таинственной в своих первых, еще полускрытых проявлениях, естественны в быстром и неясном журчании первых скрипок, подкрепленном легкими акцентами пиццикато и вибрацией литавр. Мягкий и не обременяющий звучания гармонический фон — а он не

мог здесь быть иным — уместен у двух кларнетов и двух фаготов (с басом у разделенных контрабасов).

2. Уже из сказанного вытекало, что взаимное разграничение всех элементов изложения проведено Римским-Корсаковым вполне последовательно. Обе мелодии, регистрово-близкие, совсем различны и по динамизму звучания и по краске, а сверх того они ритмически комплементарны и потому не могут заслонить друг друга. Оба фона («щебетания» и «шорохи») не смешиваются ни меж собой (регистры, различная скорость и рисунок движения), ни, тем более, с широкими мелодическими партиями.

3. Частично следовал из сказанного и ответ на третий вопрос. Тембры явственно оттеняют характер всех элементов изложения, их значение и удельный вес. Насыщенное, самое эмоциональное звучание, описанное в пункте 1, выделяет мелодию среди всех прочих составных частей фактуры и связанных с ними тембров. Ни один из этих последних не обладает даже в приблизительно сходной степени такой широко певучей и волнующей окраской; для других элементов фактуры либо избраны холодные тембры (флейта + пикколо в «щебетании птиц»), либо тембры, способные, вообще говоря, к теплой певучести, поставлены в такие условия, где они этого свойства не могут проявить (размерно-уравновешенное и интонационно ограниченное движение валторн; смутное, мало расчлененное для слуха в своих быстрых переливах движение первых скрипок; протянутые звуки без мелодического значения у кларнетов и фаготов).

Отсюда следует вывод: «мелодия Весны» неминуемо выдвигается на первый план среди всех прочих элементов, и тембр, отнюдь не в последнюю очередь, обеспечивает ей это ведущее положение.

Продолжая эти рассуждения, мы убедимся в том, что густая мягкость валторнового унисона в данных условиях может быть «к лицу» лишь второму мелодическому голосу; он, по сравнению с первым голосом, скромно отступает в тень, но никак не может быть отождествлен с фигурацией, с восполняющим колорит украшающим элементом; именно эти функции выделяются инструментами легкой звучности и большей подвижности (флейты, скрипки).

4. Образ, какой рисуется нам в теме Весны, отличается многосторонностью, внутренней сложностью. Это — не

одноплоскостный, но многоплановый образ. В нем живое чувство сочетается с ощущением ненарушимого покоя, выразительная сторона богато дополняется изобразительной. В облике Весны композитор соединил теплый, ласковый, сердечный лиризм — как эмоциональный облик времени года — и атрибуты весенней природы — ее голоса, общий тонус нарождающейся жизни.

Эта многосторонность образа требовала соответствующего выражения в оркестровой фактуре. Римский-Корсаков нашел это выражение в многопланово расчлененной фактуре, элементы которой относительно самостоятельны и в то же время соподчинены.

Яркая мелодия, соответственно ее свойствам инструментальная, явилась основой образного и, в частности, тембрового замысла. Все остальное группируется вокруг нее, дорисовывая картину, сообщая ей необходимую глубину, перспективу. Иными словами, темброво наиболее выразительная мелодия является объединяющим стержнем. Остальные стороны картины вполне гармонируют с ней, в чем и выражено внутреннее единство образа.

Действительно, мелодия валторн «комплементарна» не только в узко ритмическом, но и в гораздо более широком смысле: Весна как сила природы выступает не только в связанных с нею лирических эмоциях, но и в своем могуществе, требующем достоинства и величия в выражении; таким образом создается подлинное смысловое (и — соответственно — тембровое) взаимодополнение двух мелодий.

Далее, образ Весны не был бы полон, если бы в нем отсутствовал элемент собственно-картинный, пейзажный элемент, занимающий такое большое место в творчестве Римского-Корсакова. Поскольку музыка может изображать видимое лишь чрез его связи со слышимым, постольку мы и встречаем здесь «голоса природы», к которым Римский-Корсаков, по его признанию, внимательно прислушивался, сочиняя «Снегурочку». Дополняя основные мелодические линии, эти голоса не только контрастируют, но и связываются с ними. Не случайно «мотив птиц» есть ритмическое уменьшение «мотива природы»; уменьшению ритмическому соответствует и уменьшение тембровое (валторна I > флейта). Но следует взглянуть на соотношения элементов и шире: певучие мелодии и сами по себе не чужды «пейзажной» стороне образа, создавая по своей эмоциональной настроенности некоторого рода ассонанс с

нею. И, с другой стороны, — изобразительные голоса даны так нежно и прозрачно, что легко входят в контакт с певучими мелодиями. В целом мягкие и теплые звучности, служа основой, оттеняются и дополняются звучностями легкими и подвижными. Если позволительно такое сравнение — перед нами сложная картина, где наиболее существенные, сочные краски расцвечены элементами акварельными и графическими.

Так внутренняя расчлененность — и, в частности, тембровая дифференциация — сочетается с единством образа.

На разборе примера из «Снегурочки» пришлось задержаться, поскольку было желательно совместно рассмотреть и иллюстрировать целую группу вопросов темброво-фактурной функциональности.

Значение фактурной дифференциации. Мы говорили о том, что основное внимание будет посвящено соотношению тембра и фактуры. Вернемся теперь к некоторым из затронутых вопросов для более подробного их освещения.

Подчеркнем, прежде всего, взаимную связанность явлений тембро-фактурной функциональности.

Можно проще всего определить тембро-фактурную функциональность, как выявление фактурных функций с помощью тембров; это определение непосредственно вытекает из обрисованных в начале данного очерка задач тембровой стороны. Выявление же фактурных функций связано с вопросом о дифференциации фактуры.

Велико значение тонкой и отчетливой дифференциации оркестровой фактуры Римского-Корсакова на отдельные элементы, превосходно различимые и не заслоняющие друг друга. Гармония излагается так, что не мешает проявить себя ни мелодии, ни противосложению; ритмическое обострение ни на мгновение не скрывается в массе остальных голосов и т. д.

В чем следует видеть наиболее общий смысл дифференциации фактуры? Очевидно, в том, что она необходима для выявления различных элементов музыкального образа, особенно при его внутренней многогранности, сложности. Точно так же дифференциация фактуры необходима для создания многокрасочности оркестрового звучания.

Именно ради этого Римский-Корсаков и прибегает особенно охотно ко множественной по своему составу, раз-

ветвленной фактуре. Его инструментовка соответствует этой фактурной полифункциональности и содействует ее выявлению.

Если непосредственно обратиться к сформулированным ранее задачам, стоящим перед тембровой стороной, то и здесь легко увидеть их связь. Действительно — усиление индивидуального облика каждого из фактурных элементов невозможно без дифференциации тембров сообразно дифференциации нетембровых сторон. Точно так же оттенение роли данного элемента по отношению к целому требует тонкой тембровой дифференциации элементов. Очевидна и взаимная связь между задачами полного соответствия тембра другим сторонам данного компонента фактуры — с одной стороны — и подчеркивания его функциональной роли, его значения для целого — с другой стороны.

Подходя, таким образом, с различных сторон, мы убеждаемся в огромном значении фактурной и тембровой дифференциации. Каждая дифференцированная фактурная функция является, как правило, у Римского-Корсакова дифференцированным тембром, и наоборот: каждому дифференцированному тембровому элементу соответствует определенный фактурный элемент; каждый простой или сложный тембр выполняет свою, вполне отличимую и ясно устанавливаемую фактурную роль. Короче говоря — тембру отвечает фактурная функция, функции отвечает тембр.

Выявление функции тембра. Мы подчеркивали роль дифференциации в осуществлении тембро-фактурной функциональности. Однако выявление фактурных функций с помощью тембра — как мы определили ТФФ — не сводится к дифференциации. Оно становится более глубоким, благодаря оттенению функции тембром, как об этом уже было упомянуто в перечислении отдельных задач ТФФ и как это было показано на примере из «Снегурочки». Остановимся поэтому на вопросе о том, как тембр, не ограничиваясь отделением данной функции от других, способствует выявлению ее роли в музыкальном целом.

С наибольшей очевидностью это происходит в области мелодии (как ведущего голоса). Задача тембра здесь состоит в наделении мелодии такими качествами звучания и окраски, какими она, безусловно, превосходит другие стороны музыкальной мысли. В различных музыкальных

образах эти качества могут быть различны — в соответствии с общим характером образа, но важно самое преобладание мелодии в том или другом отношении, легко охватываемое на слух.

Так, в том простейшем случае, когда имеется лишь один существенный мелодический голос, значение мелодии оттеняется тем, что в данном контексте нет другой мелодической линии столь яркого тембра и регистра (см. пример 189). Вообще же типы преобладания могут быть очень различны: мелодию выделяет самый сочный тембр из числа участвующих (пример 209 — валторна в сравнении с флейтой и кларнетом; 210 — все скрипки, виолончели, два фагота в сравнении с флейтами и кларнетом; 202 — весь струнный квартет в сравнении с деревянными, валторнами и тромбонами); самый певучий и гибкий (пример 190 — кларнет в сравнении с английским рожком); самый мощный (пример 195 — мелодия каллик переходящих как основа многопланового и полимелодического целого: английский рожок, два фагота + контрафагот, три тромбона + туба, виолончели + контрабасы, унисон которых оказывается наиболее веским и сильным); самый пронзительный («Садко», ц. 150, песня скomoroxов — малые кларнет и флейта, удваивающие голос певца, в сравнении с большой флейтой, кларнетом и другими); самый светлый, блестящий (см. «Три чуда», тема Леденца — две флейты + пикколо + арфы в сравнении с прочими голосами; там же тема Белки — пример 204 — флейта + пикколо + челеста); наконец, самый отчетливый (пример 199 — две трубы, два гобоя, две флейты + пикколо в сравнении со струнными и деревянными в среднем и низком регистре).

Сложнее обстоит дело со вторым мелодическим голосом — контртемпою или противосложением. Здесь требуются две мерки — по отношению к первому мелодическому голосу и по отношению к остальным элементам фактуры, требуется соотносительная яркость тембра. Звучание должно быть ясно, достаточно выделяющимся, но уступающим по яркости или выразительности основной мелодии. Такой пример мы уже видели в теме Весны.

Другие примеры можно почерпнуть в уже приведенном и новом материале: в сплетении тем. Пери и новой темы финала «Антара» (см. пример 190) тембр английского рожка, исполняющего контртемпу ясно и выразитель-

но, выделяется на фоне всех остальных фактурных функций, однако уступает по гибкости и лиризму пению кларнета; в «Сказке» (см. пример 205) противосложение тромбона, исполняемое *forte ma dolce*¹, звучит веско и заметно, отступая, однако, на второй план перед очень светлым, блестящим — с оттенком свиста — звучанием мелодии у первых—вторых скрипок, двух флейт, пикколо и двух гобоев *ff*. Естественно, что одни и те же тембры могут в одной обстановке способствовать доминированию данного голоса, а в другой обстановке отодвигать его назад; с этим может быть связано и соотношение главного и второстепенного мелодических голосов. Так, сравнивая два проведения темы Лебеди во вступлении к последней картине «Сказки о царе Салтане» (см. примеры 216—217), мы видим любопытную картину: в первом полном проведении песенной темы Лебеди нежно-певучее звучание мелодии, октавно удвоенной у первых—вторых скрипок, имеет бесспорное преимущество перед «соловьем разливающимся» колоратурным подголоском кларнета (позже поддержанного флейтой) — при лирическом облике темы мягкая песенность, с какой звучит мелодия у скрипок, является более существенной, нежели орнаментальность солилирующих деревянных.

Но очень скоро положение изменяется: в следующем проведении *Moderato* та же тема дана в ином аспекте — торжественно-величавом. В новой обстановке скрипки вместе с альтами должны удовлетвориться ролью второго мелодического голоса, уступающего по силе и «прямолинейности» звучания ведущим главную мелодию духовым (трубы, гобои, флейты). Так сказывается соотносительность тембров в обрисовке основного и вспомогательного мелодических голосов.

Кратко упомянем о тембро-фонических условиях, с которыми бывает обычно связано применение некоторых других элементов фактуры.

Мелодия, неотделимая от гармонии, звучащая наподобие хорового изложения в аккордах (в дальнейшем будем называть ее «хоровая мелодия»², требует прежде

¹ *Dolce*, очевидно, здесь следует понимать не в буквальном смысле, как «приятность, нежность», а как избегание грубости звучания.

² Это понятие близко «многоголосной мелодии», по терминологии С. С. Григорьева (Григорьев С. С. О мелодике Римского-Корсакова. М., 1961).

всего ровности в краске и силе, чем подчеркивается единство всех голосов. См. примеры 213 (здесь мелодия в буквальном смысле хоровая, наряду с мелодией одnogолосной), 219, 220, 221, также «Сказание о граде Китеже» (ц. 39 «Милый, как без радости прожить»).

Этого же требует и гармонический фон — с той, однако, разницей, что «хоровая мелодия» дается в звучности, достаточно яркой для данного контекста, тогда как гармонический фон желателен в «нейтральной» тембровой окраске, позволяющей поверх нее расслышать более красочные мелодические голоса. Поэтому Римский-Корсаков так часто применяет с этой целью прозрачно звучащие в р и rr сочетания кларнетов, фоготов и валторн. Стремление Римского-Корсакова к легкости оркестрового звучания заставляет его иногда идти дальше и совсем отказываться от протянутого аккордового фона (см. примеры 210, 204).

Оттенивание тембром мелодической фигурации требует гибких, легко подвижных звучаний. Поэтому Римский-Корсаков часто поручает ее флейтам и кларнетам, хорошо исполняющим извилистые линии мелодической фигурации.

Ритмическое обострение и маркировка тактовых долей требуют особой отчетливости в артикуляции. Отсюда применение в этой роли — помимо ударных — короткозвучных тембров и таких, склонных к чеканному звучанию, инструментов, как трубы (в репетициях или четких остинатных ритмических фигурах).

Тембр и рисунок. Единство фактуры и тембра у Римского-Корсакова станет еще более очевидным, если мы обратим внимание на самый характер рисунка в различных элементах оркестровой фактуры Римского-Корсакова.

Все элементы фактуры у Римского-Корсакова изначально, «от самого своего рождения», оркестровы, то есть задуманы как нечто, исполняемое вполне определенными тембрами или их сочетаниями. Если же говорить точнее — речь идет не только о тембре: в числе свойств оркестровой музыки и, прежде всего, оркестровой мелодии Римского-Корсакова находится и такое свойство, которое можно назвать «принадлежность определенному инструменту», — и притом не только тембру, краске его, но и иным особенностям, в частности — характеру его техники¹.

¹ Насколько тесно в музыкальном сознании Римского-Корсакова связывался тембр с другими элементами, показывает частный, но

Элементы фактуры Римского-Корсакова впитали в себя характерные черты тех или других инструментов; в рисунке мелодии, в ритмической фигуре, в звучании гармонии содержится нечто, непосредственно идущее от реальных выразительных и технических возможностей инструмента.

Исследование вопроса — как согласуется тембр с мелодией, гармонией и т. д. — еще оставляет себя ждать, если отвлечься от самых элементарных случаев, вроде ассоциирования фанфарной трезвучности с трубой, тремоло со струнными инструментами, глиссандирования с арфой, очень отрывистых звуков — с пиццикато. Пока можно изложить лишь несколько предварительных соображений.

Несомненно, что существует и, в частности, ярко развито Римским-Корсаковым искусство находить в фонизме мелодии, аккордов, типа изложения — отзвук тембру оркестровых инструментов. Действительно — рассматривая «глазами» отдельные голоса корсаковских партитур или группы голосов, мы, и не глядя на место в партитуре, на обозначения и на ключи, очень часто в состоянии распознать тембры по нетембровым, но ассоциирующимся с тембрами признакам: по мелодической линии, интервалике и голосоведению, по расположению аккордов, регистру, силе звучности и скорости движения.

В арпеджированных фигурациях с характерными «между-струнными» интервалами арпеджий мы узнаем смычковые инструменты (например, фигуры волн в «Шехеразаде»), в жужжащем кружении при быстром темпе и среднем регистре слышим звук скрипок (см., например, изображение тревожной суеты в первом действии «Золотого петушка»), в легких и быстрых пассажах фиоритурного характера с тесными интервалами — высокие флейты и кларнеты, в монотонно бубнящем ритме октав на одном звуке — средние голоса валторн, в тяжелых аккордах с типично тесным расположением трех верхних голосов и нередко значительным их удалением от глубокого баса — трио тромбонов с трубой.

характерный пример: как известно, для исполнения «Млады» по указанию Римского-Корсакова были специально изготовлены новые инструменты — цевницы («флейты Пана»), предназначенные исключительно для глиссандирующего исполнения гаммы «тон, полутон». Таким образом, в этом инструменте необычный тембр и необычная техника звукоизвлечения в самом замысле были спаяны с необычностью лада.

Приведем еще несколько примеров, показывающих связь между характером инструмента и его краской, с одной стороны, и рисунком мелодии или многоголосного изложения — с другой стороны.

Мелодию Пери Гюль-Назар (пример 196) с ее прихотливым рисунком, быстрыми группетно-опевательными движениями, мелодию «увертливо-ловкую» и изящную, трудно представить себе у какого-либо инструмента, кроме флейты. Характерно, что другим деревянным духовым — кларнету, гобою — Римский-Корсаков передает эту мелодию лишь тогда, когда показывает ее в резко замедленном темпе (*Largo* и *Adagio* вместо *Allegro*), то есть тогда, когда ее выразительные качества сильно изменяются (меньше легкой, скользящей грации, больше нежной певучести)¹.

Мелодии хорового типа, то есть звучащие в аккордовых комплексах в условиях среднего регистра и умеренной звучности, особенно часто и естественно предназначены для хора валторн (см. примеры в сноске на с. 356, а также первое проведение темы трио во вступлении к первому действию «Салтана»).

Акомпанирующая цепь хореических интонаций, как и у Чайковского, поручается валторнам (см. пример 195).

Мелодии «вещательной простоты» (выражение Римского-Корсакова) в меццо-сопрановой и сопрановой tessiture являются достоянием труб, в частности — и тогда, когда они не являются традиционно-фанфарными, то есть трезвучными (тема золота в «Садко»); интересно, что отступление от трезвучной фанфарности идет в сторону народно-русских кварто-квинтовых интонаций; близок этому случаю фанфарный эпизод «Светлого праздника» (литера К), где значение трезвучности переосмысливается благодаря настойчивому применению трихордной интонации — V—VI—I — и связанному с ней элементу народно-ладовой переменности.

Неуклюже-увесистое стаккато или мелко-расчлененное легато в неторопливом движении на грани низкого и среднего регистра связывается с тяжелым звучанием тромбонов (пример 205 — противосложение, с комической важностью и «медвежьей грацией» звучащее у двух тромбонов).

¹ См. первую часть — ц. 9. и 18; четвертая часть — ц. 55 и 70.

Проведение в октаву и в несколько октав длительных мелодий широкого дыхания и большой певучести, где требуется больше мягкости, чем отчетливости, и больше сочности, чем силы, ассоциируется, за немногими исключениями, со струнными¹ (см. пример 202, также «Царскую невесту» от ц. 166).

Приводя подобного рода примеры (число которых всегда можно умножить), мы не должны толковать их догматически, абсолютизировать. Нельзя забывать, что связь инструмента и рисунка не может быть жестко закрепленной: в противном случае оказалось бы суженным поле применения оркестровых инструментов, была бы исключена гибкость «перевоплощения» инструментов (о которой говорит сам Римский-Корсаков²).

Итак, мы на каждом шагу можем наблюдать, как природа инструмента в ее разнообразных проявлениях «отпечатана» Римским-Корсаковым на голосах оркестрового произведения и на сочетаниях голосов. Именно благодаря этому его оркестровая музыка (как и музыка других прирожденных оркестраторов, но в особенно большой степени) может даже в фортепианном исполнении создавать отчетливое впечатление тех или иных вполне определенных тембров; именно благодаря этому музыкант, мало-мальски чувствующий оркестр, может, взяв фортепианное переложение не слышанных и не виданных им оркестровых партитур Римского-Корсакова, разметить основные моменты оркестровки, не ошибаясь или допуская очень небольшие отклонения от истины.

Мы видели, что особенности инструмента заранее ощущимы в предназначенной для него партии. Объективно существующую здесь связь между тембром, природой инструмента и высотно-временными-динамическими явлениями можно показать и «от противного», то есть попытавшись идти от нетембрового ряда явлений к тембро-инструментальному.

¹ Встречающиеся иногда в таких случаях удвоения струнных деревом мало меняют картину, так как звучание струнных, приобретая большую густоту, остается обычно преобладающим (см. «Антар», четвертая часть от ц. 64 — гобой и английский рожок не могут быть равноправными партнерами по отношению ко всему смычковому квартету).

² В кн.: Основы оркестровки, с. 23 — «Нельзя забывать о свойстве тембра приспособляться к настроению мелодии...».

Характерное качество, присущее тембру инструмента или их группы, может быть «имитировано» определенным сочетанием фонических средств, находящихся вне оркестровых тембров.

Так, например, сочное и глуховатое звучание валторн можно имитировать определенными аккордами, тесно расположенными в среднем регистре¹:



Переливчатая и отблескивающая, словно «воркующая», звучность кларнета в среднем и высоком регистре, в пассажах отдаленно напоминающая звук воды, льющейся в горлышко сосуда², может быть имитирована быстрыми арпеджированными пассажами некоторых аккордов, например:



Неторопливая мелодия характера *dolente* в пределах верхней части первой и во второй октаве, отчетливо выпевывающая каждый звук, легко ассоциируется с игрой гобоя.

Возвращаясь к основной мысли этого раздела, мы можем сказать, таким образом, что оркестровка Римского-Корсакова не только не отделима от всей его фактуры, но представляет реализацию того, что уже как бы подсказано самим изложением, превращает ясную, но лишь воображаемо-рельефную картину — в реально-стереоскопическое изображение.

¹ Примеры, показывающие, как ясно «слышатся» валторны при подобном выборе и расположении аккордов, — «Садко», 16 тактов перед ц. 180, «Испанское капричио», начало второй части.

² Подобным образом использовал кларнет Стравинский: «в первом номере «Прибауток» («Корнило») кларнет бесподобно имитирует бульканье льющейся водки...» (В кн.: Ярустовский Б. Игорь Стравинский. М., 1963, с. 92).

Другой вывод из сказанного: тембр и рисунок (в широком смысле слова) у Римского-Корсакова идут навстречу друг другу. Если рисунок вобрал в себя нечто от тембра и всей природы инструмента, то это, с другой стороны, означает, что тембр слился в единство с рисунком, отделил его характерные свойства. Отсюда следует, что выполнена одна из задач, которые, как было сказано, ставит Римский-Корсаков перед тембром.

Техника тембро-фактурной функциональности

Разнообразие и группировка элементов. Обратимся теперь к вопросам, связанным с практическим осуществлением тембро-фактурной функциональности у Римского-Корсакова.

Здесь прежде всего необходимо отметить большое разнообразие тембро-фактурных элементов, в различной обстановке применяемых Римским-Корсаковым. Степень дифференциации фактуры у Римского-Корсакова очень различна и находится в зависимости от характера художественной задачи; на этом мы в дальнейшем специально остановимся. Сейчас для нас важно установить, что — при всех колебаниях — разветвленность фактуры у Римского-Корсакова в общем и среднем высока.

Для того, чтобы дать представление о многочисленности и разнообразии элементов оркестровой фактуры, применяемых Римским-Корсаковым, составим сводную таблицу, включающую эти элементы и их основные разновидности¹. Основанием для этой таблицы послужил анализ значительного числа образцов оркестровой фактуры Римского-Корсакова.

¹ Во избежание путаницы между терминами «фактурная функция» и «элемент фактуры» условимся разграничивать их следующим образом. Основных функций фактуры немного: мелодия, полифонические голоса и гомофонное сопровождение (подвижное или выдержанное). Но каждая из этих функций может выявляться в различных видах (например, сопровождение в виде аккордового склада, всевозможных фигураций, педалей). Все эти виды функций мы и будем называть элементами фактуры. Но нам придется пользоваться этими терминами и более свободно: элемент фактуры, как любая самостоятельная партия в оркестровой фактуре, и фактурная функция, как определенная роль данной оркестровой партии по отношению к целому.

