

Key Words

Antiquity, diatonic harmony, mode, composition technique, mono-structure row, modality.

122

123

Elena Dvoskina (Moscow)

Rimsky-Korsakov at Work

Abstract

The article presents a detailed analysis of Rimsky-Korsakov's romance op. 40 No. 4 'I waited for you in a cave'. Maykov's 'anthological' verse brought to life an interesting and artistically justified experiment — a composition in ancient modes with the use of a peculiar technique of rows, first developed in Russia by Rimsky-Korsakov.

Ключевые слова

Античность, диатоника, лад, техника композиции, моноструктурный ряд, модальность.

Елена Двоскина (Москва)

Римский-Корсаков за работой

Аннотация

Статья представляет собой развернутый анализ романса соч. 40 № 4 «Я в гроте ждал тебя». Текст Майкова «в антологическом роде» вызвал к жизни любопытный и художественно оправданный эксперимент — работу в старинных ладах с применением техники рядов, впервые в России разработанной именно Римским-Корсаковым.

MP3

Римский-Корсаков — «Я в гроте ждал тебя».
М. Ланской, И. Шепс (Brilliant Classics)
<http://sias.ru/publications/magazines/musik/files/2015-13/2/>

Как-то раз один мой коллега, тонкий и глубоко профессиональный музыкальный ученый, обратился ко мне со странным вопросом: в какой тональности написан романс Римского-Корсакова соч. 40 № 4 «Я в гроте ждал тебя».

Однако достаточно было раскрыть ноты, чтобы сразу оценить закономерность такого вопроса. В самом деле: при ключе мы видим четыре диеза, но E-dur'ный аккорд не заявлен на опорных местах пьесы — ни в начале, ни в конце. Парадоксальным образом, первый и последний аккорд пьесы — не E-dur'ное, а H-dur'ное трезвучие, что с самого начала ставит проблему определения тональности романса. E-dur'a нет и в качестве незвучащей тоники, угадываемой только внутренними тяготениями (как это сделано, например, в прелюдии и постлюдии песни Шумана «В сияньи теплых майских дней»). Звуковысотная ткань романса представляет собой красочную аккордовую россыпь, на первый взгляд, лишенную тональной логики. Однако легко понять, что если прекрасная ткань чего-то лишена, значит, ее образует что-то другое — если, конечно, это действительно искусно сплетенная ткань, а не набор разнородных нитей.

Попробуем понять, что слаживает эту, на первый взгляд — но не на слух — разлаженную ткань¹.

Прежде всего, это тональный центр пьесы, которым следует признать H-dur'ное трезвучие. В этом смысле на вопрос, в какой тональности написан романс, ответ может быть именно такой: H-dur. Однако этот ответ, будучи пригоден, так сказать, в бюрократически-статистическом смысле слова, скажем, в библиотечной карточке или в списке произведений, оказывается, совершенно недостаточным в качестве

¹ Для чтения статьи необходимо иметь под рукой ноты романса.

определения типа звуковысотной структуры. Это не такой H-dur, как в сонате Шуберта или прелюдии Шопена. В романсе Корсакова мы имеем дело с особым позднеромантическим состоянием тональности, которое по терминологии Ю.Н. Холопова называется «рыхлой тональностью» (центр — H-dur — однозначен, тонический аккорд представлен вполне ясно — в начале и конце, диссонанс подчинен консонансу, то есть разрешается в него, но функции не указывают однозначно на тонику-центр, другими словами — вертикальные тональные тяготения слабы, и временным устоем может служить любое трезвучие, на который пришлась ритмическая остановка).

Такое состояние свойственно тем образцам позднеромантической тональности, в которых широко применена модальная техника.

Чтобы увидеть это, необходимо проанализировать звуковысотную ткань подробнее.

Для большей наглядности формы выпишем текст романса:

Я в гроте ждал тебя в урочный час.
Но день померк; главой качаясь сонной,
Заснули тополи, умолкли гальционы:
Напрасно!.. Месяц встал, серебрился и угас;
Редела ночь; любовница Кефала,
Облокотясь на рдяные врата
Младого дня, из кос своих роняла
Златые зерна перлов и опала
На синие долины и леса, —
Ты не являлась...