**Таблица элементов оркестровой фактуры
Римского-Корсакова**

МЕЛОДИЧЕСКАЯ ГРУППА	1) Мелодия (основной мелодический голос).
	2) Контр-тема (второй мелодический голос существенного тематического значения, полифонически противопоставленный первому).
	3) Противосложение (как отдельный мелодический голос, менее самостоятельный, чем контр-тема).
	4) Подголосок (как мелодический голос эпизодического значения, интонационно насыщенный менее, чем контр-тема или противосложение, см. тему скоморохов в «Садко», ц. 150 партии большой флейты и кларнета).
МЕЛОДИКО-ГАРМОНИЧЕСКАЯ ГРУППА	5) Хоровые мелодико-гармонические комплексы.
	6) Поддержка опорных звуков мелодии гармонией, «голос опор» (см. примеры 188, 196, 213, 216).
	7) Аккордовое мелодико-гармоническое противосложение (см. пример 191).
	8) Мелодическая фигурация.
	9) Мелодические голоса гармонии (отдельные голоса в гармоническом сложении, обладающие известной певучестью, см. пример 193).
	10) Гармоническая фигурация как цепь перестановок аккорда в определенном мелодическом движении.
	11) Гармоническая фигурация как одnogолосно разложенный аккорд.
	12) Вибрирующая гармония (тремолирование).
	13) Ритмизованная гармония (ритмическая фигурация).
	14) Короткозвучная гармония (отрывистые аккорды, создающие метрическую маркировку).
ГАРМОНИЧЕСКАЯ ГРУППА	15) Протянутая гармония.
	16) Подвижная педаль (фигурированная мелодически или только ритмически).
	17) Выдержанная педаль.
	18) Басовый голос.

19) Метро-ритмическое обострение (подчеркивание тактовых долей или ритмических рисунков).

20) Красочное расцвечивание и декоративный элемент (см. примеры 190 — партии арф и литавр, 191 — партии арф и тарелок).

Таблица эта, возможно, допускает пополнение — если учесть количественно больший материал или если дать более подробную классификацию. Но и в этом виде она, думается, достаточно внушительна, поскольку она показывает многообразие фактурных средств, используемых Римским-Корсаковым.

Границы групп, показанные в таблице, конечно, условны и могут быть протянуты несколько более или менее¹. Обращает на себя внимание многообразие мелодико-гармонических сочетаний: оно говорит о том, что мелодия, как основное начало музыки, не только присутствует непосредственно в различных видах и значениях (см. «мелодическую группу»), но и по-разному проникает в гармонию. Очевидно, в этом проявление той мелодической — по преимуществу — трактовки гармонии, которая (как показал Асафьев) со времен Глинки характерна для русской музыки².

Частота обращения к различным фактурным элементам, упомянутым в таблице, конечно, не одинакова. Сравнительный анализ ряда образцов позволяет прийти к следующим заключениям.

В области полифонии наблюдается своеобразная картина. Как контрастная (и притом проявленная равноценными по значимости голосами), так и имитационная полифония, в общем, играют у Римского-Корсакова скромную роль. Значительно более развита у него такая полифония, которая позволяет оттенить первый план вторым, третьим; это, главным образом, полифония противосложений, а также более или менее самостоятельных фигураций; распространенность такой «разноплановой полифонии» следует связать с тем, что сама дифференцированность ор-

¹ Кроме того, одна из групп — ритмическая, в которую включаются элементы 13, 14, 19 и частично 16, не могла быть соединена в одно целое без нарушения принятой здесь классификации.

² В частности, роль протянутой гармонии, то есть выдержанного аккордового склада, счел далека от монопольности, господства среди проявлений гармонии в оркестровой фактуре Римского-Корсакова.

кестровой ткани Римского-Корсакова в большой степени носит характер многоплановости, в которой различные — более «близкие» и «далекие» планы взаимно сорамерены и не заслоняют друг друга.

Немалую роль играет в оркестровой фактуре Римского-Корсакова подголосочная полифония. Часто встречающаяся мелодическая фигурация заменяет полифонические голоса и редко дается в их присутствии.

Различные виды гармонии не-протянутого типа имеют очень большое значение (гармоническая фигурация, ритмическая фигурация, короткозвучная гармония)¹. Особенно велика роль гармонической фигуры, и — в первую очередь — фигуры легкой, не аккордовой (элемент 11 встречается значительно чаще, чем элемент 10). В общем, характерно развитие подвижных в мелодическом и ритмическом отношении выявлений гармонии. Симптоматично, что протянутая гармония отсутствует по крайней мере в половине приводимых нами примеров; Римский-Корсаков стремится заменять ее голосами, мелодически более значимыми, создавать развитой, мелодизированный фон.

Значительное место принадлежит педалям в различных их разновидностях. Существенна роль метро-ритмического обострения и красочно-декоративного элемента.

Сочетания элементов. Следует из этой таблицы также и вывод о большом разнообразии возможных сочетаний между различными элементами фактуры. Вывод этот есть не только теоретически допустимая возможность, но и реальный факт, наблюдаемый в практике Римского-Корсакова на каждом шагу.

Разнообразие сочетаний возрастает, между прочим, и потому, что некоторые из 20 элементов могут одновременно входить в состав данного фактурного комплекса в двух и более различных видах².

Так, мы встречаем в примере 193 три подвижные педали, а в 220 — две оstinato фигурированные педали (в

крайних горизонтах); в 222 совмещаются три вида гармонической фигуры; в 199 участвуют два противосложения; наконец, в особо богатом 195 — имеется контртема Нежаты плюс три противосложения (две мелодии скомохов Дуды и Сопеля — и мелодия волхов), две мелодические и ритмо-гармонические фигуры. Если эти примеры показывают, что одна фактурная функция может проявляться более, чем в одном элементе фактуры, то, с другой стороны, один элемент фактуры может нести на себе двойную функцию. Так, в теме города Леденца «блестки» пиццикато и колокольчиков играют роль красочного расцвечивания и метро-ритмического обострения; в примере 188 аккорды скрипок, во-первых, подчеркивают опоры мелодии и, во-вторых, образуют фон в виде протянутой гармонии; в музыке «второго сна» Додона (ц. 98) арфы, поддерживая в качестве гармонической фигуры аккорды валторн, имеют в основном значение красочно-декоративного эффекта.

Как мы увидим, в одном и том же образце могут совмещаться оба метода разветвления (одна функция в различных элементах, один элемент в различных функциях).

Таким образом, фактические возможности для многообразных сочетаний оказываются еще выше, чем это показывает одна лишь таблица.

Выделять те или другие конкретные сочетания в качестве типичных — трудно по той причине, что они находятся в большой зависимости от характера творческого задания и в силу этого могут быть весьма неодинаковы в разного рода музыке. Но поскольку все-таки общие для стиля Римского-Корсакова черты не могут не сказываться и в различных областях музыки, а, кроме того, некоторые технические основы ТФФ также могут оказываться общими, — можно приблизительно указать в обобщенном виде на наиболее характерные сочетания и, в конкретном виде, — на отдельные, особо типичные образцы.

Характерен комплекс, возможный в нескольких вариантах: а) мелодия, б) гармонический фон — выдержанный, или короткозвучный, или намеченный рисунком, в) противосложение или подголосок, г) «факультативный» элемент — педаль и д) ритмическое обострение или колористический орнамент. Такой комплекс обеспечивает разносторонность фактуры — ее мелодическую определенность, ясную выявленность гармонии, подвижность и жи-

¹ Тремолирующая гармония применяется не часто, по-видимому как слишком элементарный и не допускающий строго-ритмичной регламентации тип фигуры.

² При этом некоторые виды таких разветвлений оказываются очень типичными для Римского-Корсакова. Таково, например, сочетание двух разнонаправленных гармонических фигур (восходящей и нисходящей), одна из которых — аккордовая, а другая — одnogолосная (см. примеры 189, 222).

вость фона; это позволяет целесообразно использовать различные тембры и предохраняет от грузного, вязкого, непрозрачного звучания.

Укажем ряд примеров, близких этому комплексу. В каждом из них есть свои, придающие индивидуальный отпечаток и интерес, черты. Таковы примеры — 209 (гармонический фон есть во всех трех видах; короткозвучная гармония пиццикато выполняет — совместно с ударными — и функцию ритмического обострения и собственно колористическую); 210 (ввиду танцевального характера выдержанная гармония исчезает; противосложение соединяется с ритмически обостренной гармонией); 190 (гармония в четырех видах: выдержанная, короткозвучная и в двух различных вариантах — фигурированная; при этом партии высоких струнных и флейт служат также делу ритмического оживления вместе с литаврами — подвижной педалью); 202 (аккордовое противосложение дерева и валторн есть также — в силу своей ритмической перекрестности — обостряющий элемент; гармоническая фигурация арфы может рассматриваться вместе с тем как элемент «подкраски»); 203 (полифоническая сторона представлена двойко — подголоском второй флейты и двух гобоев и подвижным противосложением кларнетов, первого фагота, альтов, виолончелей, выполняющим также функцию оживления); 216 (выдержанная гармония поддерживает мелодию — см. элемент № 6 в таблице оркестровой фактуры; подголоски кларнета и флейты, а также гармоническая фигурация арфы в данной обстановке — медлительное, тягучее звучание струнных, поддержанных низким деревом — выполняют еще две функции: и ритмическое оживление и колористическая подкраска); 185 (изобразительные голоса играют роль оживления и подкраски); 206 и 207 (ту же роль играют фигурации); «второй сон Додона» (два полифонических голоса — тема Шемаханской царицы и «тема сна»; первый из них вносит ритмическое оживление; глиссандо арф, помимо обрисовки гармонии, дает — совместно с трелью тарелок — красочный эффект).

Развитость фактуры. Теперь проиллюстрируем примерами, насколько бывает сильна дифференциация оркестровой фактуры Римского-Корсакова, или, другими словами, насколько она богата сплетением различных выразительных средств. В данный

момент мы остановимся главным образом на внешней стороне дела — на самом факте многочисленности фактурных элементов, то есть на богатстве фактуры, отложив выяснение общих причин этого явления до одного из дальнейших разделов.

В теме Лебедь-птицы участвует сравнительно небольшое число оркестровых партий: молчат первые скрипки, второй гобой, второй фагот, вся медь (не исключая и валторн) и ударные, лишь в последних тактах вступают второй и третий кларнеты, первый фагот, а контрабасы удваивают партию виолончелей. Тем не менее изложение темы расчленяется на шесть элементов, что в данной обстановке говорит о большой развитости фактуры:

Andante

188

Гоб., Скр. II
divisi

Фл.
Англ. рожок

Арфа
Альты, пицц.

Влчч.
К-басы

Схема ТФФ такова:

1. Мелодия — гоб. I

1а. Подголосок скрипки соло, вклинивающийся за два такта до ц. 224 (в примере 188 отсутствует).

2. Аккордовая гармония, включающая основу мелодии — скр. II, разделенные на три партии.

3. Мерная фигурация повторяющихся терций — 2 фл. (в конце присоединяются 2 кл. и фг. I).

4. Журчащая трелеобразная фигурация — англ. рожок рр.

5. Арпеджированная коротковзвучная фигурация — арфа, укрепленная альтами пицц.

6. Органный пункт — влнч., к-басы.

В теме Волховы из музыкальной картины «Садко» — семь различных по функции элементов.

Allegro molto

189

Фл., Кл.

Гоб., Кл.

Фг., Валт.

Арфы

Альты, Влнч. и К-басы пицц.

1. Мелодия — гоб. соло.
2. Подголосок — кл. II.
3. Аккордовая гармония — 2 фг., валт. I.
4. Вибрирующая гармония — альты.
5. Верхний ярус фигурации (в виде обращенных волн) — 2 фл., кл. I.
6. Нижний ярус фигурации (в виде восходящих всплесков) — арфы.
7. Бас — влнч. и к-басы пицц.

Все эти элементы даны при общей тихой, нежной и поэтической звучности, по оттенку силы колеблющейся между рр и р; к числу участников ансамбля и здесь относится лишь меньшая часть оркестра.

При таком же количестве элементов больше самостоятельности, определенности в облике отдельных партий наблюдаем мы в финале «Антара» ц. 55:

„Антар“, четвертая часть

Adagio

190

Кл. I, Валт.

Арфы

Скр. I, Альты

Скр. II

Влнч. К-басы

1. Тема (основная мелодия) — кл. I.
2. Контртема — англ. рожок.
3. Нисходящие ряды аккордов («фигурация Пери») — 3 фл.
4. Колышущийся фон — скр. I и II, альты.
5. Декоративный эффект («колыхание», «дуновение») — литавры, арфы.
6. Выдержанная гармония — 3 валт.
7. Коротковзвучная гармония — метрическая маркировка — влнч., к-басы пиц.

Разветвленная обработка одного компонента. Характеристика подводного царства и — одновременно — морской царевны, данная в начале рассказа (родословной) Волховы, — один из замечательнейших образ-

цов инструментовки Римского-Корсакова по изобразительности и в то же время тонкой одухотворенности, один из самых волшебных по звучности моментов оперы:

Оркестровая фактура здесь при беглом взгляде на партитуру кажется мало разнообразной, в действительности же она сильно дифференцирована. Причину этого кажущегося противоречия мы выясним.

Состав фактуры таков:

1. Пение морской царевны (сперва речитация на одном звуке — стержне, затем ниспадение по звукоряду «тон, полутон» вместе с основным оркестровым голосом).

Подвижная часть гармонии

2. Тремолирующие аккорды, опускающиеся в том же звукоряде, — скр. I и II разделенные.

3. Аналогичные аккорды, выдержанные у дерева — 3 фл.

4. Встречное гармоническое противодвижение в тремоло — альты, влчч. разделенные.

Более или менее неизменная часть гармонии

5. Выдержанные аккорды, сперва дублирующие исходный пункт элемента 4, позже сдвигающиеся вверх — 3 кл. (в начале также 2 гоб., снимаемые по мере сближения голосов).

6. Общий стержень, расположенный в слабо заполненной середине и дублирующий начало пения — 2 трубы.

Декоративно-тембровый, изобразительный эффект

7. Глиссандо арфы по уменьшенному септаккорду, сужающее диапазон вместе с элементами 2, 3, 4.

8. Трель тарелок — pp.

Здесь, таким образом, 8 различных элементов; развитость фактуры, очевидно, велика. Отчего же это качество в данном образце менее очевидно? Оттого, что Римский-Корсаков здесь опирается на одно определенное выразительное средство, которое он многообразно разрабатывает. Это средство — нисходящая «гамма Римского-Корсакова» с уменьшенным септаккордом в качестве неизменной, хотя и перемещаемой основы. Композитор показывает гармонию и звукоряд в различном многогранном освещении — на месте, в движении, в мерном и быстром скольжении, в связной мелодической линии и в непрерывном тремолировании, в проти-

вопоставлении регистров с нисхождением и восхождением, у струнных и у духовых, в флажолетах и обычном скрипичном звучании, в голосе и оркестре. Тем самым Римский-Корсаков позволяет ощутить красоту и выразительную глубину гармонии в нескольких плоскостях одновременно: в ее неподвижной основе, в развитии из нее «уменьшенного лада» — как в виде мелодического звукоряда, так и в виде гармонических оборотов¹; при этом неустойчивая по своей собственной природе гармония разделяется трепетностью вибрации, усугубляющей ее выразительные или изобразительные возможности. В итоге создается фантастически-пленительный, иллюзорный и в то же время реалистический, коренящийся в изобразительности водной стихии, образ.

Принципиально сходен с предыдущим, но значительно более прост другой эпизод из той же картины «Садко» ц. 78 (превращение лебедей в девушек). И здесь основным средством для воплощения замысла служат лад и гармония, разнообразно обрабатываемые с тембро-фактурной стороны (малотерцовый цикл из мажорных трезвучий с «гаммой Римского-Корсакова»):



Одни и те же трезвучия даются четверяко.

1. Быстрая (секстольная) трельно-вспомогательная основа движения — скр. I—II.

2. Вдвое более медленная (триоли) ритмическая фигурация на месте — 3 фл., 2 гоб., далее англ. рожок, кл. III, фг. I.

3. Протянутые аккорды — 4 валт., фг. II.

4. Метрическая маркировка — альты и влнч. пицц.

Римский-Корсаков дает почувствовать и красоту самого гармонического последования — в выдержанных аккордах (элемент 3) — и обаяние его фигурационной обработки с живописными задачами (элементы 1—2).

По многообразной обработке одной и той же фактурной функции интересно начало пляски из музыкальной картины «Садко» (второе проведение темы):

1. Мелодия — скр. I—II.

2. Мелодические голоса гармонии — 2 кл. + фг. I.

Педаль

3. Остро-синкопированная педаль на доминанте — 2 фл. + фг. II + верхние голоса арф.

4. Ритмически-фигурированная педаль — нижние голоса арф + к-басы.

5. Мелодико-гармонически фигурированная педаль — альты + влнч. I.

6. Стоячая педаль — 2 валт. + влнч. II.

103 Allegretto

Кл., Фл., Фг.

Валт., Влнч. II
К-басы, Влнч. I
Альты пицц.

Арфы

Скр. I-II
с сурд.

pp

Фактура очень своеобразна: из 16 оркестровых партий — 11 (то есть две трети) выполняют различные варианты квинтовой педали; из шести фактурных элементов — педальными являются четыре. Плясовой наигрыш внешне сдержан, но внутренне боек, обладает ритмическим «нервом». Педаль подчеркивает обе эти стороны: и тормозят (элемент 6) и оживляют (элементы 3, 5).

В чем заключается причина такого исключительного внимания к педали? Очевидно, в том, что здесь дан народно-плясовой образ, поэтому естественна богатая и разнообразная разработка приема народно-инструментальной культуры. Поучительный пример того, что можно сделать на двух звуках тоники и доминанты, если относиться к ним не как к безличным I и V ступеням, а как к живым интонационным элементам народной музыки, поставленным в условия профессиональной культуры и высокого композиторского мастерства.

Последний пример из области тембро-фактурной обработки одного компонента — сцена превращения рыбок в золото из четвертой картины «Садко» ц. 175:

Здесь — образец того, как сложная колористическая задача правильно разрешена ее расчленением на ряд взаимодействующих частных задач. Дать изобразительный эффект ослепительного сверкания (ремарка — «золотые слитки, блестящие на солнце»; и дальше слова хора: «...Красно золото, словно жар горит!») в единстве с эффектом выразительности (изумление и оцепенение народа при виде неслыханного чуда) — такова была общая задача. Выразительная сторона решена отчасти «негативным» путем — посредством временного выключения вокальных партий (все умолкает, пока внимание народа неотрывно приковано к совершающемуся на его глазах «диву-дивному») и обратного постепенного, чрез отрывочные восклицания, их включения. «Позитивное» же связано, главным образом, с мелодией: мелодия золотых рыбок, данная в

увеличении и в блистающем окружении, приобретает новые черты, позволяющие выразить немое восхищение зрителей происходящим.

Изобразительная сторона решена через ассоциацию видимого и слышимого: блеск золота, металличность — и блеск звучности, ее звенящий характер. В изобразительной сфере главную роль играет гармония¹, как и в предыдущих образцах многопланово развернутая: 1) звучность самой гармонии (первая из гармоний — светлый мажорный квартсекстаккорд в высоком регистре и светлой тональности D-dur с напряженностью обоих звуковых горизонтов — нижнего, доминантового — как противоречащего субдоминантовости квартсекстаккорда, и верхнего, диссонирующего с басом и содержащего самый напряженный — терцовый звук трезвучия); 2) ее фигурация в виде трельных раскатов; 3) метрическая маркировка — блески отдельных отрывистых звуков в очень высоком регистре; четвертый элемент — собственно окраска с помощью звенящих тембров.

В соответствии с этим и построена здесь ТФФ.

1. Мелодия «золотых рыбок» (в аккордах) — 2 гоб. + англ. рожок, 3 трубы, 3 валт.

2. Ее трелеобразная фигурация — 2 фл. + пикк., 2 кл. + кл. пикк., пианино.

2а. Трель в противодвижении — альты.

3. Звенящие акценты на долях такта — колокольчики, арфы, флажолеты скр. I—II.

4. Общая подкраска — колокольчики, арфы, треугольник.

5. Бас (доминантовый органнй пункт) — фг. II + контрафг., влнч. и к-басы.

Аналогичным образом развития одного выразительного элемента является эпизод звона из увертюры «Светлый праздник» (л. К). Не останавливаясь на его разборе, отметим лишь тщательно разработанную «колокольную партитуру»: 1) высокие колокола (частые и редкие), 2) средние и 3) низкие колокола.

В связи с разбором одного из примеров (194) пришлось совершить экскурс, показывающий многообразие об-

¹ Она здесь неотъемлема от мелодии, поскольку последняя дана в аккордовом виде. Тем теснее переплетаются средства изобразительности и выразительности.

Музыкальный фрагмент из оперы «Шехеразада» Римского-Корсакова. На изображении представлены ноты для мужского хора, женского хора и оркестра. Видны русские и украинские тексты, сопровождающие мелодию.

Весьма солидная, решающая поддержка!

6. Мужской хор — мерно-ритмизованные смены гармонической основы (параллельные квартсекстаккорды V и VI ступеней). В оркестре частично поддержан «гуслями» и валторнами.

7. Женский хор (сопрано) — восклицания, припевы («Ой, Дунай!»). В оркестре — 2 трубы.

8. Аккомпанирующая цепь хореических интонаций — переключки вальт. III (+кл. II) и вальт. IV.

9. «Гусли» — пианино и арфы.

10. Инструментальная характеристика волхов и настоятелей — альты.

11. Фигуры бега (быстрые пассажи) — скр. I—II, частично связаны с № 3.

12. Красочно-шумовое расцвечивание и обострение — литавры, треугольник, бубен.

К этому примеру еще придется вернуться. Он демонстрирует наибольший уровень дифференцированно-развитой фактуры, какой нам встретился у Римского-Корсакова¹.

Взаиморазличимость элементов. Мы говорили о дифференцированности фактуры Римского-Корсакова. Но как бы многообразно она ни была развита, ее дифференцированность сможет иметь практическое значение лишь при том условии, что отдельные элементы фактуры будут наделены в достаточной мере индивидуальным обликом и окажутся взаиморазличимы; в противном случае цель дифференциации оказалась бы недостигнутой (мы будем говорить особо о тех случаях, где «сплавление» должно, согласно художественному заданию, брать верх над различимостью).

Оба вопроса — об индивидуальности и различимости связаны друг с другом; легко понять, что первое содействует второму. Под индивидуализированностью следует, в первую очередь, понимать мелодическую определенность данного голоса, но и при отсутствии таковой характерность ритма, тембра, регистра, звукоизвлечения способна обеспечить ясную индивидуализированность элементов.

Заметим, что одним из частых средств, подчеркивающих индивидуальность элементов, является их ритмиче-

¹ По числу элементов (но не по степени их самостоятельного назначения) на том же уровне стоят некоторые моменты в кульминации финала «Шехеразады».

ское различие. Оно позволяет ясно слышать различные тембры, благодаря контрастности ритмических рисунков и, особенно, при тонком использовании принципа дополняющей ритмики.

Прекрасный пример, показывающий, какое значение имеет у Римского-Корсакова легкость и прозрачность отдельных голосов для беспрепятственного слышания всех элементов, представляет тема Пери Гюль-Назар из «Антра»:

Allegro

Фл. соло
Валт.
Арфы
Скр. I
Влнч. пицц.

В ней 5 элементов: мелодия флейты соло, оstinатная пунктированная фигура скрипок на открытой струне (род подвижной педали), выдержанная октава валторн, аккорды арф и бас виолончелей пиццикато.

Каждый из элементов, порознь взятый, по-своему легок и прозрачен: с воздушной грацией порхающая мелодия, с осторожностью (pp) отбивающий свою фигурку восточный барабанчик (именно он, очевидно, имеется в

виду партией скрипок), насквозь «просвечивающая» октава валторн, нежно-звонкие, но быстро угасающие аккорды арфы и, наконец, подкрепляющее смены гармоний лаконическое пиццикато виолончелей. Среди них нельзя найти и двух элементов, сочетание которых создавало бы взаимные затруднения их восприятия; любая пара может это подтвердить. Так, скажем, мелодия и гармония, представленная короткозвучно, настолько различны по своему облику, что ни о каких обоюдных помехах не приходится и говорить; аккорды арфы отлично выделяются и на фоне «пустой» октавы валторн и однотонно бубнящего звука скрипок; даже оба вида педалей слишком различны — одна в своей полной неподвижности, другая — в непрерывающемся движении, чтобы заслонить друг друга (к тому же нижний звук октавы валторн свободен от удвоения скрипками).

Все эти элементы целого, вместе взятые, в высокой степени взаимно-«комплементарны»: арфы создают тот фон, без которого звучание прелестной мелодии оказалось бы тощим, лишенным хотя бы некоторой полноты, оstinатная фигура скрипок, не перекрашиваемая многократными сменами гармонии, — крайне монотонной, ладовое развитие — обедненным, красочная гамма — безотрадной. Педаль валторн связывает своим сплошным, непрерывным звучанием и краткие фразы мелодии, каждые 4 такта прерывающейся, и неспособные к длящемуся звучанию гармонии арф: напротив, фигура скрипок способствует сплочению своими — противоположными средствами: не ровной ясностью звучания, а безостановочной подвижностью, столь же однородной, сколь прихотлива была ритмическая физиономия мелодии; обе педали, следовательно, с разных сторон дополняют мелодию: одна расстилает для нее безупречно ровный фон, другая своей монотонной подвижностью позволяет ей капризно резвиться.

Наконец, оказывается, что по особому тонко, но прочно связаны между собою фактурные функции — мелодия и гармония, гармония и педаль. Аккорды арф своим верхним горизонтом очерчивают опорные звуки мелодии, создают «голос опор»¹; с другой стороны, сами эти аккорды

¹ Во второй половине эпизода Пери (который здесь в целом не рассматривается) в связи с тем, что изложение принимает характер гармонического варьирования мало изменяемой мелодии, верхний голос арф перестает быть отблеском мелодии и дублирует педаль.

возникают на основе выдержанного *ля*, как гармонического стержня, представляя его различные «истолкования»¹. Это значит, что аккорды арф, как гармония темы Пери, находятся в центре фактурно-функциональных соотношений, связывая элементы темы воедино.

Итак, образуется сложная, крепко сплоченная, несмотря на хрупкость звучания, система взаимосвязей; эта система оставляет в то же время полную свободу восприятия отдельных элементов в пределах целого.

На этом примере мы можем видеть, как сочетается у Римского-Корсакова целостность оркестрового образа с возможностью осознания его элементов, содействующих друг другу в выполнении общей художественной задачи.

Приведем еще два примера, показывающих, какое совершенство было достигнуто Римским-Корсаковым к концу его творческого пути в смысле прозрачности и взаиморазличимости. Один из них ценен своей особенной простотой и «показательностью», тогда как другой интересен тем новым, что внес Римский-Корсаков в музыкальный язык своей последней оперы.

Первый пример — сон Додона (ц. 71, второе проведение темы сна):

¹ Лишь второй и третий аккорды представляют бифункциональные сочетания; остальные (общим числом семь) все содержат звук *ля*, как общую основу.

Схема ТФФ такова:

1. Мелодия — альты и влнч. с сурдинами в среднем регистре.

2. Ритмически равномерная фигурация на теме Петушка — гоб. I+2 кл.

3. Выдержанная гармония — 3 валт.

3а. Органный пункт — к-басы.

4. Короткозвучный аккомпанемент, отмечающий первую и вторую доли, — к-басы и скр. I—II пицц., ppp¹.

Мелодии не мешает ничто — ни ближе всех (по регистру) расположенный мягкий фон валторн — он лишен мелодического значения; ни мелодически-однообразная фигурация, далекая и по регистру, и по тембру; ни короткозвучный аккомпанемент.

Фигурация не заслонена ничем — в этом регистре (вторая октава) больше никто не играет; никому другому не дано равномерное движение восьмыми; нигде больше не звучит дерево.

Гармонический фон при всей своей мягкости достаточно плотен, чтобы не оказаться неслышимым. Он лишь нижним краем соприкасается с верхними звуками мелодии; с фигурацией он сильно контрастирует — и по характеру движения, и по тембру, и по регистру. «Пересекающие» его легкие аккорды пиццикато ясно слышны на ровном дыхании валторн и, в свою очередь, лишь оттеняют его. Таким образом, здесь все классически ясно и удобовоспринимаемо. В то же время каждый из элементов, столь хорошо слышимых, несет свою долю в создании образа глубокого покоя и тишины.

В более развитом виде предстает фактура при проведении той же темы во «втором сне» (ц. 98), где рисуются «грезы Додона о чудной красавице» и, соответственно, изменилась гармонизация, ставшая теперь диссонантной. Мы не будем подвергать этот более богатый вариант новому разбору.

Читатель сам сможет убедиться в том, что все элементы фактуры — мелодия, подголосок («Шемаханская цари-

¹ Интересно это сочетание нюанса ppp с фактом совместной игры всех скрипок: таким путем получается звучность более мягкая и отчетливая, чем у одних первых или вторых скрипок, которые играли бы динамической ступенью громче.

ца»), «фигурация сна», попеременные глissандо двух арф на двух различных уменьшенных септаккордах, положенных здесь в основу гармонии, протянутые аккорды, трель тарелок — все это так же, как и в первом варианте, оставляет друг другу свободу восприятия.

Второй образец взят из вступления к опере (см. пример 152) и связан в опере с рассказом Шемаханской царицы о своей сказочной родине. В отличие от предыдущих образцов он не содержит певуче-мелодического начала; эпизоды такого рода и раньше встречались в музыке Римского-Корсакова, два из них (примеры 191, 192) нам уже встретились. Появление музыки, опирающейся главным образом на гармонические, фактурные и тембровые средства выражения, имело место у Римского-Корсакова в моментах, где требования особо яркой или тонкой красочности усугублялись волшебнo-сказочной обстановкой действия. Такой фантастический колоризм может законно притязать на особое сосредоточение внимания и, следовательно, выразительных средств вокруг гармонии, тембра и фактуры.

«Между небом и морем висит островок, что ни час очертанья меняя» — так вспоминает Шемаханская царица о своем острове грез. В музыке — переменчивость, непрочность соединяется с прозрачностью и прямой утонченностью. Само отсутствие мелодии говорит о том, что здесь нет ничего вполне определенного. Аккордовая основа — протянутый в низком регистре малый нонаккорд. Но как собственные свойства его фонизма, низкий регистр, тесное расположение в этом регистре, сурдины, рр, так и взаимодействие с верхним ярусом (противоречивые столкновения хроматических полутонов $h-b$, $as-a$, $f-fis$, $d-des$) делает его звучание зыбким, неясным. Верхний ярус — хроматически-сползающая длинная цепь больших терций как неполных увеличенных трезвучий (каждое третье от столкновения со звуком уменьшенного септаккорда в среднем голосе становится полным); их тональный центр неясен.

Тембр верхнего слоя — тремоло скрипок с сурдинами ррр с таинственным позваниванием челесты и постепенно выбывающими из строя звуками флейт и гобоев — дает ощущение трепетной жутги.

Между «низом» и «верхом» есть посредник: восходящие «уколы» арф и бас-кларнета (позже — английского

рожка, гобоя, флейты пикколо). Они гармонически — с «низом» (уменьшенный септаккорд), а темброво скорее с «верхом» (чуть позванивающая звучность). Над всем стелется золотистая пыль трелей тарелок рр.

В основе гармонического замысла — сопоставление элементов уменьшенного и увеличенного ладов, характерное для всего «Золотого петушка», как средство особо обостренной характеристики мира фантастики и гротеска¹.

Именно это и послужило здесь основой для ТФФ. Даны три элемента: «уменьшенный» (низкие струнные с сурдинами), далекий от него почти во всех отношениях (регистр, тембр, гармония, движение) «увеличенный» (высокое вибрирующее звучание звеняще-шуршащего характера) и «посредник», метро-ритмически обособленный (только слабые доли) и несливающийся ни с первым, ни со вторым элементами. Общий фантастически-настороженный и загадочный колорит пронизывает всю эту музыку, несколько не препятствуя, однако, полной взаиморазличимости ее компонентов. «Сквозная слышимость» музыки и в ее цельности, и в ее расчлененности заставляет вспомнить слова царицы: «И мне видны сквозь лед светоносных досок небеса и равнина морская»².

Приведенные примеры достаточно ясно показывают, что развитость оркестровой фактуры Римского-Корсакова зиждется на реальной почве — на почве характерности ее составных частей и такой их взаимозависимости, при которой единство образа сочетается с удобовоспринимаемостью различных элементов целого.

Вопрос о взаиморазличимости требует одного существенного практического замечания. Из сказанного следует, что Римский-Корсаков создал в своей оркестровке все необходимые предпосылки для многопланового звучания, полностью доводимого до слушателя. Нельзя, однако, представлять себе дело так, что звучание это в практике исполнения «выходит само собой», то есть автоматически.

¹ См. очерк 3, с. 234—236.

² В сюите «Четыре музыкальные картины из оперы «Золотой петушок», для которой Бельский написал специальный текст, этот эпизод описан так: «..Теремок стоит весь как есть хрустальный, сквозь потолки в тереме и солнце днем, и звезды ночью видимы...»

Если принять классификацию степеней достоинства оркестровки, предложенную Глазуновым¹, и отнести ее к самому Римскому-Корсакову, то, конечно, его оркестровку придется расценить по первому разряду, то есть как «оркестровку, звучащую хорошо при мало-мальски исправном исполнении, а при надлежащем разучивании — восхитительно». Это-то «надлежащее разучивание» и является необходимой промежуточной ступенью, лежащей между замыслом Римского-Корсакова и хорошим концертным исполнением; точнее — специальных забот дирижера требует соразмерность динамики (громкости) звучания отдельных голосов. Именно в силу прозрачности оркестровки Римского-Корсакова неосторожно сыгранное противосложение легко может заглушить мелодию (и наоборот), грубо исполненные рисунки ударных без труда подавят фигурацию и т. д. Именно в силу дифференцированности оркестровой ткани Римского-Корсакова, сравнительной многочисленности элементов и голосов, поддержание динамического равновесия между ними является необходимым условием, без выполнения которого наиболее «нежные» голоса пропадут. К сожалению, дирижеры не всегда дают себе труд на репетициях следить за согласованием громкостей и не всегда прилагают собственные усилия для того, чтобы коррегировать возможные нарушения, полагаясь на «самотек». Если в таких случаях оркестровая ткань предстает не во всей своей полноте и тонкой разработанности, то винить в этом приходится не гениального композитора.

Мера тембрового контраста и роль регистров. Мы можем теперь перейти к некоторым другим вопросам, также связанным с практическим осуществлением ТФФ. Взаимовыделяемость различных сторон фактуры, как мы видели, была в большой степени связана с их взаимным несходством и, в частности, тембровым контрастом. Однако степень этого контраста бывает далеко не одинакова. Мера тембрового контраста назначается Римским-Корсаковым со строгим учетом контраста рисунков и артикуляции между мелодическими, фигуративными, контрапунктирующими голосами в обратно пропор-

циональном отношении к несходству рисунков и звукоизвлечения.

Возвращаться к новому разбору образцов с этой точки зрения излишне, так как сделанный только что вывод уже вытекал с очевидностью из всей совокупности анализов.

Равным образом тембровый контраст усиливается или смягчается с учетом регистровой близости, которой он прямо пропорционален так, что он достигает максимальной степени при полном регистровом наложении фактурных элементов¹.

Рассмотрим этот вопрос несколько подробнее и проиллюстрируем высказанные положения несколькими примерами.

В каком отношении находится оркестровая группа к регистрам и функциям? Представители одной и той же группы могут применяться в различных функциях при определенных условиях. Делая данную группу проводником одной определенной функции, Римский-Корсаков обычно не заставляет эту группу участвовать в другой функции и в том же регистре (хотя бы и совместно с инструментами другой группы). Однако противопоставления в пределах одной группы возможны при условии различия регистров и общего склада.

Участвуя в двух функциях, представители одной группы у Римского-Корсакова обычно не только действуют в различных регистрах, но и выступают в разном виде: если в одном регистре они даны в «чистом виде», то в другом оказываются в «смешанном виде», то есть совместно с инструментами других групп.

Так, в заключительной партии первой части Шехеразады духовые исполняют в среднем и высоком регистрах гармонию и подголосок (тембр средней резкости и не светлой звучности), мелодия поручена низким духовым с низкими струнными (тембр густой, тяжелый):

¹ Правила эти, разумеется, не могут не знать исключений: сильный фактурный и регистровый контраст может быть подкреплен тембровым, особенно в музыке сказочной с ее выразительно-изобразительной гиперболизацией. Достаточно напомнить об эпизоде с тубой, контрабасом и флейтой пикколо, колокольчиками и арфой в сцене Снегурочки с Мизгирем.

¹ См. в кн. Римского-Корсакова: Основы оркестровки, с. 9.

(Allegro non troppo) „Шехеразада“

198

Фл., Пикк.,
Кл.,
Трубы

Гоб.,
Валт.

Тромб., Туба
Фг., Влнч.
К-басы

Литавры

Скр. I-II
Альты

В других случаях представители данной группы участвуют в обеих функциях совместно с другими. Такова, например, реприза первой части вступления к первому действию «Сказки о царе Салтане»:

Allegretto alla marcia „Сказка о царе Салтане“

199

Пикк., Фл.
Гоб., Трубы

Кл., Фг., К-фг.,
все струн.
Тромб., Туба

Валт.
Тромб.

Деревянные звучат в обоих основных элементах — мелодии и первом противосложении, в одном случае — совместно с трубами, в другом — со струнными; оба элемента мало контрастируют по общему складу, но зато регистрово сильно дифференцированы; это и делает возможным применение дерева как там, так и здесь (в мелодии — высокого, в противосложении — среднего и низкого) без какого-либо ущерба для тембровой самостоятельности элементов¹.

Понятно, что и само различие тембров внутри одной группы делает возможным их применение в разных регистрах на разных ролях.

Таким образом, различие регистров дает Римскому-Корсакову широкие возможности для того, чтобы маневрировать группами оркестра в их противопоставлении и сочетании.

Наоборот, при регистровом наложении возможности сужаются. Совпадающие по регистру функции Римский-Корсаков поручает лишь разным группам. Что более всего подвержено регистровым совпадениям? Очевидно, различные виды аккомпанеента, особенно тогда, когда они даются в низко-среднем регистре. Они поэтому особенно тщательно дифференцируются по тембру (не говоря о рисунке), обеспечиваются от взаимопоглощения. Более всего заботится Римский-Корсаков о тембровом контрасте регистрово совпадающих и не столь оберегаемых мелодиче-

¹ В мелодии выделяется звук двух труб, а в противосложении преобладание остается за струнными.

ской характерностью элементов: гармонии и фигурации, но и, наоборот, — о контрасте регистрово-совпадающих мелодических элементов: темы и противосложения, а также — двух противосложений. Примерами одного рода изобилует первая часть «Шехеразеды», где в моментах мощного звучания главной темы и ее производных («перелом» в побочной партии, заключительная партия) гармония и фигурация, данные примерно в одном регистре, строго дифференцируются духовыми и струнными инструментами (см. пример 198).

Пример второго рода мы найдем во вступлении к последней картине «Салтана» (пример 217), где мелодия Лебеди и контртема «птичьих переливов» действуют почти в одном регистре, но взаимно разделены духовой и струнной группами; в только что разобранном примере 199, где верхняя октава первого противосложения (скрипки и кларнеты) совпадает со вторым противосложением (третья валторна и первый тромбон).

Сказанного достаточно, чтобы иметь представление о роли регистров в осуществлении ТФФ.

Принцип устранения помех. С вопросом применения регистров связан другой, частный, но характерный по его разрешению вопрос. Как мы видели, Римский-Корсаков стремится обеспечить ясность, доходчивость звучания элементов при их наложении. Особенное внимание он уделяет тому, чтобы оградить важнейший голос — мелодию — от препятствий для ее восприятия. Поэтому он устраняет наложение в тесном смысле слова других элементов на мелодию (не в смысле регистра, а в смысле прямого совпадения звуков) — гармония, полифония должны остерегаться непосредственных прикосновений к мелодии. С этой целью в аккордовой гармонии оставляются пустоты для ясного различения мелодического голоса, попавшего в зону аккордов, или для беспрепятственного пробега мелодической фигурации.

С этим «обнажением регистров» связан и прием пропуска наиболее ярких диссонирующих звуков мелодии в гармонической группе. Так, например, излагается в tutti главная партия первой части «Шехеразеды»: см. л. Е — мелодические упоры *e*, *d*, *cis* изъятые из гармонии во второй октаве, где звучит мелодия; для мелодии оставлен «проход» внутри октав gis_1-gis_2 и g_1-g_2 , заменяющих созвучия $gis-e-gis$, $gis-d-gis$ и $g-cis-g$.

(Allegro non troppo)

«Шехеразада»

(схема) 200

Фл. I, Гоб. Клар. I-II

Фл. II 3 Валт.

ff

Подобные же «оберегающие» соотношения складываются между мелодией и полифоническими голосами. В третьей части «Антара» (пример 209) кларнет первый, играющий противосложение, по временам умолкает, когда его мелодия вступает в опасную близость с высокими звуками темы у валторны.

Тенденция дать ясно и беспрепятственно прозвучать мелодии касается всех ее сторон и, конечно, ее тембра. Стремление избежать красочных помех имелось и во всех приведенных примерах. Явно выражено оно в побочной партии первой части «Шехеразеды» (с такта 7 после л. В, см. пример 201).

Здесь обращает на себя внимание систематическое молчание вторых деревянных инструментов одного тембра

Tranquillo

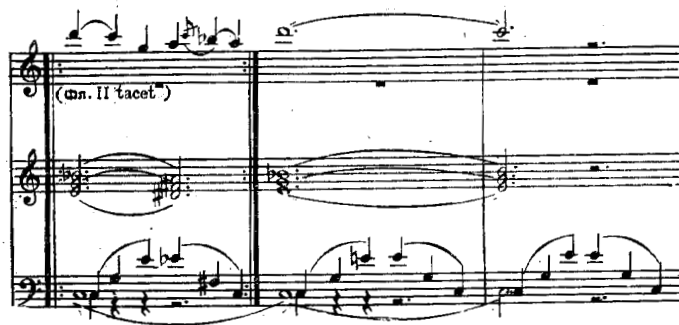
201 Валт. соло

Фл. I соло

Гоб. I Клар. I-II

Вянч., Ф.

dolce



с солирующим, их неучастие в другом фактурном элементе — гармонии: 1) флейта соло, вторая флейта молчит; гармония у гобоя, кларнетов и фагота; 2) гобой соло, гобой второй молчит; гармония у флейт, кларнета и фагота; 3) кларнет соло, кларнет второй молчит; гармония у флейты, гобоев, фагота. В этом сказывается желание выделить тембр мелодии, как «единственный» в данной фразе, провести черту между ним и иным тембром гармонии (чему в какой-то мере могло бы помешать звучание аналогичного солисту тембра в гармонии).

Вся совокупность описанных приемов говорит о том, что Римский-Корсаков со свойственной ему последовательностью проводит принцип, который можно назвать «принципом устранения помех» и смысл которого заключается в создании наилучших условий для восприятия линии и краски, для оптимального звучания мелодических голосов.

Распределение функций по группам. Из всего, что было сказано до сих пор, уже давно должно было стать ясным, что дифференциация оркестровой фактуры у Римского-Корсакова гораздо сложнее и разнообразнее, нежели простое распределение фактурных функций по различным оркестровым группам. Контраст групп, к которому ТФФ, очевидно, далеко не сводима, остается, однако, простейшим ее частным случаем. Римский-Корсаков не стремится совершенно избегать его, но применяет этот случай гораздо реже, чем Чайковский. Он пользуется им там, где требуется эффект мощного сосредоточения

сил. Приближается к этому типу кульминационное проведение темы финала в «Антаре»:

Adagio „Антар“, четвертая часть

202

Древ. Валт. *p*

Тромб. *p*

Фг. 2, Валт. 4 Туба, К-басы *p*

Арфы *mf*

Струнные *mf*

8

8

1. Мелодия — скр. I—II, альты, влнч. (в трех октавах) — все струнные, кроме к-баса.

2. Аккордовое противосложение ритмически-перекрестного характера — все дерево (кроме фг. II) + 3 валт.

3. Протянутая гармония — 3 тромб.

4. Гармоническая фигурация — арфы.

Вполне смешанным является лишь бас (фг. II, валт. IV, туба, к-басы).

Еще ближе и проще некоторые моменты динамической репризы первой части «Шехеразады» (л. Е, т. 6—7, 11—12).

1. Мелодия — все дерево, кроме фг.

2. Фигурация — все струнные.

3. Гармония — вся медь (без труб) и 2 фг.

Все же такие примеры скорее исключительны, нежели нормативны. Римский-Корсаков сплошь и рядом заставляет представителей данной оркестровой группы участвовать в выполнении нескольких, иногда даже многих оркестровых функций. Конечно, это делается с тщательным соблюдением всех «мер предосторожности», которые были описаны на с. 385—390. Так, в примере 203 струнные участвуют в трех элементах, деревянные в четырех, медь — в двух:

Allegretto alla marcia „Сказка о царе Салтане“

203

Фл., Пикк.,
Валт., Труба
Скр. I—II

Фл., Гоб.

Кл., Фг.,
Альты, Влнч.

Тромб.
Фг., К-фг.,
Туба
Влнч., К-басы

В примере 205 струнные и деревянные выполняют по три функции, а медь — четыре. В примере 195 мы находим соответственно — три, пять и три функции, а в примере 207 — четыре, две и две.

Если у Римского-Корсакова оркестровая группа не участвует целиком в выполнении одной функции или, с другой стороны, выполняет более, чем одну функцию, то и наоборот, одна функция не выполняется целой группой.

Обычен же для Римского-Корсакова такой тембровый контраст между функциями, элементами фактуры, который достигается либо применением отдельных представителей оркестровых групп, либо смещением тембров, соединением представителей этих групп внутри данного элемента фактуры. Арфа сочетается с тромбоном и тубой в аккордовом аккомпанементе одного из эпизодов «Шехеразады» (третья часть, л. G), альты с барабаном (л. D), скрипки II с тарелками (четвертая часть, тема моря tutti), фagот с бубном (четвертая часть л. F). Римскому-Корсакову требуется контраст звучностей между мелодией и противосложением, между аккордовым фоном и подвижной фигурацией, а вовсе не обязательная однородность состава в каждом фактурном элементе.

Прекрасный образец характерных микстов, не отнимающих лица у каждого тембра и элемента фактуры, — второе проведение темы Белки в антракте «Три чуда»:

Andantino

204

Фл., Пикк.,
Челеста

Кл., Скр. II
Пикк.

Трубы

Треугольн.

Альты и
Влнч. пикк.

1. Мелодия — фл., пикк., челеста (свист, смягченный и облагороженный нежным позваниванием).

2. Противосложение — кл. I, скр. II пиц. (прищелкивающая звучность).

3. Бас — трубы, альты, влнч. пиц.; треугольник — ритмическое подчеркивание баса.

О том, как велико бывает значение смешанных тембров у Римского-Корсакова, говорит одно из самых оригинальных его симфонических произведений — «Сказка». В ней применен определенный метод оркестровки — образование смешанных тембров для отдельных функций. Струнные инструменты подолгу играют совместно с деревянными. Медь противопоставляется струнно-деревянному объединению. Особенно заметна роль фagота, который почти все время ведется в унисон с низкими струнными; этот прием способствует созданию выдержанного колорита — хмурого, сказочно-пугающего.

Приведем один отрывок из разработки, который наглядно показывает характер применения смешанных тембров:

Animato

205

Фл., Пикк., Челеста
Кл., Трубы
Тр. у.
Тр. б.
Валт.,
Альты
Влнч., К.-б.,
Литавры,
Тр. б., Туба,
Фг.

1. Мелодия — скр. I—II, 2 фл., пикк., 2 гоб.