Обычно форма романса регулируется системой рифм и стиховой строфикой. Рассматриваемый романс не исключение. Однако некоторые особенности формы стихотворения откладывают свой отпечаток на текстомзыкальную форму романса в целом.

Стихотворение записано как единая строфа². Система рифм, впрочем, обнаруживает две «внутренние строфы»: четыре строки с одной парой рифм АВВА (час — сонной — гальционы — угас) и шесть с другой парой CDCCD'C', словно бы истаивающей к концу (то есть ослабеванием рифмованности: «Кефала — врата — роняла — опала — леса — являлась»); этот эффект рассеивания подчеркнут намеренной оборванностью последней строки). Однако смысловое деление формы несколько иное: первая часть — ожидание возлюбленной весь

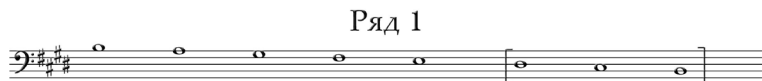
² Приметим здесь заданный поэтом принцип рядоположности, равномерного последования строк одна за другой.

вечер и всю ночь; вторая — восход зари, предвещающей явление дня. Отсюда форма романса — песенная двухчастная, где первая часть соответствует первым трем с половиной строкам (с каденцией на слове «Напрасно!..»), вторая, — остальным.

Обе части написаны в технике рядов. Это означает следующее: избирается аккордовая модель, которая повторяется на разной высоте согласно тому или иному принципу. К этой технике композитор начал активно прибегать как раз в начале 1890-х годов (можно напомнить начало второй картины «Садко», вступление к «Ночи перед Рождеством»).

Рядов всего три.

Первый ряд совпадает с первой частью:

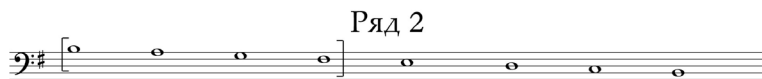


Он представляет собой гармонизацию, в основном, трезвучиями нисходящего в басу *си* миксолидийского от I до III ступени с каденцией на IV ступени. III ступень захватывается как вводная к четвертой и так и гармонизована.

Заметим попутно, что каденция на IV ступени характерна для восьмого тона, то есть миксолидийского плагального, романтизированное воспроизведение которого мы здесь и наблюдаем (типичным для «романтической модальности» образом подчеркнуты так называемые модализмы — VII и VI ступени, взятые дважды, это 2й — 4й и 4й — 5й аккорды ряда).

Вторая часть содержит два последних ряда из трех.

Первый ряд — четыре трезвучия — фригийский *си* в басу от IV к I ступени. Этот басовый нисходящий тетрахорд — то, что в училище принято называть «фригийским оборотом» в ми миноре.



Последний ряд, в противоположность двум первым, не поступенный, а терцовый.

Будучи расположен по белым клавишам, он регулируется диатоническим принципом, но это новая, чуждая прежней диатоника; входящий в нее звук *фа* отрицает заданный в первой части H-dur /

Ряд 3

h-moll. А трезвучия, составляющие ряд, включают в себя максимально удаленное от тоники F-dur'ное трезвучие — гармоническую кульминацию.

Похожая техника описана в первом, литографированном, издании «Практического учебника гармонии» Римского-Корсакова (1885), в главе 14 («Ложные последовательности вне пределов строя. Ложные последовательности по кругу малых терций»), почему-то не вошедшей в окончательное издание.

Одноименный си мажоро-минор

Показанный здесь пример самого Римского-Корсакова отличается от предложенного им в разбираемом нами ряду тем, что в учебнике последовательность трезвучий определяется делением октавы на равные промежутки³ (а данном случае на малые терции), в то время как во второй части романса регулятор трезвучий — диатоническое последование по терциям.

Таким образом, все три ряда имеют один и тот же центр — *си*! При этом крайние опираются на H-dur'ное трезвучие, второй, серединный — на h-moll'ное; сам он начинается с e-moll'ного трезвучия, что отвечает его развивающей функции.