2. Противосложение — 2 тр. б.

3. Ритмизованная гармония (ритм «скачки» в аккордах) — 2 очень высоких кл., 2 трубы, треугольник.

4. Резкие, отрывистые аккорды — 4 валт., альты.

5. Бас протянутый — 2 фг., тромбон III и туба.

6. Бас отрывистый — влнч., к-басы (с т. 12 басы объединяются).

6а. Метрическая поддержка басов — литавры.

Во всех элементах, кроме противосложения¹, — в мелодии, изобразительном ритме, гармонии, басу — даны сложные тембры. Тем не менее — все взаимооттенено благодаря несхождению сложных тембров друг с другом. Свистящий, до блеска светлый тембр мелодии, резкая, очень отчетливая звучность ритмизованной гармонии и т. д. — все это, будучи сложно смешанным, однако, обладает своей определенной физиономией.

Метод оркестровки «Сказки» связан с ее содержанием и вызван, очевидно, желанием создать особый вид сказочного колорита: не ярко блестящий, жизнерадостный, сверкающий радостными переживаниями колорит (как, например, во вступлении «Три чуда»), а серые тона, пасмурные краски глухой лесной чащи — краски, напоминающие колорит вступления ко второму действию «Руслана».

Оценивая роль смешанных тембров в образовании оркестровой фактуры Римского-Корсакова, можно сказать следующее. Не столь удивительно, что Римский-Корсаков больше, чем думают, смешивает краски, а то, что он умеет остановиться на грани, отделяющей красочное использование сложных тембров от бескрасочной густоты.

Варьирование оркестровки и ТФФ. Как известно, излюбленный метод тембрового развития у Римского-Корсакова — переинструментовка, то есть вариационный принцип, примененный к оркестровке. Римский-Корсаков посвящает в «Основах оркестровки» специальный раздел «различной оркестровке одного и того же музыкального содержания» и открывает им четвертую главу своего труда («Общая оркестровая фактура»). При этом Римский-Корсаков фактически подразумевает все виды оркестрового варьирования — фактурное усложне-

¹ Противосложение утратило бы свой особый характер, описанный ранее.

ние, обогащение, динамизацию, облегчение и ослабление. Имеет он в виду и «перемену ролей каждой из групп инструментов в фактуре данного куска»¹, что нас сейчас особенно интересует. В связи с этим возникает вопрос: как согласуется с такой взаимной перестановкой принцип ТФФ? По этому поводу можно высказать два соображения. Первое — перемена инструментровки обычно не выступает как изолированное явление, как прием, примененный к музыке, во всем остальном оставшейся неприкосновенной. Наоборот, этот прием дается в сочетании с другими изменениями, включается в комплекс общего варьирования. Частичное обновление фактуры, перемена тональности, динамического оттенка способны порою делать чудеса и тем самым открывают дорогу сплавлению этого видоизмененного изложения с совсем иной, частично даже противоположной оркестровкой, которая удовлетворяет принципу ТФФ ничуть не меньше, чем прототип. В «Основах оркестровки» Римский-Корсаков указывает, что «...выгодным способом для различной оркестровки одной и той же музыкальной мысли является приспособление данного музыкального содержания для этой цели»² и перечисляет приемы этого «приспособления». Это означает то же самое, что сказано выше, то есть требование единства тембровых и не тембровых изменений при переоркестровке.

Как те, так и другие изменения вызываются новыми сторонами или, по крайней мере, новыми оттенками образа, и в этом заключается их оправдание. Так, в середине побочной партии третьей части «Шехеразады» даны два варианта — песенный с орнаментальным фоном и изящно танцевальный (см. примеры 206, 207).

С этим связаны как многочисленные общие изменения (обострение ритма мелодии, смена легато на стаккато, появление ансамбля ударных), так и тембровые «перемены ролей» (переход мелодии от скрипок к деревянным и противоположно направленный переход фигурации от флейт и кларнета к скрипкам и виолончелям).

В дуэте Садко и Волховы из второй картины перемена ролей виолончелей и английского рожка во втором купле-

¹ См. Основы оркестровки, с. 82.

² Там же.

Музыкальный пример 206. Темп: $\text{♩} = 63$. Метр: 3/8. Ключ: $\text{B}\flat$.

Инструменты: Кларнет (Кл.), Флейта (Фл.), Альты, Фг., Влнч. и К-басы пиц., Скр. I-II с сурд., Арфа.

Нотный пример 206. Музыкальный фрагмент, состоящий из двух тактов. В первом такте мелодия на кларнете, во втором — на флейте. В левых частях — пиццикато (пиц.) на виолончелях и контрабасах. Арфа играет аккомпанемент.

Музыкальный пример 207. Темп: $\text{♩} = 63$. Метр: 3/8. Ключ: $\text{B}\flat$.

Инструменты: Фл., Гоб., Кл., Фг., Альты, Валт., Фг., Влнч., К-басы, Арфа, Скр. I, Скр. II.

Нотный пример 207. Музыкальный фрагмент, состоящий из двух тактов. В первом такте мелодия на флейте, во втором — на гобои и кларнете. В левых частях — пиццикато (пиц.) на виолончелях и контрабасах. Арфа играет аккомпанемент. Скрипки I и II играют в нижнем регистре.

те вызвана экспрессивной и тесситурной связью тембра виолончелей с пением Садко, а английского рожка — с пением Волховы. Иной смысл приобретает тембровая перестановка во вступлении к седьмой картине той же оперы, представляющая динамическую репризу дуэта Садко и Волховы, обогащенную «океанским» фоном. Здесь перестановка тромбонов и скрипок связана с чередованием мощи и широты в музыке.

Таково первое соображение относительно согласования переинструментовки с ТФФ.

Второе — тембровый обмен редко носит всеобъемлющий характер. Было бы наивно сводить «вертикально-подвижной тембровый контрапункт» к постановке «с ног на голову». Лишь в наиболее простых случаях, как, например, в побочной партии «Сказки», где фактура всего насчитывает два элемента — мелодию и аккомпанемент, встречается полная перестановка. Большею же частью при переинструментовке кое-что, а иногда и многое «выносятся за скобки». Это вполне отвечает одному из основных для Римского-Корсакова принципов развития, о котором шла речь в четвертом очерке, — внесение общего, объединяющего элемента в сопоставление самых контрастных образов; нанизывая несходное, он его пронизывает общим — хотя бы и тончайшим — стержнем.

В блестящем образце радикального тембрового обмена — двух Альборадах из «Испанского каприччио» многое (точно или приблизительно) сохраняет общность. Хранителями общности обычно являются скромные, мало заметные «труженики фактуры» (как, например, валторны и фаготы в среднем регистре)¹. Направивается сравнение с вариационной формой, где (за вычетом вариаций «глинкинского типа») общность контрастных вариаций чаще всего лежит в гармоническом и структурном плане, то есть в том, что менее всего привлекает к себе непосредственное внимание.

¹ В отрывке из «Шехеразеды» (третья часть, л. Н) основной тембровый обмен происходит между мелодией и фигурацией при неизменном фоне выдержанных звуков и ритма литавр и при мало измененном противосложении.

В первых тактах «Альборады» с самого начала есть общие элементы в партиях валторн и труб, далее (с такта 4) в партиях флейт, гобоев и фаготов и т. д.

Во вступлении к седьмой картине «Садко» общим является весь подвижной фон (флейты, гобои, кларнеты, трубы).

Оба приведенных соображения взаимно связаны. Процесс переоркестровки почти всегда оказывается и шире и уже, чем полная перемена тембровых ролей. Изменения при переоркестровке обычно не дают полного тембрового обмена, но зато выходят за пределы тембрового обмена. Или короче: изменяются не все тембры, но изменяются не только тембры. В силу первого сохраняется преемственность, в силу второго — новый тембровый колорит не дисгармонизирует с целым.

Художественное значение тембро-фактурной функциональности

ТФФ и колоритность. Коснемся прежде всего вопроса о том, какое значение имеет ТФФ для колоритности оркестровки. Было бы, конечно, грубой ошибкой приписывать все успехи Римского-Корсакова в области колорита особенностям в применении ТФФ. Если тембровая группировка неотделима по своим художественным свойствам от остальных сторон музыкального языка, то и живописность звучания не может быть отнесена лишь на счет тембровых сочетаний, а тем более — функциональной структуры оркестровой ткани. Она обусловлена в меньшей степени и пластичной, графически четкой мелодией, и соотношением мелодических голосов между собою, и красочно-фоническими гармоническими эффектами, и ритмической изобразительностью, и приемами смены и развития тембровой ткани, и, наконец, формой частей произведения. Попробовав переоркестровать корсаковскими приемами выбор и взаимоотношения инструментов музыки какого-либо неколоритного композитора, мы несомненно не достигли бы корсаковской прозрачности, звончатости и переливчатости спектра.

Но вместе с тем надо подчеркнуть, что ТФФ имеет самое непосредственное касательство к колориту, что она является одним из существенных звеньев в комплексе оркестровой красочности Римского-Корсакова. ТФФ, прежде всего, является важной предпосылкой колоритной переинструментовки, если только эта последняя не строится по принципу красочных «пятен». Дифференцированность оркестровой ткани позволяет накладывать друг на друга

различно окрашенные элементы; различие их функциональной роли, индивидуальность их облика, умение соотносить между собой мелодические голоса без взаимных помех — все это дает возможность ясно выразить каждый из колористических элементов. Иными словами, сама фактура, чтобы вызывать красочно-ясную инструментовку, должна основываться на весьма четком различии ее элементов и на определенности роли каждого из них по отношению к целому.

Однако ТФФ — не только предпосылка, но и один из прямых участников в деле создания колорита. Об этом говорит основной факт ТФФ — разноокрашенность всех элементов, на которые дифференцируется оркестровая фактура Римского-Корсакова. Характерная расчлененность оркестровой фактуры Римского-Корсакова часто бывает связана с чистотой тембров, солированием и — шире — с тембровым контрастом по вертикали, с тембро-фактурной полифонией. Индивидуальная красочность в одном случае и единовременная многокрасочность в другом случае разве не суть весьма важные силы колоритной инструментовки? Далее, сам конкретный характер типичных для Римского-Корсакова элементов расчлененной фактуры сильно способствует красочности: узорные фигурации, отчетливые по рисунку противосложения и подголоски, ритмически активизированные голоса гармонии, расцветивающие элементы. Их облик превращает возможность красочной инструментовки в реальность. Наконец, упоминавшееся свойство музыки Римского-Корсакова — полная сплавляемость голосов со звучностью и всем характером инструмента — также способствует красочной «стереоскопичности», то есть тому же колориту.

В области колорита имеется одна спорная проблема. Тембровая сторона фактуры либо создается в единстве с прочими, одновременно с ними — что является наиболее естественным путем, — либо сознание композитора идет от комплекса элементов фактуры к комплексу отвечающих им элементов тембра — путь менее желательный, менее органический. Возможен ли наряду с ними еще и третий путь, противоположный второму — путь от первоначального замысла, в котором тембр играет главную роль, к кристаллизации всех остальных сторон? Если такой метод является основным для композитора или если

музыка сочиняется для воплощения новонайденного оркестрового эффекта (например, «тремоло в флейтах», упоминаемое по такому поводу самим Римским-Корсаковым)¹, то от основ корсаковского стиля это далеко. Но, как частности, связанная с изобразительностью или особо яркой живописностью музыки, такой метод мыслим; возможно, что Римский-Корсаков в отдельных случаях шел от ясного для него в красочном отношении, но еще не вполне установившегося в прочем замысла — к облеканию его в плоть и кровь фактуры, к выяснению отвечающих ему мелодии и гармонии; впрочем, чисто-тембровая природа такого замысла составляет, несомненно, большую редкость, чем гармонико-тембровая, о которой говорят примеры 191, 192, или даже тембро-фактурно-гармоническая, как в примере 152. Точно так же возможны были у Римского-Корсакова случаи, когда в эскизе преобладали краска с эмбрионами мелодии, краска и ритмический рисунок.

Некоторые моменты «Испанского каприччио» могут дать повод для подобных аналогий, особенно его четвертая часть («Scena e canto gitano») с ее подчеркнутым показом тембров. Слова самого Римского-Корсакова как будто подтверждают возможность истолкования, идущего «от инструментовки к музыке»: «удачный выбор мелодических рисунков и фигурационных узоров, соответствующий каждому роду инструментов, небольшие виртуозные каденции для инструментов соло, ритм ударных и прочее составляют здесь самую суть (разрядка моя. — В. Ц.)» сочинения, а не его наряд, то есть его оркестровку; следует затем вывод: «...«Каприччио», несомненно, пьеса чисто внешняя...»². Соглашаясь с оценкой выразительных средств «Испанского каприччио», данной в начале Римским-Корсаковым («Удачный выбор...» и т. д.), нельзя, однако, полностью принять вывод. Тембровая сторона и сливаемость со свойствами инструментов даны, конечно же, не сами по себе, а в совершенно конкретной и притом

¹ См.: Ястребцев, т. 1, с. 94. Карс пишет о Берлиозе: «Почти невозможно избежать впечатления, что он иногда создавал музыку, чтобы продемонстрировать особый, заранее задуманный оркестровый эффект» (в кн.: Карс А. История оркестровки. М., 1932, с. 199. В дальнейшем — Карс); то же он склонен иногда находить у Листа (там же, с. 218).

² Летопись, с. 166.

мелодически яркой музыкальной обстановке, которая составляет «суть сочинения» ничуть не меньше, а больше, чем язык тембров и инструментальной техники; те же эффектные приемы, соединенные с музыкой мелодически бледной, бессодержательной, отнюдь не создали бы «блестящего сочинения для оркестра», каким Римский-Корсаков справедливо называет «Испанское каприччио». Да в сущности композитор, не замечая некоторой своей непоследовательности, сам это признает в другой фразе: «Испанские темы... дали мне богатый материал для применения разнообразных оркестровых эффектов». Трудно усомниться в том, что темы, сами по себе менее увлекательные, такого материала не дали бы. Следовательно, в «Испанском каприччио» лишь с большой относительностью можно говорить о методе обще-музыкальной реализации «инструментально-тембровой сути».

Но можно, во всяком случае, говорить о росте самостоятельной роли тембрового колорита. Не забудем, что колорит — это новое, открытое XIX веком и стоящее наравне с мелодией, гармонией и ритмом свойство музыки, и что утверждал это не кто иной, как Римский-Корсаков¹.

Единство оркестрового звучания. Следующий вопрос, который нам предстоит затронуть, относится к оркестровому звучанию, как целому. Соотношение тембра и фактуры, рассматриваемое в настоящей главе, требовало исследования преимущественно под углом зрения дифференциации. Но вопрос о единстве оркестрового звучания, во всяком случае, не может быть обойден. Как бы ни была расчленена оркестровая фактура, в ней всегда налицо и другая сторона: сливаемость тембров, их взаимодействие.

Простейший вид взаимодействия в оркестровой ткани есть образование смешанного тембра в пределах одного элемента. Но не это общеизвестное явление должно сейчас интересоваться нас, а более сложное по существу и трудно поддающееся словесному описанию: образование во всей, взятой в целом, оркестровой ткани новой синтетической звучности на основе взаимодействия различных тембро-регистрово-фактурных элементов. Каков же этот сложный тип взаимодействия? Его можно определить двояко — нисходя от целого к частному и восходя от част-

ного к целому, то есть дедуктивно и индуктивно. Несомненно, что композитор, подобный Римскому-Корсакову, желая создать тот или иной образ, предварительно представляет в своем воображении и общий характер его оркестрового звучания, устанавливает в общих чертах цель, к которой он в этом отношении стремится (например, густая, насыщенная, теплая звучность или легкая, прозрачная, холодная и т. д.). Наметив общую задачу, композитор «дедуктивно» осуществляет ее путем расчленения на ряд частных задач. Здесь-то и заключается самый ответственный в практическом смысле момент: частные задачи должны, во-первых, действительно вытекать из общей, отвечать отдельным сторонам образа, должны, во-вторых, быть способны к совместному действию, к взаимному объединению. Вот эта, вторая сторона и требует внимания к «индуктивному» началу. В преодолении такого рода трудностей Римскому-Корсакову помогала его высокоразвитая способность предвидеть эффект слияния: умение предугадывать новое тембровое качество, появляющееся при взаимодействии различных тембро-фактурных элементов, присутствует в оркестровом мышлении Римского-Корсакова как одна из сильно выраженных в нем черт.

Типы взаимодействия. Взаимодействие частных задач или — что то же — слияние тембро-фактурных элементов в одно целое происходит в более простом случае по принципу взаимодополнения или, наоборот, по принципу внутренней общности, а в более сложном — путем образования принципиально нового качества, не содержащегося в отдельных сторонах.

Образцы взаимодополнения были уже показаны в ряде предшествующих анализов; напомним, в частности, о теме Пери из «Антара». Приведем еще один пример — начало «Испанского каприччио» (см. пример 208).

Общие свойства этой музыки — необычайно светлый, мажорный колорит, сверкающий блеск звучности, живости, темперамента; «оживленно и шумно» (*vivo e strepitoso*) — так определяет характер музыки сам композитор. Шумное, но дисциплинированное ритмом танца безоблачное веселье — так можно было бы попытаться совместить точность с обобщенностью в определении. Расчленение на частные задачи здесь достаточно очевидно: радостную живость и одушевление несет с собой прежде всего ме-

¹ Ястребцев, т. 1, с. 89.

Vivo e strepitoso

208

Фл., Пикк., Кл.

Гоб., Трубы
Валт., Альты

Валт., Влнч.,
К.-басы

Тромб., Туба

Скр. I, II

лодия; танцевальность заключена частью в ней же, частью усиливается ритмическими фигурами, проходящими сквозь все группы оркестра, — от струнных до литавр; если общий светлый характер связан и с выбором тональности и гармоническими средствами (во всей «Альбораде» нет до наступления коды ни одного минорного трезвучия!), то более частное и конкретное свойство колорита — блеск — достигнут как изложением мелодии в высоком регистре, выбором светлых регистров у ряда инструментов, так и содействием элементов «подкраски» — трелей флейт и кларнетов, рисунка ударных. Вместе с тем необходимо признать условность, относительность приведенного разграничения: с одной стороны, данный элемент фактуры, обладая разносторонними выразительными возможностями, оказывает свое воздействие не на одну, а на несколько сторон звучности; с другой стороны, данный элемент выразительности своим существованием обязан не одному, целиком его создавшему элементу фактуры, но их сплетению.

Более того, и в этом примере, как и во всяком другом, существует несводимость качеств целого к качествам его

элементов. Шумная веселость этой музыки не может быть вполне объяснена свойствами мелодии или другого элемента, взятого порознь. Только сочетание подвижной, светлой мелодии, импульсирующих ритмических фигур, расцвечивающих и освещающих элементов способно создать общую атмосферу кипучего веселья; только сочетание блестящих звуков высокого регистра с увесистыми звуками «низов», со стуком и звоном большого барабана, тарелок, бубна и треугольника — и все это в условиях громкости звучания (*ff*) и быстроты бега ($\text{♩} = 126$) — способно создать атмосферу жизнерадостной шумливости.

Таким образом, не приходится говорить о том, что Римский-Корсаков в одних случаях пользуется только принципом взаимодополнения, а в других — только принципом нового качества.

В ряде случаев то или иное качество звучания в целом достигается не столько путем взаимодополнения, сколько путем взаимооттенения, то есть чрез противопоставление друг другу различных его сторон, способствующее как взаимному их выявлению, так и общему синтезу. Так обстоит дело, например, в примерах 209, 210. Мягкая мелодия льется широко и плавно; ей противостоят более острые элементы — фигурация регистровых переключек, поддержанная ударными (пример 209), и плясовая фигурация (пример 210). Основная мягкость оттеняется остротой, без которой основа могла бы показаться «бескостной», лишенной ритмического нерва. В целом создается синтетический жанр, где в звучании совмещается лирическая песенность с пикантной орнаментальностью (пример 209) или прямой танцевальностью (пример 210). Пышная легкость в первом случае, нарядная импозантность во втором представляются новыми качествами, возникающими в процессе синтеза.

Обращаясь к слиянию тембро-фактурных элементов на основе внутренней общности, мы видим, что различные элементы фактуры выказывают в разнообразных формах нечто родственное, характерное для образа в целом и обычно составляющее коренную его черту. В примере 188 облик отдельных элементов сохраняет свою характерность и индивидуальность (например, мелодия гобоя и ближайшие к нему по функции и регистру аккорды скрипок, или два фона — те же аккорды скрипок и фигурация деревянных); но в то же время они даны в

209 [Allegro risoluto] „Антар“, третья часть

Фл. I, Кл. I

Кл. II, Фг.,
Влнч. К-басы

Валт. I

Арфы

Струн. I, II
Ударные

единстве, диктуемом образом: все они отличаются акварельностью, тщательной и изящной «вырисованностью», тонкой сдержанностью звучания. В примере 191 происходит слияние тембров и рисунков в единую звучность нежно-трепетного и таинственно-приглушенного характера. Этому способствует господствующая над всеми элементами единая ладо-гармоническая основа, так же как и характер ее секвентного передвижения, как и динамический оттенок, нигде не выходящий за пределы pp; сверх того, наиболее важные оркестровые партии — струнные (и вместе с ними трель тарелок) пронизаны единством вибрации, крайне существенной в смысле изобразительном.

В предыдущем мы уже касались вопроса о новом качестве. Можно указать и ряд других примеров, где образование нового качества достаточно очевидно. Таковы примеры: 189 с его сказочно-романтическим колоритом, очевидно не выводимым из семи элементов, по одиночке рассмотренных; 195, где ощущение большой, пестрой и разноголосой толпы возникает только в целом; 152, где отдельные элементы сами по себе довольно безлики (вы-

210 [Allegro risoluto] „Антар“, третья часть

Дерев., Валт.,
Бубен

Валт.
Тромб., Туба

Арфа

Скр. I-II
Влнч., Фг.

Альты пиц.

К-б., Лит., Треуг., Тарелки

держанный нонаккорд, тремолирующие нисходящие терции, поднимающийся на коротких звуках уменьшенный септаккорд) даже при учете их тембро-регистрационной окрас-

ки; эффект же целого очень ярок. В то же время каждый из этих примеров в большей или меньшей мере заключает в себе и элемент взаимодополнения.

Иногда удается с очевидностью наблюдать, как первичные выразительно-тембровые возможности элементов переосмысливаются, попадая в контекст. Так, в примере 194 аккорды духовых, излагающие тему золотых рыбок, сами по себе вряд ли произведут впечатление звенящих; однако в статическом напряжении квартсектаккордов тоники и субдоминанты на доминантовом басу и их ярко мажорном фони́зме есть нечто, способное при надлежащих условиях звучать с волнующей торжественностью, а в возгласах труб и валторн — потенциальная звонкость. Поэтому тема так легко входит в контакт с собственно звенящими элементами, и звучание ее нам представляется таким блестяще металлическим, каким оно само по себе не было. Тембровое переосмысление темы здесь близко к приобретению нового качества.

Нерасчленяемость звучания. Говоря о слиянности тембро-фактурных элементов, мы имели в виду целое, — носящее в то же время внутренне дифференцированный характер. Именно такое целое типично для Римского-Корсакова. Наряду с ним существует и другой тип целостности: целостность «первичная», целостность нерасчлененная. Такая целостность значительно более редка у Римского-Корсакова, но тем не менее она не исключается, как мы увидим, и у него. Все же и в области слитного звучания Римский-Корсаков обычно остается на почве размежевания тембро-фактурных групп, дающего интегральный, сложный эффект.

Рассмотрим с этой стороны одно из самых мощных, внушительных корсаковских tutti — кульминацию финала «Шехеразады» (и вместе с тем — кульминацию всей сюиты), где рисуется картина неистового морского урагана и крушения корабля (пример 211).

Основной изобразительный элемент — помимо ритмо-кolorистического обострения в партии ударных (опущенной в данном изложении) — представлен бурной, не совпадающей фигурацией струнных, флейт и глиссандирующей арфы. Вся эта периферия звучания (как бы соответствующая взволнованной поверхности моря) ясно отделена от всего остального. Гармония духовых (с валторнами в центре) могла бы помешать выпуклому звучанию ме-

Allegro non troppo maestoso

211

Фл., Пикк.

Гоб., Кл.
Валт.

Тромб.
Фг., Туба

Арфа

Скр. I
Альты

Скр. II

Влнч.
К-басы

лодии, однако уписан трех тромбонов ff зычно интонирует резко обрисованную свою тему и уверенно прорезывает стоящие на его пути аккорды валторн, проникая сквозь них, словно нож через масло. Момент слиянности, особо интересующий нас в данный момент, здесь безусловно присутствует во взаимном отношении фигураций (не случайно большинство из них имеет общий центр — кульминацию в середине такта). Но он все же не определяет всей картины целого. Таким образом, три основных эле-

мента, которые можно различить в общей величавой картине, не обезличиваются и не становятся поперек дороги друг другу.

Особенно характерен в трактовке слиянности пример 195, самый дифференцированный из всех. Здесь цель состоит, очевидно, более в объединении, нежели в различении. При «рассматривании» партитуры глазами, обращаешь внимание прежде всего на то, что многочисленные элементы все имеют свое определенное и отличное от других даже близких к ним, лицо. Этому содействует прежде всего участие вокальных партий различного тембра и регистра, а с ними связано, как было указано в анализе, немало оркестровых партий: контральто — кларнет, тенор — малые кларнет и флейта, бас — флейта, гобой; хор калик — басов — и плотная группа инструментов низкого регистра, звонкие восклицания женского хора — и поддержка труб.

В реальном же звучании различимость элементов не одинакова. Одни элементы выделяются (прежде всего — остинато калик), другие же поглощаются целым и оказывают свое действие уже не непосредственно, а чрез это целое. Таковы прежде всего — пение волхов, мужской хор, фигурация альтов; в несколько меньшей мере — гусельные переборы арф и фортепиано, «вздохи» валторн. Одни яркие интонации доносятся до слушателя из голосов и оркестра, другие тонут в общей массе, но и они делают свое дело: участвуют в создании богатого и полного звучания. Идя на поглощение части элементов целым, Римский-Корсаков не склонен доводить дело до полного растворения. Во всяком случае важно, что при сплетении столь большого числа голосов преобладающая часть в той или иной степени продолжает слышаться и не сводится лишь к общему неясному гулу, где ничто отдельное, частное уже не может быть различимо. Этим обстоятельством и объясняются свойства такого *tutti* — его живописность, переливчатость, «яркий и насыщенный оркестровый колорит», о котором писал сам Римский-Корсаков в характеристике трех своих опер¹.

Такое сочетание общей целостности оркестрового эффекта с явно выраженным стремлением к сохранению хотя бы частичной индивидуализации в результативном

¹ Летопись, с. 205.

звучании отличает оркестровку Римского-Корсакова как от методов, применявшихся рядом германских композиторов XIX века (о чем будет далее), так и от оркестровки в характере красочных пятен.

*

Минимум ТФФ. Прежде чем подводить итоги по вопросу о преимущественном развитии ТФФ в тех или других областях музыки Римского-Корсакова, коснемся этого же вопроса с «обратной» стороны: где мы встречаемся с наименьшей развитостью ТФФ у Римского-Корсакова?

Как мы видели, ТФФ проявляет себя там, где есть потребность в тембровом оттенении фактурной дифференциации. Где же отсутствует эта потребность? Мы знаем, что чем различимее сами фактурные элементы, тем менее обязан разделять их тембр. И наоборот, если эти фактурные элементы вовсе не различимы, если фактура вполне однородна (как, например, в унисонном изложении темы Шахриара), то разделять — некого; понятие ТФФ становится в этом случае беспредметным, и тембр поэтому не дифференцируется. Аналогичным образом поступает Римский-Корсаков и в более сложных случаях однородной фактуры: в аккордовом складе без выделения ведущего голоса (как, например, во втором элементе вступления к «Шехеразаде») и даже в неконтрастном полифоническом изложении — так по большей части рассматривается и соответственно инструментуется имитационная фактура (см. начальное футато «Сказки», «Антар», третья часть, от п. 41, «Три чуда», 8 тактов до п. 22)¹.

Итак, потребности тембровой дифференциации нет главным образом в двух крайних, диаметрально противоположных случаях: при пабольшей, предельной контрастности фактурных элементов и при наименьшей, нулевой их дифференциации. Кроме того, существует и еще один случай, когда Римский-Корсаков не прибегает к тембровому разграничению и при средних степенях фактурного контраста. Творческая задача иной раз требовала создания

¹ Исключения возможны при явно выраженном диалогическом характере соотношений между мелодическими голосами — см. диалог английского рожка и альтов в пляске Шемаханской царицы и Додона или переключку на интонациях русской дружинной темы в «Сече при Керженце» п. 182.

ровно окрашенной фактуры, где все элементы роднились бы общим тембровым колоритом. Очевидно, это могло быть оправдано в случае особо насыщенной выразительности этого колорита, например, сплошном певучем звучании струнных. Таковы две G-dur'ные восточные темы — в третьей части «Шехеразеды» и во втором акте «Золотого петушка» (ц. 193):

Andantino $\text{♩} = 96$

Альты

Влнч.

К-басы

p dolce ed espressivo div.

div. a 4

4 soli pizz.

p

В этом примере — 4 элемента, целиком размещенные в струнной группе без участия скрипок, то есть только у средних и низких струнных! Мелодию играют альты, певучую аккордовую гармонию — виолончели *divisi*, они же тянут органьный пункт, а четыре контрабаса создают отрывистый его вариант.

Таким образом, Римский-Корсаков — не педант, он не придерживался принципа тембрового разграничения «во что бы то ни стало», если общий замысел требовал иного.

Уступая место тембровой однородности или близости в некоторых определенных условиях, ТФФ зато проявляет себя со всей роскошью красок во всех остальных областях музыки Римского-Корсакова.

ТФФ в свете образов и жанров.

Рассмотрим теперь подробнее сферу применения ТФФ, ее связь с типами образов. Попробуем сперва очертить в самом общем виде ее границы.

Они начинаются в области музыки прозрачной, легкой, чуждой нагромождений; в условиях неполного или спокойного звучания оркестра достигается впечатление совершенного «просвечивания» одной партии сквозь другую и невесомости — своего рода «инструментальной стратосферы».

Многочисленность образцов этого рода говорит о том, что здесь, по-видимому, складываются наиболее благоприятствующие для развитой тембро-фактурной функциональности условия.

Другая, противоположная граница — объединение сил оркестра, *tutti*. Знаменательно, что и в такой обстановке, менее требующей разграничения, Римский-Корсаков стремится сохранить различие тембро-фактурных функций. В этом и заключается одна из основных причин колоритности корсаковских *tutti*. В условиях «массированного» применения ресурсов оркестра Римский-Корсаков достигает насыщенного, но не чрезмерно густого, сверкающего чистого полнозвучия.

Выясняя зависимость ТФФ от типа образов и жанров, мы можем больше сказать о воздействии образно-жанрового замысла на степень дифференциации оркестровой фактуры и меньше — о различиях в самом составе фактуры, подборе элементов.

Преимущественная обобщенность таких выводов вытекает из роли ТФФ. С одной стороны — приемы ТФФ выражают образ не «сами по себе», а находясь в сложном сочетании с другими сторонами музыкального языка; в зависимости от облика мелодии, полифонических голосов и т. д. может существенно изменяться и смысловое значение приемов ТФФ. С другой стороны — приемы ТФФ не всегда находятся в прямой зависимости от характера образов: классификация элементов оркестровой фактуры, которой мы пользовались, предусматривала функциональную роль элементов в фактуре (за исключением

разве лишь последних двух элементов — 19 и 20), а не их конкретно-выразительное лицо, которое может быть очень разнообразно. Отсюда следует, что приемы ТФФ по отношению к данному образу имеют и более частное (первая сторона) и более общее (вторая сторона) значение. Вот почему нельзя непосредственно и до конца объяснить ТФФ из характера образов; по этой же причине объяснения — в той мере, в какой они возможны — имеют более обобщенное, нежели конкретное направление. Однако при всем том, что было сказано, представляется возможным изложить целый ряд соображений, относящихся к зависимости ТФФ от типа образов.

Сложность образа. Начнем с вопроса о причинах, вызывающих большую, разветвленную дифференциацию. Основная из этих причин — сложность, разносторонность образа; напоминая, что речь идет не о каком-либо одном, вполне определенном образе, но о таких свойствах, как богатство, многогранность, которые могут быть присущи и лирической, и танцевальной, и живописно-декоративной и тому подобной музыке.

В музыке Римского-Корсакова играет огромную роль сочетание выражения с изображением, соединение песенно-лирического и живописно-декоративного. Претворенное в оркестровой фактуре, оно вызывает необходимость известной, большей или меньшей ее дифференциации.

Как образец богатства фактуры, совмещенного с простотой и прозрачностью, приводилась тема Волховы из музыкальной картины «Садко» (пример 189). В ней сочетаются песенность (мелодия, подголосок) с изобразительностью (обе фигурации и вибрирующая гармония) при общей конструктивной ясности (преимущественно аккордовая гармония и бас). Это богатство образов и требует тонкой многообразной дифференциации фактуры и тембра.

Нечто подобное (при ином качестве лирики и ином объекте изображения) встречаем мы в теме Весны (пример 185).

Сложный образ, соединяющий два оттенка лирики с декоративным фоном, содержит в себе пример 190 («Антар», четвертая часть). В лирическом диалоге чередуются две темы; одна из них явно относится к Пери, тогда как другая, возможно, представляет Антара, который, любя, уже не может быть охарактеризован своей прежней мизантропической темой. В череде проплывающих виде-

ний-грез ощутим и второй план — богато разработанный фон (щебетание терцета флейт, томно пульсирующие колыхания струнных попеременно с литаврами, летучие скольжения арф на прямых гармониях).

По отношению к уже приведенным, так же как и дальнейшим примерам, желательно иметь в виду положение, аналогичное тому, какое оговаривалось при анализе «Альборады». Объяснение фактурной дифференциации сложностью образа не должно пониматься механически: «определенный элемент фактуры = определенная сторона образа». Сложность замысла часто бывает в большей или меньшей степени ощутима и внутри данного элемента (или их комплекса). Однако не следует впадать и в противоположную крайность, полагая, будто разносторонность целого уже целиком содержится в его отдельных элементах и что элементы или их группы, примененные в данной музыкальной мысли, не обладают своей преимущественной выразительно-смысловой функцией.

Певучесть и моторность. Другое распространенное в музыке Римского-Корсакова явление — сочетание песенного и танцевального, певуче-лирического и оживленно-подвижного начал.

Таковы основанные на русских народных интонациях темы четвертой картины «Садко» — основная тема народа (см. пример 213) и тема скоморошьей песни:

В первой из них элементы певучести и подвижности взаимно оттенены очень ясно по тембру и по звукоизвлечению (дерево по преимуществу legato — струнные staccato); в то же время Римский-Корсаков посредством дублировки (деревянные — струнные) ясно показал взаимопроникновение обоих начал и их связанность, первоначальным источником для которой послужила сама основная мелодия — подвижная, но и певучая.

В скоморошьей песне — более явный перевес на стороне подвижности, присущей мелодии с ее подголоском и фигурационному элементу струнных. Певучесть не утрачивается, главным образом, благодаря мелодическим голосам деревянных.

Оба варианта побочной темы из третьей части «Антара» (примеры 209—210), как уже было показано, демонстрируют подобного рода соединения на иной национальной почве — восточной.

213 Allegro non troppo

Сложность образов, конечно, не исчерпывается показанными типами. В основе ее могут лежать весьма разнообразные обстоятельства, она может обнаруживать сплетения то тех, то других черт.

Сошлемся на эпизод из «Сказки» (пример 205), как образец того, насколько индивидуальны и неповторимы могут быть случаи образной многосторонности, вызывающие тембро-фактурную дифференциацию. Эпизод этот может быть истолкован, как своеобразное фантастическое шествие. В музыке есть нечто маршеобразно-подпрыгивающее; мелодия — в прежних проведениях рефрена мягкая, льющаяся — тут звучит сильно, собранно, ритмически дисциплинированно; активно ритмизованный аккомпанемент ее непрерывно подстегивает и несколько напоминает скачку; вместе с тем ощущается и элемент сказочно-фантастический, притом — с особым, несколько комическим оттенком (свистящий характер мелодии, в которой пикколо восходит до g_4 , намеренно неуклюжий и странным образом соединенный с некоторой певучестью голоса тромбонов). Многосторонность образа можно подтвердить и иным способом: исходя не из непосредственной экспрессии, а из авторских толкований тем, сообщенных Ястребцевым, — тогда окажется, что в этом кульминационном эпизоде разработки сплетены фигуры вещей русалочки и Бабы-яги,

противосложение же тромбонов, идущее от альтового сопровождения темы рефрена (см. л. С), родственно музыке леса. Так или иначе, необходимость отразить все эти сплетения моторности, сказочности и хмурого комизма в оркестровой фактуре очевидна.

Пространственность. Другой тип музыки, обычно связанный у Римского-Корсакова со значительной разветвленностью оркестровой фактуры, можно условно назвать «пространственным». Иногда он непосредственно связан с изобразительностью и призван давать впечатлительные перспективы, объемности. Так обстоит дело в примерах 185, 191. Здесь действуют — противопоставление регистров, рисующее глубину пространства, разнонаправленность мелодических движений, создающая иллюзию из конца в конец прорезаемого объема, многослойность фона, связанная с ощущением близости и дали. В других случаях на первый план выступает декоративное многообразие фона, на котором происходит действие. Так обстоит дело, например, в упоминавшейся кульминации «Шехеразеды» (см. пример 211), где фактура многообразно разработана в фигурационном отношении: состав фактуры колеблется от 9 до 12 элементов, из коих 6—7 представляют фигурационный фон, в котором все движется, переливается и клокочет.

Непосредственно изобразительные задания могут и отсутствовать, но пышность, торжественность, нарядность и здесь связываются с многоплановостью изложения (см. примеры 209, 216).

Не всякая сложность образа требует большой дифференциации фактуры. Нужно учитывать и самый тип сложности. В этом нас убедит другой пример.

Образы природы и фантастики, вообще говоря, связываются у Римского-Корсакова со значительной, иногда большой дифференциацией фактуры. Но если данное творческое задание таково, что не требует многослойного изложения, то Римский-Корсаков ограничивается лишь немногими необходимыми элементами.

Интермеццо между пятой и шестой картинами «Садко» соединяет в себе начало изобразительное и сказочное. Это, казалось бы, благоприятствует высокодифференцированной фактуре.

Но Римский-Корсаков исходил из того, что данная задача требует: 1) такой предельной прозрачности, которую

уже трудно совместить с многослойностью, хотя бы и состоящей из элементов, легких самих по себе, и 2) ощущения тишины, безмолвия; в этих условиях и ощущение пространственности естественно дать не многообразным заполнением диапазона, а лишь легким очерчиванием далеких его крайних границ.

Поэтому Римский-Корсаков в Интермеццо держится в пределах трех-четырех элементов, что для него в моментах, связанных с музыкальной живописью и фантастикой, означает число небольшое: основной мелодико-изобразительный рисунок, вспомогательный рисунок, фон (в темах «Терема» и «Зыби»); или — один рисунок и двуплановый фон (тема золотых рыбок и тема морского царства на гамме — полутон-тон). А далее, в начале шестой картины, где слуху и взору предстают тишь и даль подводного мира, фактура особенно проста: спокойное плетение ткани на теме моря (скр. I—II, альты), декоративный эффект (глиссандо арф) и фон в виде долго выдержанного увеличенного трезвучия (деревянные с валторнами).

Красочность без разветвленности. Римский-Корсаков в применении ТФФ чужд, как мы видим, схематизму. Это сказывается не только в вопросах образной сложности, но и в вопросах колорита.

Разветвленная ТФФ является одним из средств колоритной инструментровки у Римского-Корсакова, но не служит обязательным ее условием.

В зависимости от задачи Римский-Корсаков может создавать красочные звучания в оркестровой фактуре, как многоплановой, так и ограничивающейся двумя-тремя элементами.

Конечно, тип колорита не может быть в обоих этих случаях одинаков. Единовременная многокрасочность, переливающаяся цветами радуги, достижима именно в первом случае. Наоборот, внушительная звучность, где сила более существенна, чем «разноцветность», и, с другой стороны, особо легкая звучность ансамблей (а не tutti), в которых требуется лишь немногими чертами обрисовать образ, — нуждаются в экономии тембро-фактурных элементов.

Все это хорошо видно на таком замечательном образце оркестровки Римского-Корсакова, как Шествие из «Золотого петушка». В характеристиках дано своеобразное сочетание топорности и марионеточности: напыщенная важ-

ность ратников Додона, грубые черты исполинов и чудовищ, которые «видом дики», — и черты игрушечности салтановского типа в той же теме рати, плясовые вариации в теме свиты, карлики («пыжик»), арапча. Обе эти черты требуют простоты. Отсюда, очевидно, и происходит сравнительно небольшая разветвленность фактуры Шествия.

Так обстоит дело в темах лапидарных, например, в теме «рати» (начало — только мелодия в терцию, гаммовое противодвижение, незначительные интонации среднего голоса и бас); в теме «свиты» (пример 214) только два элемента: мелодия и аккомпанемент в виде параллельных секстаккордов (то же в теме «исполинов»). Сходная картина и в противоположных («игрушечных») образах: тема «пыжиков» (см. пример 215) — беглая мелодия в сексту и легкий плясовой аккомпанемент:

Allegro alla marcia

214

Фл., Гоб., Кл.,
Труба
Валт.

Литавры

Бас-кл., Фг.,
К-фг., Альты
Влч., К-басы

Allegro alla marcia

215

Фл., Гоб., Треуг.

Фг., Струн. пич.

Возможно, что большая простота фактуры в приведенных только что примерах связана и с общим явлением: имеется в виду стремление позднего Римского-Корсакова к экономии средств при достигнутом к концу творческого

пути предельном умении добиваться большого эффекта минимумом средств.

ТФФ и развитие образа. Значение степеней дифференциации вырисовывается, быть может, с наибольшей отчетливостью тогда, когда с развитием образа изменяется в ту или другую сторону и уровень дифференциации. Покажем оба противоположных направления.

Песня Садко «Ой, ты, темная дубравушка» — прекрасный пример, показывающий различную трактовку оркестровой фактуры в области чисто песенной — с одной стороны, и музыкально живописной — с другой. Пока музыка сохраняет характер народной лирической песни (в партитуре она озаглавлена «протяжная песня Садки»), не осложненной иллюстративно-изобразительным началом, — фактура предельно проста: в первом куплете пение сопровождается только аккордами унисона арф и пианино, то есть звуками гуслей, что составляет своего рода «жанровый минимум» для песни гусляра; при этом число аккордов лишь немного превышает число четырехдольных тактов в темпе *Adagio*. По мере того как словесные обращения к природе вызывают соответствующий отклик в музыке, происходит и дифференциация в фактуре. Она сделана по принципу сквозного развития: аккорды гуслей сохраняются в последующих куплетах; отыгрыш первого куплета становится изобразительным фоном для второго и остается в третьем, где на него наслаивается еще один новый сопровождающий голос. Следовательно, развитию образа отвечает прогрессирующая разносторонность изложения.

Другой, противоположный образец мы почерпнем в сравнении трех отрывков, характеризующих одно и то же действующее лицо в различном свете. Это — темы Лебеди.

Первая из тем (см. пример 188), хотя и дает лишь предварительную, эскизную характеристику, однако сравнительно развита в фактурном отношении¹. Образ Лебеди воплощает в себе красоту душевную и телесную; красота же передается здесь Римским-Корсаковым чрез тонкую, одухотворенную орнаментацию². As-dur'ная тема рисует

¹ См. схему ТФФ на с. 364.

² Есть, по-видимому, в этой теме и изобразительного происхождения моменты, которые могли быть навеяны пушкинскими стихами: «Сладку речь-то говорит, будто реченька журчит» (см. партии английского рожка и флейты).

уже не «Лебедь-птицу», а Лебедь-девицу:

216. Lento

Арфа

Кл. II-III, Фл.

Фл. II, Влнч.

К.-басы

Алты, виол.

Скр. I-II

1. Мелодия — скр. I—II.
2. «Хоровая поддержка» (мелодическая гармония, затрагивающая ряд основных звуков мелодии) — разделенные влнч., к-басы, 2 кл. и 2 фг.
3. Ритмическая маркировка — разделенные альты пицц.
4. Подголосок на теме «птичьих переливов» — кл. соло, позже — переключки с фл. соло.
5. Арпеджированная фигурация (гармонирующая с переливами кл. и фл.) — арфа.

Тема «очеловечена», поэтому в ней больше душевного тепла, отсюда и более сочное звучание, более широкое пение (мелодия — у струнных, вместо гобоя; ее поддерживает мелодизированная, мягко и певуче звучащая гармония). Исчезает некоторая графичность, которая была свойственна предыдущей характеристике. В общем, здесь дано сочетание кантиленного и «объемно»-гармонического звучания с певучей орнаментикой (кларнет, флейта) при явном, однако же, преобладании первого начала. Та же тема являет иную картину в своем кульминационном широком проведении эпического характера (пример 217).

Лирика приобрела черты торжественности. Лебедь здесь олицетворяет красоту возвышенную («а сама-то величава») и могущественную; вместе с тем музыка отображает и чудо превращения Лебеди и общую счастливую развязку, невозможную без Лебеди. Изложение здесь мощное и в то же время — наиболее концентрированное:

1. Мелодия вещательного характера — духовые (2 трубы, 2 фл.+пикк., 2 гоб.+англ. рожок).
2. Аккордовое противосложение торжественного характера — 3 кл., 3 валт., труба III, 2 тромб.
3. Контртема «птичьих переливов», соскальзывающая по временам до певуче-узорной (но также с оттенком торжественности) фигурации — скр. I—II, альты¹.
4. Бас — 2 фг.+контрафг., валт. IV, тромб. III, туба, литавры, влнч. и к-басы — весьма внушительная опора!

Сравнивая схемы ТФФ, мы видим симптоматичное явление: степень фактурной дифференциации постепенно

¹ Смысловая функция контртемы — способствовать впечатлению всеобщей радости, ликования. Это чувство выражено в формах, различных для каждого элемента фактуры, для каждой группы инструментов: гимническое пение, размеренно-фанфарное шествование аккордов, юбилейный скрипок.

217 **Moderato**

Фл., Пикк., Гоб.
Англ. рож.
Трубы I-II

Кл., Валт.
Труба III
Тромб.

Фг., К-фг.,
Валт., Тромб.
Туба

Скр. I-II
Альты

снижается от примера 188 через 216 к 217, число элементов соответственно — 6, 5 и 4¹.

Совокупность этих эпизодов показывает развитие образа Лебеди от сказочности через задушевный лиризм к возвышенному, приподнятому, хотя и по-прежнему простому, человеческому. Этот тип развития — в отличие от предыдущего — требует не прогрессирующего развертывания средств, а, наоборот, их сосредоточения, концентрации. До-

¹ В конце примера 188 — даже семь элементов (присоединяется подголосок скрипки соло).

казывать, что этот процесс вовсе не равносильен обеднению, вряд ли необходимо.

Народно-песенные типы (русские). Стремясь связать степень дифференциации с типом образов, мы уже по временам касались и более конкретных вопросов как в отношении самого характера дифференциации, так и в отношении характера образов. Постараемся теперь специально остановиться на тех конкретных типах образов, связь которых с характером дифференциации может быть в большей степени установлена.

Сюда, прежде всего, относится весьма важная группа образов, непосредственно связанных с русской народной песней. О структуре оркестровой ткани в этой области можно сказать следующее.

Здесь часто встречаются такие элементы, как хоровая мелодия, аккордовое противосложение, подголоски; упоминание о них в одном ряду не случайно: все они могут быть, в широком смысле слова, отнесены к одной группе — как хоровые формы мелодии и полифонии; вместе с тем первые два из них могут быть поняты, как выявление гармонии в мелодических формах. Характерным элементом является и педаль, преимущественно тоническая, часто — в подвижных формах.