С тональной точки зрения вся форма представляет собой движение в мажоро-минорной системе Hdur / hmoll от тоники к субдоминанте по мажорной диатонике и от субдоминанты к тонике по

³ То есть это готовая теория симметричных рядов.

минорной диатонике (включая трезвучие II низкой ступени) с единственным нарушением в зоне кульминации: максимально далекая функция — тритонанта⁴.

Связь между двумя разделами осуществляется не только общей функцией S (целью движения первой части и источником движения второй), но и звуком *до*-бекар в пределах мажорной S (в каденции на слове «Напрасно!..»), «модулирующим» из чистого мажора в мажоро-минор.

Предпосылки такой техники, конечно, следует искать в тексте, вдохновившем композитора. Стихотворение Майкова — «в антологическом роде». В таком же и избранная тональная система, так как «грецизмам» в тексте отвечают античные лады (только в античной системе они называются иначе). Античность дана в «антологическом» ключе, в модусе намека, с чуть меланхолической, несколько во французском роде (в будущем французском роде!) окрашенностью, модальность сквозь дымку тональности. Дело происходит ночью, в «ночи» древних звуковысотных систем; новизна связей (третий, моноструктурный ряд) появляется вместе с явлением зари (любви-ницы Кефала), и самая яркая гармония, отрицающая бывшую систему связей — F-dur'ное трезвучие на слове «день».

Теперь, после общего анализа, хотелось бы остановиться на некоторых деталях.

Первый ряд из трех, как было сказано выше, — мажорная диатоника, второй — минорная. Легко заметить, что в диатонические звукоряды двух первых рядов вписывается полностью вся звуковысотная ткань, а отнюдь не только басовый голос. Поэтому трезвучия, гармонизирующие бас, — и мажорные, и минорные, как того требует данный звукоряд.

Третий же ряд — моноструктурный, то есть выполнен исключительно мажорными трезвучиями, что дает моментальный акустически ясный выход из диатоники-ночи, — естественно, так как в тексте здесь занимается заря. Однако этот продуманный акустический контраст не исключает того, что все трезвучия третьего ряда тоже родственны, так как вписываются в десятиступенный звукоряд H-dur / h-moll — кроме одного, Fdur'ного, кульминационного, на слове «день».

⁴ Миксолидийский и фригийский, которые составляют первые два ряда, — лады параллельные, то есть на расстоянии малой терции дают общий звукоряд. В романсе они выстроены в единый нисходящий ряд, где первые четыре звука — *си* миксолидийский, последние — *си* фригийский. При общей тонике использование миксолидийских и фригийских модализмов как раз и дает одноименную мажоро-минорную систему

Результатом становится блестящий, несомненно рассчитанный эффект: третий ряд выпукло выступает на фоне двух первых, а его центральное, срединное трезвучие (третье из пяти) сияет на фоне третьего ряда в целом. Но и F-dur'ный аккорд не случаен в этой последовательности, ибо он вводится весьма логично — C-dur'ным и A-dur'ным аккордами, которые входят в его собственную мажоро-минорную сферу, будучи при этом оправданы и с точки зрения H-dur / h-moll.



Таким образом, «день» восходит постепенно!

Но мы уклонились от проблемы, заявленной в самом начале, а именно: почему в H-dur'ной пьесе при ключе стоит четыре диеза.

Напомню в связи с этим, что в Марше Черномора, при двух тональных центрах — E-dur (в начале) и C-dur (в конце) — знаков при ключе нет вообще. Ощущение такое, что Глинка ставил себе задачей сочинить какой-то особенно дикий a-moll — такой, где мы равноудалены от тоники в начале и в конце. В результате же центр тяжести перекатился с центра лада на его периферию, что и дало два новых тональных центра.

Что же здесь?