Наоборот, знаменательно, что протянутая аккордовая гармония без мелодического значения голосов оказывается мало характерной. Не случаен тот факт, что среди примеров, где протянутая гармония отсутствует, большинство относится к образам русского народного типа. Можно указать на отсутствие выдержанной гармонии даже в некоторых tutti; таков пример 199, сохранивший благодаря этому живую подвижность и легкость в условиях громкого и всеобщего участия инструментов оркестра.

Обращает на себя внимание и то, что даже при высокой степени дифференциации Римский-Корсаков избегает арабесковой филигранности и змеящейся грации отдельных голосов, как не характерной для русской народной музыки¹. Орнаментальности он и здесь предпочитает сочность, витиеватости — простоту.

¹ Лишь в некоторых моментах «Салтана», особенно связанных с кукольно-игрушечным миром, можно встретить нечто подобное (например, противосложение к теме Белки). Но и эта опера в целом дает гораздо больше примеров избегания чрезмерно изящной и щеголеватой орнаментики.

Музыке русского народно-песенного склада свойственны, как мы уже могли видеть, преимущественно умеренные и небольшие степени дифференциации, что связано с только что сказанным. Это относится к достаточно разнообразному кругу явлений. Такова сочная «хоровая тема» трио из вступления к первому действию «Салтана».

Очень проста по фактуре повествовательно-песенная музыка в финальном рассказе Садко:

Moderato

1. Мелодия — пение (Садко).
2. Фигурация — альты, влнч.
3. Гармония — кл., фг. (иногда другие деревянные, валт.).

Но не менее, а может быть, и более проста по фактуре хоровая песенная музыка и при значительной звучности и активном характере — «свадебная песня» в шестой картине той же оперы:

Allegro assai

1. Мелодия (двухголосная, идущая в основном в секстах, реже трехголосная) — хор; фл., кл. I, фг., валт., скр. I, альты, влнч.

2а. Качающийся октавный «стержень» — англ. рожок, скр. II.

2б. Педаль на нем же — кл. II—III.

Для русских эпических образов в общем характерны явления того же порядка, что и для русской песенности других типов, только в особо компактном, усиленном виде. Об этом свидетельствовал такой, уже разобранный образец, как пример 217 — кульминационное проведение темы Лебеди, к этому подводят нас и последние из приведенных только что образцов.

Еще ярче сказываются свойства русского народно-эпического образа в теме «33 богатырей» из «Салтана»:

несомненно, не уступающей в рамках игрушечного, миниатюрного. Эта героико-эпическая народная тема оркестрована крупными мазками:

1. Собственно тема, в которой мелодия спаяна с гармонией, — хор медных (4 валт., 3 трубы, 3 тромб., ритмически поддерживаемые литаврами).

2. Изобразительный фон — все струнные + 2 фг., ритмически поддерживаемые большим барабаном; в дальнейшем фон раздваивается: «волны» высокие и восходящие (дерево), низкие и нисходящие (струнные).

3. Тонический органнй пункт (туба, контрафг.).

Не менее показательное кульминационное проведение мореходного гимна — «Высоты»:

1. Хоровая тема (и здесь мелодия крепко спаяна с гармонией) — шестиголосный смешанный хор; в оркестре — 3 трубы, 4 валт., 3 тромб., позже и туба, то есть вся медь с ритмической поддержкой литавр.

2. Та же тема в трельной и тремолообразной фигурации — все фл., гоб., кл., все скр., то есть все высокие струнные и деревянные.

3. Подвижный, заменяющий противосложение бас — альты, влнч., к-басы, 2 фг., контрафг., англ. рожок, то есть все средние и низкие струнные и деревянные.

Здесь, таким образом, всего три элемента, из коих второй — вариация первого; различных элементов в основе — два: тема и бас. При этом тембровое разграничение сделано вполне соответствующим образом — крупным планом: сопоставляются либо группа в целом, либо крупные тембро-регистровые комплексы (сочетание струнных и деревянных, поделенное на две группы по регистрам и рисунку).

Демонстрация концентрированной мощи вызывает здесь сильное сосредоточение тембровых и фактурных средств.

Напрашивается сопоставление двух кульминационных моментов четвертой картины — в окончании ее первой части и в окончании всей картины. Обе кульминации эпически сильны и величественны. Но насколько развернуто изложение в первой, настолько собрано во второй; множе-

ственности противопоставлено единство. В драматургическом плане это вполне понятно: до появления главного действующего лица — Садко — людское море кипит и бурлит, деля свое внимание между множеством привлекающих его предметов и явлений; с появлением же Садко происходит стремительный разворот событий, полностью притягивающий всеобщее внимание к его смелым действиям, собирающий все вместе в едином фокусе. Отсюда и коренное различие кульминаций: там — смещение многих волей и индивидуальностей, вызвавшее предельное дифференцирование; здесь — концентрация воли и единство настроения, вылившиеся в общей хоровой песне.

Отметим еще, что высокодифференцированная оркестровая фактура не является, как мы видим у Римского-Корсакова, исключительной привилегией лишь живописно-акварельных образов. Многогранное объединение сил и красок¹ может стать достоянием образов эпической мощи и широчайшего размаха.

Таковы соображения и наблюдения, касающиеся русских народных образов.

Образы Востока. Иная картина представляется нам в группе образов, связанных с другой национальной почвой, — основанных на музыке народов Востока.

Остановимся главным образом на темах танцевального характера, как вызывающих особо специфические приемы.

Здесь обращает на себя внимание богатая разработка фонов. Это сказывается в особенности на разнообразии всевозможных фигураций. Характерна их узорчатая извилистость, образование «альбертиевых фигур» прихотливого рисунка. Вместе с тем типична острая ритмизация гармонических фигураций (она характерна и для ритмически-колких вторых голосов, воспроизводящих ритм мелодий в непосредственной интервальной близости к ней, как, например, в примере 207 или в фигуративном противосложении — пример 210).

Друг с другом соревнуются в изяществе, гибкости, пикантности две, иногда и три гармонические фигурации, разнонаправленные, или разнотембровые, или разноритмические:

¹ Понятно, при других типах рисунков, в других динамических условиях.

Нередко они, перехватывая мелодическую или ритмическую нить, продолжают друг друга (см. пример 206: кл., арфа → флейты; легко взлетающая гармоническая фигурация получает продолжение в «мелкой дрожи» фигурации ритмической); в финале «Антара» (ц. 64) сочетаются три фигурации: 1) 3 флейты, 2) 2 кларнета + первый фагот, 3) арфа; вторая фигурация подхватывает первую, а третья служит постоянным объединяющим звеном.

Легкость звучания гармонических фигураций позволяет создавать на их основе «летучие» регистровые переключки между гроздьями аккомпанирующих аккордов (пример 209).

Велика роль расцвечивающих и обостряющих элементов. Особенно тщательно разрабатывается полиритмический ансамбль ударных, воспроизводящий или варьирующий рисунки струнных или духовых, подчеркивающий (путем слияния с отдельными партиями струнных и духовых) различие ритмизации в отдельных элементах фактуры и тем самым способствующий их взаиморазличимости¹.

¹ «Применение ударных инструментов всегда желательно в связи с ритмическим рисунком которого-нибудь из голосов данного оркестрового куска», — пишет Римский-Корсаков в «Основах оркестровки» (с. 94).

Приемы обработки танцевальных тем частично проникают и в область лирики для оттенения или синтезирования.

В темах широких, певучих обычны — протянутая гармония, как бы нехотя (по наименьшим интервалам) сдвигающаяся с места; певучие противосложения с упругой пластикой линий. Иногда — сплоченное звучание струнных, несмотря на различие фактурных функций (см. пример 212), когда требуется жаркая, истонная звучность, — или, наоборот, сплоченное звучание деревянных, когда желательно приближение к подлинному звучанию народных инструментов.

Это последнее явление заслуживает специального упоминания, так как Римский-Корсаков иногда стремится воссоздать звучность целых ансамблей восточных народных инструментов. Вряд ли такое стремление не руководило Римским-Корсаковым в инструментовке, например, темы Пери — слишком тщателен здесь подбор отдельных представителей всех основных групп инструментария народов Востока: флейта, как близкий родич нага; арфа и валторна, как инструменты, подобные различным типам лир, волынок; наконец, острая репетиция скрипок, как явное подражание маленькому барабанчику.

О тех же тенденциях в другом их выражении и говорит своеобразный прием удвоения: мелодия струнных дублируется деревом лишь в нижней октаве. Так оркестрована побочная партия 3-й части «Антара», причем о намеренности говорит сохранение этого приема в разнообразных проведениях темы (см. ц. 39, 43 [пример 210], 44); то, что во всех этих случаях дублером выступает инструмент носового тембра — фагот, усиливает основательность этих предположений¹. Очевидно, создается некото-

¹ Упомянув в «Основах оркестровки» (с. 53) об удвоении одного из двух голосов, Римский-Корсаков имел в виду лишь противоположный случай (струнные в одной октаве, а духовые — в обеих), данного же случая Римский-Корсаков не освещает. Поэтому возможны, на первый взгляд, и другие объяснения этого факта. В ц. 43 деревянные инструменты заняты фигурацией, и просто некому удвоить верхнюю октаву струнных; однако в двух других проведениях имеются свободные представители деревянной группы, Римский-Корсаков же воздерживается от того, чтобы занять их удвоением. Далее там же, в ц. 43 верхняя октава исполняется унисоном скр. I—II, так что 2 фэгота, придя на помощь виолончелям, как будто должны уравновесить этот унисон; однако в двух других проведениях уни-

рая нарочитая разнотембровость октав, как приближение к особенностям звучания ансамбля восточных народных инструментов.

Сравнение типов ТФФ в образах, связанных с русской народной и восточной народной музыкой, показывает, с одной стороны, выработку целых комплексов художественных приемов в обеих этих областях и, с другой стороны, верность и правдивость отражения характерных черт народной музыки, весьма отличных друг от друга, но в обоих случаях чутко и мастерски запечатленных композитором.

Природа, живопись. Последний тип образов, на котором мы остановимся, — образы природы и шире — изобразительно-живописная музыка, нередко соединенная со сказочностью.

Склад оркестровой ткани в этой столь охотно разрабатывавшейся Римским-Корсаковым области связан с некоторыми общими предпосылками музыкальной изобразительности.

В сфере музыкальной изобразительности особо большое значение имеют те элементы музыки, которые по своей природе ближе всего стоят к живописи. Элементы эти — линия и краска. В применении к средствам музыкальной выразительности это означает, что в области мелодии здесь сугубо важен ее рисунок, и шире — не только рисунок мелодии, но и рисунок всех голосов вообще. Роль широкой напевности здесь не такова, как в лирике, в запечатлении внутреннего мира человека.

Далее, это означает, что на одно из первых мест выдвигается тембр, и притом не только окраска звука в тесном смысле, но и проблема звучания, как таковая, проблема фонизма.

Отсюда вытекает и дальнейшее: большое значение в музыкальной живописи приобретает гармония в своих богатых фони́ко-колористических возможностях. Специфиче-

сона нет — нет, следовательно, и потребности в уравнивании, а между тем фагот есть. Наконец, может быть, Римский-Корсаков желал участием фэготов погасить слишком яркое тембровое напряжение нижней октавы, создаваемое виолончелями? Однако он мог в таком случае применить для нижней октавы не виолончели, а альты, как он и поступает в ц. 44, а между тем фагот имеется и там.

Таким образом, иные объяснения одно за другим отпадают, по крайней мере, как основные.

ской для музыкально-изобразительной области является не функциональность, а звучность, колоризм, присущий не только «особенным» гармониям, но потенциально заключенный во всякой гармонии.

Метр и ритм также имеют немаловажное значение, как факторы изобразительности, поскольку они способствуют характеристике временной стороны изображаемых явлений. В их применении можно заметить две стороны: либо подчеркивание каких-нибудь характерных частных особенностей временной стороны в рельефном, резко выраженном ритмическом рисунке, либо подчеркивание регулярности, постоянства в характере движения, запечатлеваемого музыкой.

Все сказанное дает о себе знать как в типичном составе оркестровой фактуры, так и в конкретном облике ее элементов; при этом характерной оказывается не столько сама «номенклатура», сколько истолкование, которое получают элементы фактуры.

В зависимости от того или иного типа образов находится, прежде всего, облик мелодии. Нельзя считать широкую мелодию чуждой образам природы у Римского-Корсакова. Она появляется не только тогда, когда природа служит фоном для характеристики человека («Дубравушка», «Похвала пустыне»), но и в картинах величавости характера (море в «Шехеразаде»). То же можно сказать и о некоторых живописно-изобразительных картинах, не относящихся непосредственно к образам природы. Превосходный образец этого рода, где всю музыку ведет за собой величественная и горделивая мелодия «славы и золота», мы найдем в эпизоде «золота» из четвертой картины «Садко», представляющем продолжение ранее разобранных примера 194 (ц. 175, такты 7—18).

Однако же значение кратких характерных мелодических интонаций в области музыкальной живописи Римского-Корсакова особенно велико. Однотактовые или двухтактные интонации, одиночные или — чаще — сцепленные (см., например, «Садко», 8 тактов перед ц. 262 или «Шехеразада» первая часть, л. В) исполняют часто лейтмотивную функцию, и применение их носит характер системы. Иногда они даются в качестве отдельных изобразительных интонаций выделяющегося тембра и рисунка, эпизодически вкрапливаемых в музыкальную ткань («Сказка», л. В — таинственные лесные голоса, «Похвала пус-

тыне» перед ц. 2), иногда имеют вид отрывистых острых и кратких интонаций, получивших в русской музыке меткое название «уколов» («звезды» в «Ночи перед рождением», во вступлении ко второму действию «Салтана»).

Большое значение, как это уже явствовало из вступительных замечаний, имеет «векториальность» мелодического рисунка — путь мелодического движения в определенном высотном направлении — и общий его рельеф; здесь особенно часто создается почва для ассоциаций изобразительного порядка.

В изобразительной музыке Римского-Корсакова, связанной в первую очередь с миром природы, громадную роль играют те стороны изложения, которые в других областях музыки являются вторым планом; то, что имело там фоновое значение, здесь выдвигается вперед. С этим связано поразительно-огромное значение фигурации в самом широком ее понимании и в самых разнообразных ее видах¹.

Фигурации шелестящего, шуршащего, капельного, плещущего, скользящего, веющего, лучащегося типа наполняют собой изобразительные эпизоды музыки Римского-Корсакова. К ним в особенности относится то, что было сказано о значении мелодического рельефа — наряду со сторонами тембро-регистровой, метрико-ритмической, темповой и динамической — для возникновения ассоциативных возможностей.

Мелодия в изобразительной музыке Римского-Корсакова столь часто обладает чертами инструментально-фигурационного рисунка, а фигурация так часто проникается чертами мелодичности, что провести между той и другой резкую грань не представляется возможным. Во многих случаях надо говорить о полумелодических, полуфигуративных образованиях. Мы можем встретить их как на первом плане (пример 192; «Салтан» такты 3—6 до ц. 98 — мотив тучи; «Шехеразада» первая часть, «перелом» в побочной партии, л. N), так и на втором («Садко» — «шепесте чуд морских», 12 тактов до ц. 268, партия первой флейты).

Стремясь к богатству и разнообразию оттенков, Римский-Корсаков широко применяет полифигурацион-

¹ Яркий звукописный смысл фигураций отмечается в цит. книге С. Григорьева.

пость, то есть обильно соединяет в одновременности различные по направлению, скорости, фактуре, тембру и регистру фигурации (как, например, в кульминации финала «Шехеразады», пример 211). Иногда они воспроизводят друг друга в увеличении — уменьшении (см. в «Сказке» рефрен репризы — первая флейта и альты; см. также «Садко», вступление к опере «Океан — море синее»).

Отвечая на многообразные требования изобразительно-го порядка (особенно — связанные с областью движения), фигурации вместе с тем позволяют Римскому-Корсакову, превращая вертикаль в горизонталь, добиваться столь любимой им прозрачности звучания. Это тем более возможно, что Римский-Корсаков предпочитает рисовать картины природы спокойной или таинственно-притихшей — в ожидании имеющих свершиться событий; в соответствии с этим находятся, понятно, и оттенки громкости при распределении партий (например, очень большие их разделения, см. «Золотой петушок», вторая часть сюиты — картина жуткого ночного безмолвия — с 8-голосным *divisi* на *ppp* у вторых скрипок и альтов; не случайно такие большие разделения характерны для высокого регистра — см. примеры 191, 192).

Вполне гармонирует с только что сказанным и большая роль всякого рода вибрационных элементов фактуры. Связь с образами природы — более в покое или умеренном движении, чем в бушевании, — заставляет Римского-Корсакова широко пользоваться всевозможными колебательно-дрожательными движениями, когда дело касается основных стихий природы — воздуха, воды, света — и растительного мира. Сравнительно мало применяемое в других областях тремоло, здесь — в обоих его видах — находит себе место, притом — не столько ради динамических его свойств, достаточно известных, сколько из-за многочисленности возбуждаемых им ассоциаций. И здесь отметим применение нежнейших его форм, вплоть до энгармонического тремоло арфы («Садко», ц. 315, иставание Волховы). Вибрационность изобразительного назначения проявляется в различного типа фактурные элементы: противосложения, подголоски, педали (см. 2 и 3 куплеты «Дубравушка», «Похвала пустыне», ц. 3 с такта 9).

О широком применении фигураций нам уже пришлось говорить применительно к восточной музыке. Не является ли это свидетельством безразличия фигураций к типу об-

разов? Оказывается, однако, что это не так. Сравнив тип фигураций, применяемых Римским-Корсаковым в двух областях — изобразительной и ориентальной, — мы убедимся в показательном различии: здесь преобладает иной тип фигураций — не капризно-изменчивых, не прихотливо-узорных, а стабильных по рисунку, остигнутых, нередко сочетающих в себе величие и мерность. Такой принцип фигурирования связан со стремлением Римского-Корсакова музыкально воплощать природу в ее спокойной, устойчивой мощи или, во всяком случае, в широте проявления и действия ее сил¹.

Сказанным, конечно, характеризуются и различия в применении полифигурационности.

Излагая вопрос о фигурации, мы временно оставляли в тени вопрос о той основе, на которой происходит фигурирование. Основой же этой является гармония. О значении гармонии, вернее — определенной ее стороны — в изобразительной сфере уже было сказано в общей форме. Сейчас можно, уже обращаясь к конкретному материалу оркестровой музыки Римского-Корсакова, подтвердить большое значение гармонии в образовании оркестровой фактуры его изобразительных эпизодов. Практически это находит свое выражение в большом развитии всей гармонической группы элементов оркестровой фактуры, как мы знаем, достаточно многочисленной и разнообразной. Извлечение выразительных возможностей гармонии происходит многими путями: вслушиванием в длительное ее звучание, показом ее мелодического развертывания, повторно-быстрыми воспроизведениями без смены высоты, передвижениями — перестановками, наконец, — одновременными сочетаниями этих видов. Протянутая гармония в изобразительной музыке имеет большее значение, чем в какой бы то ни было другой области музыки Римского-Корсакова; длительно выдержанные (особенно — на очень тихом звучании) аккорды здесь очень типичны. Римский-Корсаков отмечает «склонность к долго-протянутым аккордам» именно в тех трех операх, где картины природы

¹ Принцип этот находит свое выражение, в частности, и в трактовке ударных инструментов: им поручаются в данной области музыки главным образом не отдельные рельефные фигурки, а продолжительно-единообразные звучания (см., например, партию большого барабана первых 18 тактов «Океана-моря синего»).

занимают очень большое место («Млада», «Ночь перед рождеством», «Садко») ¹.

Но типичны и горизонтальные формы ладо-гармонического развития — «звукорядные мелодии» (особенно — в сложных ладах) — мелодизированные, ритмически оживленные гаммы, гаммовые противосложения. То и другое входит в сочетания: аккордовая, чаще всего — прозрачная гармония сочетается с разложенными аккордами («Садко», начало второй картины), с мелодической фигурацией («Окиан»), с гаммовыми мелодиями и тремоло (Колыбельная Волховы, окончания куплетов) и т. д.

Приведем пример, показывающий богатство фактурной (точнее — мелодико-фигуративно-тембро-регистравой) разработки гармонии ². Таким примером могло бы послужить «Шествие чуд морских», взятое в целом. За невозможностью дать здесь анализ столь крупного эпизода, ограничимся совсем малым, но характерным отрывком: ц. 262 (имея в виду и ряд аналогичных моментов перед ц. 263, в ц. 266, перед ц. 267):

223 Allegro non troppo

Гоб., Валт.,
Англ. рожок

Кл., Альты пицц.

Фг.
Влнч. и
К-басы пицц.

Скр. I

Арфа

¹ Летопись, с. 205.

² Напоминаю о примерах многообразной обработки одного элемента.

1. Мелодия — кл. I.
2. Имитация — скр. I.
3. Гармоническая фигурация — фг. I, кл. II; влнч. и альты пицц.
4. Выдержанная гармония — 4 валт.
- 4а. Бас — фг. II, к-басы пицц.
5. Гармоническое эхо первое (на 2-й доле) — гоб. II, англ. рожок ¹.
6. Гармоническое эхо второе (на 3-й доле) — скр. II пицц.
7. Подкраска — арфа.

15 оркестровых партий (то есть почти половина оркестра) не участвуют в исполнении, что лишний раз свидетельствует о прозрачности развитой фактуры. Но главное для нас сейчас заключается в том, что все 7 элементов представляют многогранную обработку одного аккорда — увеличенного трезвучия, — притом с минимальным применением неаккордовых звуков. Таков типичный образец полифигуративной фактуры Римского-Корсакова, которая действует через посредство мелодических линий, чрез сплетения их рельефов, ритмов и красок и в то же время служит максимальному раскрытию выразительных возможностей гармонии.

Остается упомянуть о том, что в таблице элементов фактуры декоративные элементы занимают в данной области место, достаточно видное.

Таковы главные особенности оркестровой фактуры в изобразительной музыке Римского-Корсакова, особенно — музыке, связанной с образами природы. Можно удивляться тому, какое разнообразие явлений способен передавать Римский-Корсаков при помощи внешне сходных приемов оркестровой фактуры, чутко и метко используя различия малые и тонкие, но существенные по своему красочно-выразительному действию.

¹ Эхообразные соотношения часто применяются Римским-Корсаковым как изобразительные средства. Вспомним хотя бы о высоко-поэтическом эффекте в первой побочной партии «Шехеразеды» (вальторна соло с откликами деревянных инструментов; ощущение дали, пространства, таинственных звуков природы). Эффекты эхо, как мы видим, применяются и в пределах гармонии (другой пример — песня Индийского гостя, ц. 196).

Некоторые сравнения

Глинка. Вопрос о соотношении между принципами строения оркестровой ткани Римского-Корсакова и других композиторов представляет очевидную важность и интерес. Решение его в полном объеме потребовало бы огромной и кропотливой работы по исследованию тембро-фактурных соотношений в целом ряде оркестровых стилей (без чего невозможны сравнения, приводящие к окончательным выводам); поэтому такое решение вопроса далеко выходит за рамки данной работы. Мы должны ограничиться рядом частичных соображений.

Исторические корни ТФФ приведут нас к Глинке. Принципиальное соответствие между различными сторонами изложения и группировкой тембров последовательно проводилось Глинкой¹. В этом отношении, как и в других, Глинка явился прогрессивным новатором, причем тип этого новаторства вел не к сложности, а к простоте, не к оркестровым нагромождениям, а к ясности, понятности и удобовосприимчивости².

Задачи, которые возлагал на тембровую сторону Римский-Корсаков, ставил уже и Глинка, но, конечно, в более простых формах. В частности, дифференциация фактуры у Глинки была меньшей, чем у Римского-Корсакова; по-видимому, менее велико было и разнообразие элементов оркестровой фактуры. С другой стороны, Глинка обнаруживает больше свободы и гибкости в области полифонии, особенно подголосочной (см., например, в «Камаринской» 3-е проведение свадебной песни, 7-е проведение плясовой в экспозиции и 2-е, 3-е, 11-е в тональной репризе).

Среди произведений Глинки особенно знаменательной в смысле влияния на Римского-Корсакова представляется живописная, многоцветная и легкая по инструментовке

«Арагонская хота». Ряд эпизодов «Хоты» может дать образцы тонкой дифференциации оркестровой ткани. Таково, например, второе проведение побочной темы.

1. Мелодия — 2 фг., альты, влнч. — смешанный, густой тембр средне-низкой тесситуры.

2. Противосложение — скр. I—II — чистый, высокий тембр.

3. Эхообразная (перебрасываемая из одной октавы в другую) педаль — 2 гоб.—2 кл.

4. Ритмическое остинато (педаль на доминанте — валт. I).

5. Бас — к-басы лиц.

См. также второе проведение главной партии репризы (*piano* после *tutti ff*).

«Испанская увертюра» представляет для нас интерес и в другом отношении — в «Хоте» виден чудесный талант тонкого связывания тембров с иными элементами и сторонами ткани. Так, в первых же тактах интродукции тембровым контрастом отлично оттеняется ход ладового развития: происходит метаморфоза звука *re*, утверждаемого, как устойчивый, низкий, широко интонируемый струнными, и превращаемого в наиболее неустойчивый — вводный тон, благодаря доминантовому, высокому и сухо звучащему у дерева *си-бемоль*; весь этот процесс завершается в медной фанfare на тоническом трезвучии *Es-dur*. Тембровые смены, являясь оболочкой ладового развития, помогают понять его, как первоначальное утверждение, затем — переосмысление и, наконец, кульминационное закрепление нового. Несколькими тактами дальше восходящие полутоновые сопоставления перерастают в большой терцовый ряд мажорных трезвучий; решающий аккорд, создающий перелом от полутонного к терцовому сопоставлению, звучит — после духовых — у струнных; их ровно и широко расстилающийся певучий звук прекрасно передает «дух» устанавливающейся именно в этом моменте мягко-красочной терцовости. Вспомним аналогичные моменты у Римского-Корсакова: «Псковитянка» второе действие, ц. 29 (обряд приветствия Грозному), терцовое чередование трезвучий *As* у тромбонов и труб — и *E* у дерева; также — «Царская невеста» ц. 123 и 178, где тембро-фактурные смены оттеняют тритонность сопоставлений (например — медь и струнные + 2 фагота в начале четвертого действия).

¹ О проявлениях ТФФ у Глинки см. в книге В. Цуккермана «Камаринская Глинки и ее традиции в русской музыке», с. 382—384.

² Что Глинка не был обязан в создании своего типа оркестровой фактуры посторонним явлениям — признает и Карс, вообще говоря, не склонный к переоценке достижений русских композиторов: «Произведения Глинки выдвигают его в самостоятельную фигуру и чрезвычайно интересны в том отношении, что трудно проследить происхождение его стиля и найти в нем чье-либо влияние» (Карс, с. 191).

Не менее замечательна связь тембро-фактурной стороны с ладовой и тематической в первой части разработки, анализ которой здесь невозможно привести¹.

Другая категория — связи тембро-фактурности с метро-ритмической. Они основаны на особой взаимозависимости между элементами фактуры, метро-ритмически дополняющими друг друга до некоторого единства. Так, во втором периоде первого проведения главной темы «Хоты» (такты 17—32 главной партии) валторны образуют мягкий балансирующий фон, где ни один звук не взят на сильной доле; литавры же ударяют сильные доли именно перед вступлением валторн; те и другие, таким образом, создают единое метрико-тембровое целое². (Аналогичный пример у Римского-Корсакова — сочетание скрипок и литавр в четвертой части «Испанского каприччио».) Во втором проведении главной темы амфибрахические толчки громкого пиццикато оставляют «пустыми» вторые доли такта, в которые и вторгаются ударные (литавры и кастаньеты), выделяющие трелью именно вторые доли; нечто подобное происходит и во втором проведении среднего эпизода главной партии (и здесь литавры вклиниваются в пустоты, оставляемые струнными). Во всех этих случаях создается своего рода «тембро-ритмическая комплементарность», смысл которой — в сочетании взаиморазличимых красочных контрастов и метрико-ритмической остроты с непрерывностью течения музыки; она является одной из важных причин блеска звучности. Основой для создания такой комплементарности служит темброво-оттененная дифференциация фактуры, то есть по особому выраженная ТФФ. Аналогичные образцы тонкой группировки инструментов в соответствии с метрико-ритмическим строением голосов, так что один тембр служит метрической основой и ритмическим дополнением для другого контрастного тембра, мы видели у Римского-Корсакова (см. анализ темы Пери).

Чайковский. Римский-Корсаков не был единственным классиком русской музыки, развивавшим глинка-

¹ О конфликтности не только ладовой, но и тематической здесь можно говорить потому, что мотивам главной партии противостоит не одно лишь омрачающее звучание низкого В, но и вырастающая из него фанфара интродукции.

² Эти явления коренятся в обыкновенном чередовании басов у одних инструментов и аккомпанирующих средних голосов — у других; но они разработаны гораздо оригинальнее и тоньше.

ские традиции в области инструментовки — таковым был в очень большой степени и Чайковский. Римский-Корсаков и Чайковский — оба подхватили и развивали в соответствии с общей направленностью своего творчества заветы Глинки. Развитие это шло в одних отношениях параллельно, в других — различно.

Известно, что одной из характернейших черт оркестровки Чайковского явилось противопоставление основных групп оркестра, взятых в целом или, по крайней мере, в крупных ансамблях. Противопоставление это происходит как в одновременности (различные фактурные функции), так и в последовательности (различные тематические элементы). Принцип распределения партий и принцип «антифонности» суть различные стороны одного и того же, а не две различные черты (как их, например, рассматривает Карс). Оба эти вида тембро-фактурного контрастирования — вертикальный и горизонтальный — постоянно чередуются и сплетаются.

Как мы видели, для Римского-Корсакова оперирование группами в целом мало типично, ибо оно не отвечает характеру его оркестрового колорита. В этом — одно из наиболее существенных различий.

«Цельно-групповой» принцип Чайковского не следует представлять себе схематически. Все три группы оркестра редко противостоят друг другу «в чистом виде», то есть в трех различных функциях, в своем полном составе и без участия инструментов других групп. Гораздо чаще группы противопоставляются с изъятием каких-либо инструментов, или, наоборот, с добавлением инструментов иных групп (в этом случае одна оркестровая группа участвует в выполнении более чем одной функции)¹, либо налицо имеются не три, а только две различных функции (в этом случае одна группа не участвует в противопоставлении или же две группы противостоят третьей).

Так обстоит дело в эпизодах более или менее полного противопоставления. Например, в последнем проведении D-dur'ной темы финала Шестой симфонии (л. Е) струнные играют мелодию, но к-басы отделены от них, образуя с третьим тромбоном басовый голос; медные исполняют

¹ Так, виолончели и контрабасы очень часто отделяются от струнных, как басовый голос; флейты отделяются от деревянных, поддерживая мелодию скрипок.

два полифонических голоса; дерево в целом выполняет ритмическую фигурацию; в f-moll'ной репризе главной темы первой части Четвертой симфонии (л. D) мелодию играют все струнные и деревянные (кроме 2 фаготов и контрабасов), а сопровождение — медь. Противопоставление трех групп в двух функциях встречается часто — например, Четвертая симфония, первая часть, кода, кульминационное проведение главной темы (мелодия у струнных, гармония у всех духовых). Также обычно и противопоставление двух групп в двух функциях: Четвертая симфония, первая часть, второе предложение главной партии (мелодия у дерева без гобоев, аккомпанемент у всех струнных); Шестая симфония, первая часть, кода (сперва все струнные и большая часть меди, затем все струнные и все деревянные).

Указанные отступления от строгого применения групп, как целого, не колеблют все же основного — целостно-группового характера противопоставлений.

По этому же принципу делается у Чайковского и переинструментовка (см., например, первую побочную тему h-moll Пятой симфонии или Allegro con grazia из Шестой симфонии). Встречающееся при этом совместное использование дерева, как группы, и, в особенности, манера ведения мелодии в несколько октав (столь выразительная у струнных!) как раз и причиняет иногда Чайковскому затруднения в силу несоответствия между требующимся напряженно-лирическим, насыщенным звучанием — и несколько гнусавым, не динамическим звучанием трехоктавной линии деревянных¹.

Другая особенность, в некотором роде противоположного характера, также отличает Чайковского от Римского-Корсакова. У Чайковского значительно чаще, чем у Римского-Корсакова, мы встречаем тембровую близость раз-

личных функций; это может осуществляться либо поручением одной группе различных функций, либо, наоборот, соединением различных тембров в одной функции. Примерами первого рода могут служить в Четвертой симфонии — первое предложение главной партии (и мелодия, и сопровождение у струнных), первые два предложения побочной партии (контртема и аккомпанирующие аккорды у струнных), третье предложение побочной партии, л. F (обе мелодии у дерева при сравнительно небольшом тембровом контрасте); в Пятой симфонии — третья тема побочной партии *Molto più tranquillo* (у струнных мелодия и гармоническая фигурация) и побочная партия *Andante* (л. B) — у струнных мелодия и певучие голоса гармонии.

Примеры второго рода — главная партия Третьей симфонии, 4 такта до л. D; Шестая симфония, разработка, с такта 6 после л. O (в каждой функции — мелодии, басовом противодвижении и фанфарной репетиции имеются представители всех групп).

Сюда же относятся и типичные для Чайковского случаи мощного соединения всех сил оркестра в ff на общей для всех групп фактуре (например, главная партия «Ромео», реприза трехчастной формы в экспозиции; вторая часть заключительной партии в Четвертой симфонии, с такта 9 после л. I. Тембровое сближение функций может осуществляться одновременно обоими путями; так, в среднем эпизоде второй части Шестой симфонии (л. D) в пределах одной группы мы найдем различные функции: струнные — мелодия, подголосок, бас; деревянные — мелодия, второй подголосок, бас. Вместе с тем крайние голоса — мелодия и бас — оказываются темброво смешанными (скр. I + фл. I, к-басы + 2 фг.).

Можно показать, что обе описанные особенности, характерные для Чайковского и отличающие его от Римского-Корсакова, связаны между собою. Чайковский либо дифференцирует функции в более прямом (чем у Римского-Корсакова) соответствии с компактными группами, либо стремится к прямому их сближению, слиянию. И в том, и в другом случае — дифференцируя группы или сливая их — он действует с меньшей разветвленностью и большей собранностью, массивностью. *Слияние у Чайковского более полно, а разграничение более мощно; его тембровые контрасты обладают большей лапидарностью, а его единство — большей теплотой и плотностью*

звучания. Уступая Римскому-Корсакову в разнообразии красок, ясности и красоте звучания, Чайковский превосходит его в силе контраста и в силе единства. Чайковский ближе к «краям» оркестровой палитры, а Римский-Корсаков к «золотой середине».

Вполне очевидно, что эти различия вытекают из всей природы творчества обоих композиторов и прежде всего из различной роли драматического начала у них.

Драматический характер противопоставления элементов оркестровой фактуры очень ясен во многих эпизодах музыки Чайковского. Здесь уместно прежде всего напомнить о кульминации первой части Шестой симфонии. Тип контраста, столь сильно и рельефно выраженный здесь, характерен для многих драматических моментов музыки Чайковского; он основан на противопоставлении широкой и взволнованной мелодии у струнных жесткому, грозно звучащему противосложению у меди (здесь вырастающему в контртемпу); гармония, бас, а иногда второстепенные мелодические голоса дополняют картину. В перекликающемся с кульминацией первой части вершинном эпизоде финала Шестой симфонии:

Moderato assai

224

Струнные

Дерев., Трубы
Валт.

Труба, Фг. I
к-басы

помимо только что охарактеризованных участников, имеется еще третий элемент: мерно-ритмованные голоса деревянных, валторн и труб, своим мелодическим характером более близкие к основной партии струнных, но темб-

рово и ритмически прилежащие скорее к тромбоново-фаготному противосложению; этот третий элемент способствует созданию предельно насыщенного и патетического звучания. Примером более сложного по замыслу и не столь явного во внешнем выражении драматического истолкования тембро-фактурных отношений является средний эпизод побочной партии в первой части той же симфонии¹.

Дерево	1а. Мелодия — фл. I; 1б. — ответный элемент мелодии — 2 фл. + гоб. I.
	2а. Имитация — фг. I; 2б. — 2 кл.
Медь	3. Жесткое противосложение — 2 тромб. → труба + тромбон.
Струн- ные	4. Ритмически-напряженный фон — скр. I—II + альты.
	5. Бас — влнч., к-басы.

Здесь дается синтез нежно-пасторального (первый элемент мелодии), взволнованно-лирического (второй, ответный элемент мелодии), беспокойно-пульсирующего (фон) и сурово-непреклонного (противосложение) начал. Противоречивая раздвоенность, смысловая несовместимость идиллического и грозно-патетического сообщает этой по внешности лирической музыке большое внутреннее напряжение. В соответствии со своим драматическим замыслом Чайковский и дает здесь ТФФ, основанную на сравнительно большой (для Чайковского) разветвленности фактуры и в то же время на типичном для него противопоставлении групп.

Мы говорили до сих пор о различиях главным образом в тембровых соотношениях между элементами фактуры и меньше касались самой природы этих элементов. Только что упоминавшаяся драматическая контрастность голосов является одной из важнейших, но не единственных черт различия.

Можно говорить о том, что у Чайковского несколько иной в целом состав оркестровой вертикали. У Чайковского гораздо меньше фигураций, чем у Римского-Корсакова, и нет такого разнообразия в их разработке; это

¹ Инструментовка указана по первому проведению темы: в следующих проведений она несколько изменяется, не нарушая, однако, общего принципа.

вполне понятно, если вспомнить те области, в каких Римский-Корсаков более всего применял эти элементы, и учесть меньшее значение этих областей в творчестве Чайковского. То же относится и к мелодически-разработанным гармоническим элементам, а также — к педалям.

Зато значительно большую роль играют певуче-мелодические голоса, компактные аккорды, имитационная полифония. Все это также вполне объяснимо. Удельный вес лирики в творчестве Чайковского и самый ее характер — по особому сердечный, задумчивый — требовали максимального насыщения ткани певуче-выразительными голосами; с этим же связана и лирическая дуэтность Чайковского, находящая выражение в полифонии, главным образом, имитационной, а также в полифонии певучих, эмоционально-ярких противосложений. Значение компактной аккордики связано с тяготением Чайковского к теплоте звучания.

Таким образом, Чайковский, стремясь к эмоционально-насыщенной трактовке оркестровой фактуры, действует в двух различных, в известном смысле противоположных, направлениях: обращается к певучести мелодических голосов и к сочности звучания аккордов¹. Автору уже приходилось указывать, что «именно для Чайковского — великого методиста — некоторая грузность гармонической фактуры не страшна. Когда над густой гармонией пульсирует и трепещет страстная мелодия, то мы воспринимаем густоту, как достоинство, а не как недостаток»².

Чтобы дать более определенное представление о вокальности, мелодизме оркестровой фактуры Чайковского, приведем несколько примеров. Начнем с Andante из Пятой симфонии, как одной из вершин лирической музыки Чайковского. Вот как выглядит второе проведение главной темы в ее первом предложении³.

¹ Здесь имеются в виду не только аккорды, возникшие от соединения мелодических голосов, но даже и аккорды, которые сами по себе не связаны с мелодическим движением. Таковы, например, аккорды дерева во второй теме Andantino из Четвертой симфонии Л. А.; сопровождая певучую мелодию струнных, они способствуют большой теплоте и широте звучания.

² Цуккерман В. А. Выразительные средства лирики Чайковского. — «Советская музыка», 1940, № 9, с. 62.

³ Детальный анализ этого проведения, данный с несколько иных позиций, содержится в книге А. М. Веприка «Очерки по вопросам оркестровых стилей». М., 1961.

225 Andante cantabile Валт. III

1. Мелодия — влчч.
2. Интонации «вздохов» — валт. III, 2 кларн., далее 2 фг.
3. Противосложение (почти — контртема) — гоб. I.
4. Подголосочно-певучие голоса гармонии — альты, далее а) скр. II, б) (такт 4) — 2 кл. → 3 фл.

5. Выдержанный звук — 2 фг.

6. Бас — к-басы.

В приведенном отрывке можно по праву видеть образец инструментализированного вокального ансамбля, богатого певучестью мелодических голосов. Одна из его особенностей — свободное включение и выключение голосов — особенно близка русскому народному хоровому пению. Характерен состав вертикали — в основном мы слышим эмоционально наполненные мелодические голоса. Сходную по мелодичности, но несколько менее дифференцированную картину дают другие проведения той же темы. Аналогичная мелодическая насыщенность в лирической теме финала Шестой симфонии:

226 Andante

Скр. I, Альты
Валт.

Кл., Фг.,

Влнч., К-бас

1. Мелодия — скр. I, альты.

2. Второй голос — 2 кл., 2 фг.

3. Певучий бас со свободной имитацией мелодии — влнч., к-басы.

4. Подвижная педаль — 2 валт.

Тот же эпизод, отраженный в коде.

1. Мелодия — скр. I—II, с сурдинами.

2. Имитация — альты и влнч. с сурдинами.

3. Противосложение в терциях — все дерево.

4. Плагальная интонация в терцию — 2 тромб.

5. Органый пункт — 2 валт. + к-басы с сурдинами.

В первом случае из четырех элементов три являются мелодическими; единственный не мелодический элемент — педаль валторн — ритмически оживлена и своей прерывистой пульсацией вносит нечто очень существенное в общую выразительность. Во втором случае (в коде) налично четыре мелодических голоса из пяти элементов. Вместе с тем перед нами блестящие образцы «мелодической гар-

монии», образующейся не из последовательности аккордов, а из сплетения мелодических линий¹.

Подведем общий итог сравнению методов, которыми пользовались оба великих композитора в осуществлении ТФФ. И Римский-Корсаков, и Чайковский, следуя Глинке, последовательно координируют структуру изложения, его функциональный состав с тембровой окраской. Этим они достигают многого. Они делают оркестровое изложение наиболее отчетливым и освещают логику оркестровой фактуры; они избавляют ее от излишних нагромождений, от запутанности, туманности и тяжеловесности. Тем самым они ясно выявляют авторские намерения и способствуют легкости и полноте их восприятия слушателем, то есть содействуют доступности своей музыки широкому кругу людей.

И в практике осуществления ТФФ Чайковский бывает близок Римскому-Корсакову, в частности, тогда, когда фактура не густа и применен не цельно-групповой контраст².

В то же время индивидуальные отличия Римского-Корсакова и Чайковского друг от друга настолько значительны, что в практике ТФФ они не могли во всем идти одинаковыми путями.

Тяготение Чайковского к действенности, драматическому направлению музыки и к выражению сильных чувств, страстей сказалось в том, что он стремится преимущественно к определенному типу звучания — полному, насыщенному, и значительно меньше культивирует прозрачное и «линейное» звучание, чем Римский-Корсаков; он действует более всего крупным планом, большими мазками и меньше Римского-Корсакова разрабатывает детали;

¹ Такой же пример — основная тема побочной партии Пятой симфонии *Molto più tranquillo*. Знаменитое ломаное голосоведение в начале финала Шестой симфонии, очевидно, также объясняется желанием превратить голоса «четырехголосного гармонического сложения» в напряженные, уступчатые по рисунку и требующие выпуклой нюансировки мелодии.

² Такова, например, оркестровка одного из вдохновеннейших лирических эпизодов Чайковского — побочной партии «Ромео», особенно ее второго проведения в экспозиции с пятью элементами (мелодия — 2 фл., 2 гоб.; подголосок — валт. I; гармоническая фигурация — скр., альты; аккордовая гармония — 2 кл., англ. рожок; бас — 2 фл., влнч., к-басы) и нежно-прозрачным звучанием. См. также среднюю часть рассказа Франчески.

он широко пользуется контрастами, противопоставлениями, в первую очередь ради их динамики и лишь затем — ради колорита.

Отсюда вытекают и конкретные различия в приемах.

Из стремления к контрасту крупных планов и насыщенных звучаний вытекает у Чайковского использование и противопоставление однородных и более или менее целостных групп, в то время как Римский-Корсаков чаще поручает данную фактурную функцию отдельному представителю группы, либо создает в пределах одной фактурной функции такое сложное сочетание, которое не только не приводит к нейтрализации краски, но, напротив, порождает новое, особо оригинальное тембровое качество. Применяя крупные и однородные соединения, Чайковский более мощен, чем Римский-Корсаков, и вместе с тем менее гибок: действуя столь силовыми средствами, не легко во всех случаях удовлетворить тому требованию ТФФ, которое у нас фигурировало как первоначальное (полное слияние тембра с «окрашиваемым» элементом)¹.

С этими же причинами связана меньшая дифференцированность оркестровой фактуры у Чайковского. Вряд ли мы сможем где-либо найти у него «12-элементность». Можно сказать, что Чайковский превосходит Римского-Корсакова в силе дифференциации и уступает ему в степени дифференциации.

Вместе с тем можно наблюдать у Чайковского и меньшую строгость в дифференциации тембров, соответственно элементам фактуры. Так, если мы внимательно разберемся в фактуре примера 225, то заметим, что ТФФ проведена не до конца со строгой последовательностью: подголоски близки регистрово и темброво к мелодии; противосложения, «вздохи» и выдержанный звук темброво переплетены между собою. Все это в данной обстановке отнюдь не является недостатком: Чайковский здесь, как и во множестве других случаев, более стремился к слитной теплоте звучания, нежели к его ясному расщеплению. Он был прав, поскольку лиризм различных голосов роднит их и поскольку соотношение голосов представляет — применяя асафьевское выражение — «ветвистую полифонию», где ветви идут от одного ствола.

¹ Вспомним о применении дерева, о тембровом варьировании у Чайковского.

Меньшая четкость дифференциации связана с уже описывавшимся тембровым сближением функций; она представляет обратную сторону тенденции к слитному единству сочного и теплого или же напряженно-мощного звучания. Стремление к слиянности сказывается у Чайковского не только в полифонической, но и гомофонно-гармонической фактуре (типа «поющей гармонии»), с чем и связана значительная роль аккордовости.

Большая роль вокально-мелодических голосов и, в частности, мелодически-ответственной полифонии представляет существенное обстоятельство, дополняющее картину.

Автор «Истории оркестровки» А. Карс замечает, что метод распределения партий у Чайковского «противоречит всем указаниям руководств и образцам бесчисленных партитур», «является прямой противоположностью азбучной учебной оркестровке, на основании которой в каждой оркестровой группе гармония должна быть полной и самодовлеющей»¹; в то же время он оценивает и общий принцип, и практические результаты его оркестровки чрезвычайно высоко. Мы знаем, что это противоречие «азбучным правилам» и многочисленным образцам западноевропейской музыки не в меньшей степени свойственно Глинке и Римскому-Корсакову, и, таким образом, получаем лишнее подтверждение того, насколько самостоятельна была русская классическая школа оркестровки, выработавшая свои собственные пути.

Интересно, что явления тембро-фактурной координации обычно замечаются у Чайковского² и остаются незамеченными у Римского-Корсакова.

Очевидно, тонкая разветвленность фактуры у Римского-Корсакова, соединенная сплотью да рядом со сложно-тембровой окраской каждого из элементов, мешала и мешало подметить связь фактурной дифференциации с оркестровкой. Наоборот, у Чайковского она оказалась подмеченной именно оттого, что выступает у него в более простых и прямолинейных формах однородных групп и

¹ Карс, с. 234.

² Как указывает А. М. Веприк, «явления темброво-функционального размежевания играют важную роль в творческой практике Чайковского» и, далее, «Чайковскому нужны были по возможности независимые друг от друга инструменты — тембры [...], размежеванные выполнением функций различного порядка» («Очерки по вопросам оркестровых стилей», с. 30 и 36).

полных, насыщенных звучаний. В действительности же Римский-Корсаков развил и применил принципы ТФФ не в меньшей, а в большей степени, нежели Чайковский.