Оба лада — и миксолидийский, и фригийский — в новотональном окружении звучат как доминантовые лады. Может ли быть, что Римский-Корсаков мыслил романс как E-dur / e-moll'ный, который начинается и кончается доминантой с использованием «внетональных последований»? Может. Но более вероятным нам кажется, что в 1890-е годы мастер сознательно начал экспериментировать со звуковысотными системами, отличающимися от классической тональности, — как диатоническими, так и выходящими за пределы диатоники. В это время нетональные лады связаны для него с семантикой «нетональной эпохи», проще говоря, с задачей стилизации. Так, в том же 1897 году, ставшем «годом романсов», Корсаков создает дуэт соч. 47 «Пан», где при очевидном D-dur'ном устое при ключе стоят три диеза. Трудно усомниться в том, что автор таким образом обозначал не A-dur, а *ре* лидийский. Аналогично, поставив в «H-dur'ном»

романсе при ключе четыре диеза, Римский-Корсаков дает понять, что перед нами миксолидийский *си*⁵.

Романс соч. 40 № 4 «Я в гроте ждал тебя» — редкий в своей чистоте пример полноты решения одновременно художественной и технической задач. Своеобразие гармонической структуры романса, исключительная точность и последовательность использования избранной техники, доходящая до методичности, и, с другой стороны, естественное, красочное звучание — сочетание, характерное для письма Римского-Корсакова.

Это, безусловно, профессиональный эксперимент, языковое упражнение. Но эксперимент, проведенный настолько твердой рукой, с таким исключительным вкусом, опытом и артистизмом, что получившийся колористический эффект не дает ощутить никаких технических швов, а лишь восхищает гармонической свежестью, изяществом и стилистической верностью воплощения текста.

«Я в гроте ждал тебя», как было показано, не единственный пример работы Корсакова с нетональными ладовыми образованиями; 1890-е годы — это период, когда интерес его к возможностям модальной техники обостряется; он не угаснет до конца жизни композитора. Но, удивительным образом, напав на эту золотую жилу, как всегда, чутьем схватив магистральную линию будущего искусства, Римский-Корсаков не желает эксплуатировать ее, хотя поводов более чем достаточно: 1900-е годы дают «Сервилию», где аллюзии на старинные лады единичны и локальны (и даже, решусь сказать, не столь убедительны) и «Из Гомера», где подобные аллюзии могут быть схвачены только очень опытным слухом. Но подобно известной героине русского романа, которая не удостаивает быть умной, будучи одарена более важным — обаянием, чутьем, Римский-Корсаков не удостаивает быть пионером, первопроходцем, первоизобретателем всех открытых им «звукорядных месторождений» — довольно того, что он первый распознал их и показал их возможности⁶.

⁵ Будучи вынужден сменить четыре диеза на один там, где миксолидийский сменяется фригийским (на грани двух разделов), композитор, однако же, в конце, при возвращении мажорного трезвучия, вновь выставляет четыре диеза — хотя миксолидийского лада уже и след простыл. Вероятно, обозначение заурадного H-dur Корсаков в заданном им самим контексте уже не принимает.

⁶ Римский-Корсаков в 1900-е годы охотнее работал с симметричными ладами, вероятно, считая их более оригинальной, многообещающей и, конечно, более «своей» находкой. Однако характер использования античных ладов сказался несколько десятилетий спустя в нисходящих фригийских гаммах «Орфея» Стравинского — ученика Римского-Корсакова.

В заключение попробую обозначить еще один технический аспект проблемы «Античность в Серебряном веке». Речь идет вот о чем. В поисках средства создать у слушателя иллюзию погружения в условную античность композитор использует модальную технику и технику рядов. Почему? Какая связь между модальностью и античностью? Вопрос кажется простым: связь между ними очевидна, и она историческая. Но ведь пьеса Римского-Корсакова не есть викторина для музыкальных историков, а значит, избранное письмо должно быть не столько исторически, сколько художественно оправданным для поставленной задачи. Оправдание же это видится мне в том, что рядоположность аккордов в технике, примененной Корсаковым, отсутствие (или максимальное ослабление) тональной перспективы, то есть вертикальных ладовых тяготений, и главенство центрального аккорда не как центра тяготения, а как доминирующего по положению (начало и конец всей формы) рождает аллюзию на рядоположность фигур античных фризов или вазописи, где также отсутствует перспектива и главные герои выделяются не перспективно, а количественно (они больше других и занимают центральное положение). По близкому пути пошел несколько лет спустя Валентин Серов в своем полотне «Одиссей и Навзикая» (1910).