Шуман, Брамс. Мы попытались показать, кому был близок Римский-Корсаков в своей трактовке тембро-фактурных соотношений. Посмотрим теперь, о каких коренных отличиях говорит тембро-фактурная природа его оркестровой музыки. Самым далеким оркестровым стилем, наиболее чуждым ясной тембро-фактурной функциональности, является стиль некоторых немецких композиторов XIX века¹. В первую очередь это относится к Шуману, бескрасочность оркестровки которого, связанная с неумеренным смещением тембров и малой тембро-фактурной дифференциацией, общеизвестна; в значительной мере здесь должен иметься в виду и Брамс. Карс справедливо критикует их «сплошь заполненные строчки», указывает на такие отрицательные черты их оркестровки, как «употребление продолжительных смешанных тембров однородной плотности», «всегда одинаковый характер звучности, полный, но монотонный колорит», который «зависит у него (Шумана.— В. Ц.) от постоянных комбинаций струнных, деревянных духовых и валторн», «тяжеловесная, нейтральная звучность»². По словам Чайковского, у Шумана «все инструменты участвуют в изложении и развитии мыслей, не отделяясь друг от друга, не контрастируя между собой»³. У Брамса «группы струнных и духовых [...] исполняют одинаковую по характеру и диапазону роль», «группы редко встречаются в несмешанном виде», удвоение партий и соединение голосов препятствовало «возможности инструментов и их групп создавать яркий контраст друг с другом»⁴.

¹ Это по существу признает и Карс, характеризуя метод глининской оркестровки (с. 206—207).

² См.: Карс, с. 181, 205, 206. Карс указывает даже на то, что у Шумана есть крупные произведения, где «нет ни одного такта чистого звучания тембра струнных» (с. 205).

³ Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. М., 1953, с. 39. Как указал автору С. С. Богатырев, недостатки оркестровки Шумана связаны с тем, что он не учитывает силу звучания различных групп, и в результате одна группа «проглатывает» другую.

⁴ См.: Карс, с. 228—229. См. также у Карса характеристику оркестровки ряда второстепенных композиторов во главе с Раффом (с. 218—219).

Следует ли объяснять все эти качества тем, что указанные композиторы в недостаточной мере владели искусством оркестровки? Думается, что нельзя основываться на таком объяснении. И Шуман, и Брамс были композиторами слишком крупного масштаба, чтобы можно было допустить такое предположение; композиторы значительно меньшего ранга, но иного стиля, сплошь да рядом не вызывают сомнений в своем умении оркестровать, и мы не имеем права выдвигать такие обвинения по адресу больших мастеров, хотя бы не удостоверившись в отсутствии других — органических оснований для их метода оркестровки. По отношению к Брамсу это обвинение решительно отвергает не кто иной, как Римский-Корсаков: «Между новейшими и прежними композиторами сколько есть таких, у которых колорит, в смысле живописности звука, отсутствует; он, так сказать, вне их творческого кругозора, а между тем, разве можно сказать, что они не знают оркестровки? Многие из них, может быть, лучше знают ее, чем некоторые колористы. Неужели И. Брамс не умеет оркестровать? Но у него нет яркой и живописной звучности; значит, потребности и стремления к ней нет в самом присущем ему способе творчества»¹.

По отношению к Шуману тот же Карс, который заявляет, что Шуман «не умел владеть оркестром, даже посредственно», вынужден признать, что «не в пример другим композиторам, у которых оркестровка являлась результатом индифферентности, поспешности или того, что они довольствовались оркестровыми штампами определенного времени, оркестровка Шумана не носит ни малейшего признака недостатка добросовестности или интереса к ней; наоборот, имеются все указания на большие стремления, самостоятельность и даже изобретательность»².

Что причины описанных особенностей нельзя искать в недостатке мастерства или, по крайней мере, только в нем, доказывается и тем, что столь великий колорист, как Вагнер, некоторыми сторонами своей оркестровки близок Шуману и Брамсу — при всем своем общем отличии от них. Речь идет о весьма значительной густоте звучания, малой различимости или даже неразличимости — во многих случаях — отдельных элементов фактуры в об-

¹ Основы оркестровки, из предисловия 1891 г., с. 8—9.

² Карс, с. 205.

щей массе, в плотной и напряженной звучности¹. Очевидно, надо говорить о типе мышления, о «присущем композитору способе творчества» (Римский-Корсаков), а не сводить дело к технической неумелости тех или других композиторов.

Если мы вернемся к Шуману, то увидим, что для него и в неоркестровой музыке характерна известная грузность, тяжеловесность (в частности, проявляющаяся в очень большой роли аккордовой фактуры), малая ясность звучания. Густота фактуры, но скорее полифоническая, чем гармоническая, характерна и для творчества Брамса. Эти качества связаны и с общей глубиной серьезностью тона, предпочтением солидного, прочного, «основательного» — прозрачному, изящному, ярко-живописному и легко-красочному².

Таким образом, следует говорить о существовании у ряда композиторов таких стилистических качеств, которые менее всего требовали художественных приемов, стоящих в одном ряду с ТФФ. Здесь и надлежит видеть одно из существенных отличий их оркестровки от оркестровки Римского-Корсакова.

*

ТФФ и «Основы оркестровки». Римский-Корсаков был композитором, очень ясно отдававшим себе отчет в своих творческих намерениях и средствах, применяемых для их выполнения. Поэтому законен и интересен вопрос: в какой степени Римский-Корсаков отразил принцип ТФФ в своих «Основах оркестровки»? В предисловии 1891 года (с. 8) он пишет: «Я старался [...] выяснить характер движения фигур, рисунков, узоров, наиболее соответствующих каждому инструменту и каждой оркестровой группе, обобщив все это в возможно коротких и ясных правилах...». Таким образом, Римский-Корсаков анонсирует здесь освещение вопросов тембра и рисунка в их связи³.

¹ Однако у Вагнера смешение красок дает эффект поразительный по богатству звучности и тем самым вполне оправдывает себя.

² Краски есть, конечно, и у Шумана, есть даже порой и пестрота в их чередовании; но сама природа этих красок иная — густая, плотная.

³ Этим словам Римского-Корсакова близко данное Чайковским определение одного из основных моментов оркестровки, заключающегося «в разумном применении краски к фигуре, то есть тембра к музыкальной мысли» (цит. статья). В этих словах чувствуется осознание принципа ТФФ.

Самое распределение материала необычно для других трудов: оно сделано — не считая общего обзора — не по оркестровым группам, а по элементам изложения — «мелодия», «гармония», «общая оркестровая фактура». Такая систематика, конечно, приближает читателя к пониманию ТФФ. К тому же по книге рассыпан ряд отдельных замечаний, касающихся тембро-фактурных отношений. Так, на с. 80—81 Римский-Корсаков указывает, что «звучковая окраска фона, помимо силы и густоты своей, всегда должна быть иная, чем звуковая окраска рисунка», а на с. 92 выставляет следующее положение: «чем более различия в тембрах между гармоническим фоном и узорами фигураций или мелодическим рисунком, тем мягче звучат всякие негармонические совпадения».

Вместе с тем приходится указать, что последовательного изложения вопросов тембро-фактурной взаимозависимости нет в книге (не забудем, что писалась она 14 годами позже упомянутого предисловия, а закончил Римский-Корсаков первую главу в последний день своей жизни); нет и самого главного в интересующей нас области — обзора принципов оркестровки сложной, дифференцированной фактуры.

Возможно, что Римский-Корсаков добавил бы многое в этом направлении, если бы не внезапная его кончина. Редактор — М. О. Штейнберг указывает, что Римский-Корсаков не успел затронуть «оркестровку полифонического музыкального содержания, а также фигурацию гармоническую и мелодическую»¹. Но вполне возможно, что Римский-Корсаков воздержался бы от широкого систематического освещения указанных вопросов, ибо естественно было бы трактовать их, как сугубо художественные, творческие и притом — индивидуальные, и, следовательно, отнести их за пределы технической школы, пределы, которые он не желал в принципе преступать, хотя на практике нередко переходил их. В этом сказывается характерное для Римского-Корсакова колебание (о котором была речь в первом очерке): он то склонялся к скептицизму в отношении научного раскрытия художественных проблем, то, наоборот, стремился сам сделать свой вклад в их освещение.

¹ Основы оркестровки, с. 6.

Резюме. Кратко резюмируем наиболее существенное о смысле и характере тембро-фактурных соотношений у Римского-Корсакова.

Тембр делает вполне отчетливым строение оркестровой ткани, внутреннее распределение элементов в ней, их соотношения между собой, их значение с точки зрения целого. Он не является посторонним, «окрашивающим» началом, дополняющим нечто основное, созданное без его участия; тембры не только задуманы вместе с прочими сторонами, но и находятся в прямой связи с характером движений, гармоний и т. д.

Тембровая дифференциация — не самоцель, но способ создать такое целое, которое обладает уловимым для музыкального восприятия богатством выразительных средств. Без этой дифференциации не осуществимы основные художественные задачи, которые разрешает оркестровка Римского-Корсакова.

Развитость оркестровой фактуры Римского-Корсакова — важное средство, способствующее соразмерности целого: во главе угла — ясная мелодийность, углубляемая гармонией, разнообразно обработанной, оттеняемая оживленным и красочным фоном.

ТФФ развита в высшей степени широко, многообразно. Велико богатство элементов оркестрового изложения, но намного богаче их взаимные сочетания. С другой стороны, неисчерпаемы сочетания тембров, интонационно реализующих эти фактурные элементы и их сплетения.

Основные элементы наделены индивидуальной характерностью; прочие элементы, если и не столь индивидуализированы, то обладают высокой взаиморазличимостью, не переходящей, однако, в независимость от целого.

Неизменна забота о создании самой благоприятной обстановки, об устранении препятствий для наилучшего звучания мелодии и тембра.

Разработка функционального принципа в области тембров связана с развитием принципа функционализма вообще и ладогармонического, в частности, которое дал Римский-Корсаков. Проблема развитой дифференциации частей целого, их связывания между собой на основе различия их смыслового значения и различия в выполняемой ими роли — проблема, чрезвычайно близкая Римскому-Корсакову с его организующим интеллектком. Поэтому развитие ладо-функционального мышления путем выра-

ботки новых сторон и оттенков ладовых функций¹, новых типов соотношений между функциями² — и описанное выше развитие тембро-фактурного начала — должны быть поняты, как явления одного порядка, хотя и протекающие в различных областях и формах, и вытекающие из основных особенностей, присущих творческой индивидуальности Римского-Корсакова.

ТФФ есть совпадение красочных линий с фактурными; разнообразие фактурных моментов означает — за редкими исключениями — разнообразие тембровых моментов. Совпадение тембровых единиц с фактурными предохраняет тембры от обесценения, растворения в общем звучании. Разноокрашенность элементов оркестровой ткани — важный фактор колоритности. Дифференциация позволяет Римскому-Корсакову рационально использовать тембровые богатства симфонического оркестра, ибо она подводит прочное фактурное основание для единовременной много-тембровости; она открывает каналы, по которым растекаются разнообразные, взаимно-координированные краски. Создается закономерно-расчлененное целое, где краски и разделяют, и сливаются в высшем единстве.

Обусловленность ТФФ содержанием, как было сказано, не во всем выступает непосредственно. Тем не менее эта зависимость дает о себе знать достаточно ощутимо. Римский-Корсаков глубоко оттеняет с помощью ТФФ жанровую разносторонность тем. При выборе между большой и малой дифференциацией он чутко следует за особенностями творческого задания, избегая шаблона.

Несмотря на известную общность явлений ТФФ, Римский-Корсаков сумел придать специфический отпечаток их трактовке в различных областях своей музыки, подчинив приемы ТФФ задачам воплощения образов.

Область применения ТФФ очень широка. Она охватывает большую часть типических для творчества Римского-Корсакова образов.

Это — прежде всего образы народно-песенного корня и образы природы. Образы народного характера простира-

¹ Разработка побочно-ступеневой области, новые применения обращений, изменение функционального нюанса фигурационным путем и т. д.

² Многообразное применение «ложных последовательностей», автономное применение неустойчивых созвучий без немедленного разрешения, секвенцирование, приводящее к периодически-построенным ладам, и т. д.

ются от скромных лирических высказываний до эпической монументальности, от шутливых песенок до строгих обрядовых действий.

Связь ТФФ с живописно-картинной стороной творчества Римского-Корсакова необычайно тесна. Сочетая отчетливость рисунка с многоцветностью палитры, Римский-Корсаков создает два важнейших, друг друга дополняющих условия музыкальной живописи.

Не будет, быть может, слишком смелым увидеть родство между ТФФ в той интерпретации, какую ей дал Римский-Корсаков, и характером родной для него русской природы, с ее тонкими и прозрачными красками, величаво-спокойными просторами, с ее чуждой кричащей роскоши поэтической красотой.

Римский-Корсаков многого достиг при содействии тембро-фактурной функциональности. Она помогала ему воплотить образность содержания и изящество формы.

Заключение

Каждый из классиков русской музыки обладал своим индивидуальным стилем, каждый из них творил нечто неповторимо своеобразное. Но все они участвовали в одной общей гигантской работе — в создании русского музыкального языка. Трудно измерить в этой огромной сфере вклад Глинки или Мусоргского, Бородина или Чайковского, Балакирева или Римского-Корсакова. И все же можно утверждать: роль Римского-Корсакова в формировании языка русской классической музыки — особенная, в каком-то определенном смысле даже — исключительная.

Есть две причины для такого утверждения. Одна из них — необычайный по размерам объем корсаковского наследия (достаточно напомнить о количестве опер, равно тому, какое сочинили Глинка, Мусоргский и Чайковский, вместе взятые). Другая причина — исключительная последовательность в проведении избранного принципа, извлечение из данной идеи всех ее многообразных следствий. В результате новые или, по крайней мере, обновленные принципы и художественные приемы, во-первых, многочисленны и, во-вторых, выступают в особой чистоте и выдержанности.

Одна из особенностей корсаковского новаторства — его органичная и глубокая логичность, его непререкаемая организованность. Композитор действует не просто как творец нового, но как создатель закономерностей. Связаны ли между собой две важнейшие основы его новаторства — строгая обдуманность, постоянный самоконтроль, с одной стороны, и стремление к развитию народно-музыкальных начал, с другой стороны? На первый взгляд эти тенденции не зависят друг от друга, в действительности же они тесно связаны. Прежде всего, композитор был движим не только любовью и инстинктивным влечением к народной песне, но и вполне сознательным стремлением к дальнейшему развитию народно-музыкальных элементов, которое он считал своим художническим долгом. Далее, если бы первая из двух названных тенденций не проявлялась с такой непреклонностью, почерпнутые в народной музыке и развитие или углубленные Римским-Корсаковым закономерности не были бы столь прочны, стойки и убедительны. И, наконец,

подчеркнем одну чрезвычайно существенную сторону вопроса: Римский-Корсаков извлекал из народно-ладовых и мелодических предпосылок следствия, самой народной музыкой не предусматриваемые; он не ограничивал себя лишь тем, что с наибольшей очевидностью вытекало из песни, что, так сказать, само давалось в руки. Римский-Корсаков не порывал народно-песенных связей и в разработке сравнительно сложных принципов гармонического письма: как мы видели, аккордовые соотношения, возникающие на стержневой основе в автономной неустойчивости, нередко тождественны тем последовательностям, которыми характеризуются «новые лады»; а между тем «комплекс диссонантной диатоники» обладал несомненными и довольно разносторонними (хотя, конечно, и опосредованными) связями с народной песней. Это обстоятельство очень важно: вносится существенная поправка в общепринятое дуалистическое деление музыкального языка Римского-Корсакова на «народно-бытовую» и «пейзажно-волшебный». Римскому-Корсакову удалось перебросить мост от «народного» к «фантастическому». Противоположность «двух языков» оказывается вполне относительной, а единство ладового мышления — очевидным¹.

Обдуманное новаторство Римского-Корсакова, возвышая и осложняя многие народно-музыкальные черты, в то же время опирается на исторически сложившиеся закономерности профессиональной музыки. Благодаря этому круг выразительных средств не только обогащался, но все новонайденное приобретало оттенок особой объективности, становилось вполне органическим, почвенным.

Могло бы создаться впечатление, будто рационалистическое начало, игравшее важную роль в корсаковском творчестве, подавляет противоположное начало — эмоциональное, экспрессивное. Но, к счастью, это происходило лишь в довольно редких случаях. В целом же музыка Римского-Корсакова демонстрирует союз обдуманности и поэтичности, убедительной конструктивной логики и живописной картинности.

¹ Упрощенная точка зрения на области применения «двух языков» вообще может быть опровергнута ссылкой на конкретные образы и жанры: диатонические побочные ступени могут служить средством для характеристики фантастических образов (тема Лебедь-птицы), а «ново-ладовые» средства оказываются уместны и в юморе («Ночь перед рождеством», особенно — сцены двух баб) и в трагизме (обращение Малюты к Собакину).

*

Завершая книгу, посвященную творчеству одного из классиков русского искусства, музыканту, действовавшему еще в пределах нашего столетия, невозможно избежать вопроса — в какой мере достижения его музыкальной речи сохраняют свою актуальность для современности, в какой степени они ценны не только для слушателя, но и для композитора, для музыковеда?

Можно говорить о двух типах связей между творчеством Римского-Корсакова, его художественными приемами — и современностью. Одни из них носят характер более обобщенный, или же косвенный, опосредованный. Другие связи наблюдаются более прямо, непосредственно.

Самая общая и широкая форма связи заключается в непреходящих достоинствах корсаковского наследия: музыка Римского-Корсакова, рисующая красоту родной природы, великое прошлое нашей страны, возвеличивающая русскую народную песню, полностью сохранила свою актуальность. В наши дни музыка Римского-Корсакова постоянно исполняется в театрах, в концертах, часто звучит на радио. На ней воспитываются музыканты-профессионалы, она развивает природную музыкальность и вызывает интерес к музыке у всех любителей.

Но вместе с тем можно говорить и о значительно более конкретных связях с современностью. Это касается прежде всего отношения к народной песне, к ее претворению. Мы имеем в виду смелое творческое развитие принципов, связанных с народно-ладовым мышлением, однако непосредственно в нем не содержащихся. Напомним об оригинальной трактовке старинных ладов, как своего рода неустойчивых функций мажора и минора, о широком развитии побочно-ступеневой гармонии, о явлении «обращенной автентичности», о сравнительно сложных гармониях, вырастающих из восточных ладов. Поскольку опора на народное творчество представляет один из краеугольных камней советской музыки, постольку позиция Римского-Корсакова должна привлекать к себе большое внимание. Советские композиторы, как и автор «Снегурочки», видят в народной песне такие закономерности, которые допускают в профессиональной музыке их широкое развитие под новым углом зрения и приводят к образованию явлений, на первый взгляд далеких от народной песни. Так, интональная гармонизация мелодий

народного склада в некоторых случаях вела к опутимой политональности; во втором очерке был показан ряд проявлений «комплекса диссонантной диатоники» или очень близких к нему явлений в музыке советских композиторов. Мы шли в наших рассуждениях от народной песни; но те же факты можно расценить и начиная с «противоположного конца»: некоторые новые средства оказываются как у Римского-Корсакова, так и у советских композиторов связанными со свободно-творческим претворением народно-музыкальных элементов.

Другая сторона в трактовке народной песни тоже роднит Римского-Корсакова с советской музыкой: неизбежность сдвигов, изменений в народно-музыкальных прототипах при их интенсивном развитии в профессиональном искусстве. Поэтому так закономерны синтетические образования — метрическое насыщение и синтаксическое уравнивание тем народного типа у Римского-Корсакова (см. первый очерк), слияние черт старинной, городской песни с современными интонациями и ритмами (маршевыми, танцевальными) в советской песне.

Продолжают оставаться актуальными некоторые эстетические проблемы, связанные со взглядами Римского-Корсакова и отраженные в его творчестве. Действительно, современные вопросы развития музыкального языка перекликаются с аналогичными вопросами, которые были предметом постоянных раздумий Римского-Корсакова в последние 10—15 лет его жизни. Проблема новаторства, и, особенно, вопрос о допустимом пределе усложнения музыкальных средств, столь волновавшие Римского-Корсакова, стоят перед многими современными композиторами и даже приобретают еще большую остроту.

Частичный отход от классической функциональной системы имеет место уже у Римского-Корсакова, и «убыль» гармонической функциональности он стремится возместить другими путями, в частности — внедрением периодического принципа построения ладов. Рациональное начало в конструировании ладов имеет нечто общее с искусственными методами высотной организации, возникшими позднее. Однако лады Римского-Корсакова в значительно большей степени сохраняют связь с традиционными закономерностями.

Представляют интерес и конкретные сравнения некоторых приемов письма. Известно, сколь велико значение

всевозможных видов повторности у Римского-Корсакова. Но в то же время мы наблюдали, как композитор оживает повторность, какое мастерство он проявляет в обогащении, смягчении и маскировке периодичности. Это невольно наталкивает на сравнение с засильем остиности в музыке середины нашего века; ее исключительная роль не без труда преодолевается в музыке последних десятилетий.

Пристрастие Римского-Корсакова к различным проявлениям симметрии, но и известная гибкость ее в трактовке также допускают аналогию с некоторыми явлениями современной музыки (серийность в ее более строгих и более свободных разновидностях).

Невозможно перечислить все, что остается для наших дней поучительным в корсаковском наследии. Ограничимся — в дополнение к сказанному — лишь напоминанием о двух моментах.

Заслуживает внимательного изучения и дальнейшего развития искусство координирования гармонии с драматургией, даже чисто сценической, и шире — с характеристикой образов. Другой момент относится к оркестровке. Закономерности оркестровой фактуры еще недостаточно разработаны в современном учении об инструментарике; в этом отношении опыт корсаковского тонко дифференцированного и детализированного обращения с фактурой должен быть весьма существен. Необходимо поэтому продолжать изучение этих закономерностей и приемов.

С точки зрения наших сегодняшних интересов поучительны даже некоторые минусы в эстетической платформе и методах корсаковского творчества. Объясняя и оправдывая многое, что иногда порицалось в музыке Римского-Корсакова, мы не можем вместе с тем закрывать глаза на черты некоторого схематизма и недостаток широты. Это сказывается и в чрезмерной склонности ко всевозможным передвижениям, перемещениям, в преобладании твердой логичности над свободой и гибкостью. Возможно, что композитор сам отдавал себе в этом отчет — в пользу такого предположения говорит упорная борьба, которую он на практике вел против элементов схематизма в собственном творчестве (еще раз напомним о трактовке повторности и симметрии).

В более общем смысле можно констатировать недостаточную широту историко-стилистического кругозора, и

вследствие этого неприятие явлений ценных, но не укладывающихся в систему взглядов Римского-Корсакова. Его неуспех в попытках ясно и с полной определенностью очертить круг «дозволенного» музыке показателен; он служит предостережением для наших современников от чрезмерно категорических суждений о нормах музыки, о ее будущем. Отсюда вытекает необходимость отказаться от слишком ограниченного в своей конкретизации установления «пределов» для выразительных средств музыки.

Не приходится отрицать, что Римский-Корсаков склонен был считать «декадентским» творчество композиторов, пролагавших иные — импрессионистские или экспрессионистские — пути в музыке. Дебюсси он третировал, как «нахального декадента», лишённого и фантазии и техники¹, а в симфонии Малера усматривал «горделивую импровизацию на бумаге»². Эволюция музыкального искусства понималась им ограничительно. Не следует, однако, заходить слишком далеко в критике этой ограниченности. Известно, что и в периоды менее радикальных сдвигов музыканты — даже выдающиеся — не всегда были в силах дать объективную, справедливую оценку стилистическим явлениям, которые противоречили их художественным взглядам. Насколько же труднее стало дать такую оценку в эпоху, когда «в музыке затрепали по швам принципы и приемы оформления двухсотлетней давности...»³.

Во имя беспристрастия мы коснулись некоторых недостатков в «звукосозерцании» и творчестве Римского-Корсакова. Но стоит лишь поставить вопрос — влияют ли они сколько-нибудь существенно на наше отношение к наследию великого композитора, — как отрицательный ответ возникнет сам собою. Мы бесконечно обязаны автору «Псковитянки» и «Царской невесты», «Снегурочки» и «Садко», «Китежа» и «Золотого петушка», «Шехеразады» и «Испанского каприччио» за все те богатства, какие он подарил русской и мировой культуре. Изучение и истолкование его творчества было и остается одной из почетных задач нашего музыковедения.

¹ Летопись, с. 241.

² Там же, с. 307.

³ Г л е б о в Игорь. Предисловие к брошюре А. Казеллы «Политональность и атональность». Л., 1926, с. 7.