

Ю. Холопов

КАНУН НОВОЙ МУЗЫКИ

О гармонии позднего Римского-Корсакова

1. «Мы живем накануне конца»¹

Эти слова автора «Кашея», где символически предсказывалась гибель царской власти («освобождение»), в год, когда В. И. Ленин поставил на повестку дня революционный вопрос «Что делать», а С. А. Нилус предрек разрушительную оргию «коммунизма» в России², следует полностью отнести и к самой музыкальной системе Римского-Корсакова. Его музыка является картину интенсивной эволюции и вплотную подводит к началу новой музыкально-исторической эпохи, так называемой Новой музыки XX века. Конечно, у нее не может быть точечной даты рождения, но условно это 1908 год³. Таким образом, как выясняется из музыкальной хронологии, позднее творчество Римского-Корсакова точно укладывается в последнюю площадку времени, когда эволюция позднеромантической музыки на глазах чутких музыкантов стремительно и неотвратимо влекла искусство звуков к переходу в какое-то жутковато непонятное новое качество.

По словам самого Римского-Корсакова, главной областью новаторства была гармония (отсюда и наше внимание к ней в настоящей статье). Он остро ощущал некий барьер, вырисовывающийся все яснее перед движением музыки: «Гармония и контрапункт <...> несомненно имеют свои пределы, переступая которые мы попадаем в область дисгармонии и какофонии»⁴. «Развитие искусства в XIX столетии идет с поразительной быстротой <...> Не носятся ли в воздухе признаки его упадка, знаменующие завершение эволюции?»⁵ По Римскому-Корсакову уже гармония Вагнера «представляет почти исключительно изысканный стиль, доведенный до крайней степени изысканности»⁶. И в его

¹ Написано 1 января 1902 г. См.: Римский-Корсаков А. Н. [Наброски по эстетике] // Римский-Корсаков Н. А. Полное собр. соч. Литературное наследие переписка. Т. II.— М., 1963.— С. 68.

² Можно было бы написать целую работу на тему «Римский-Корсаков как зеркало антирусской революции». В эту смкую тему укладывается множество фактов творчества, биографии Римского-Корсакова и некоторых его потомков в политическом и историко-культурном контексте ужасной катастрофы России 1905–1917 гг. и «холокоста» то ли пятидесяти, то ли шестидесяти миллионов россиян.

³ 1907–1908 гг.: песни оп. 3 Веберна; (1907–) 1908 г.: 2-й квартет Шёнберга; 1908: 14 багателей Бартока, «Наваждение» Прокофьева, новации Айзса, 12 автономных ступеней Яворского.

⁴ Римский-Корсаков Н. А. О слуховых заблуждениях // Римский-Корсаков Н. А. Там же.— С. 71.

⁵ Там же.— С. 69.

⁶ Там же.— С. 49.

собственной опере «Кашей бессмертный» «гармония доведена до крайних пределов»⁷.

В этом — позиция Римского-Корсакова: мы уже у крайней черты, за которой какофония, распад, «декаданс». Мы у границы, которую далее переходить нельзя. Даже вполне невинная пьеса Стравинского «Фавн и пастушка» (1906), исполненная в 1907 г., подействовала на Римского-Корсакова «раздражающим образом»⁸.

Но вместе с тем слух Римского-Корсакова постепенно продвигался куда-то вперед, в том же направлении, что и прогресс в целом. Ощущая какую-то стоящую впереди «черту» как некий «предел», он, похоже, время от времени переставлял этот барьер несколько дальше, завоевывая себе новое поле искусства. Мы даже можем заглянуть в некоторые тайники творческой лаборатории мастера, когда он делает сначала осторожную разведку, прорываясь к еще проблематичным (даже недопустимым) возможностям музыкального мышления. В одной из статей Римский-Корсаков описывает такой музыкальный фрагмент:



Правда, в конце концов он отвергает этот пассаж как «безусловную музыкальную фальшиву и бессмыслицу». Однако сочинил он его именно потому, что на пианиссимо в быстром темпе подобная полиладовость показалась ему возможной. Римский-Корсаков уверенно заявляет при этом, что «к сожалению, в современной музыке подобных примеров не оберешься»⁹. Словно по заказу, на приведенный гармонический прием Richard Strauss сочинил, уже после смерти Римского-Корсакова, знаменитые «политональные» гармонии в конце оперы «Кавалер розы» (1910, пост. 1911), а Шостакович, учившийся у «наследника» Римского-Корсакова М. О. Штейнберга, однажды написал почти что иллюстрацию к идее Римского-Корсакова¹⁰.

⁷ Римский-Корсаков Н. А. Жизнь и творчество. Вып. 5.— М., 1946.— С. 67.

⁸ Стравинский И. Ф. Диалоги.— Л., 1971.— С. 42.

⁹ Римский-Корсаков Н. А. О слуховых заблуждениях.— С. 71.

¹⁰ Штейнберг сам однажды использовал материал из незавершенного произведения Римского-Корсакова. Не могла ли запасть и Шостаковичу идея практчеля?

Шостакович, 8 симфония

2 [Allegro non troppo $\text{d} = 152$]
Tr. 1 solo

Правда, здесь всё же *fis*, а не *f*, и получается не *d-moll*, а однотерцовый *g-moll*, но для слуха Шостаковича и пример 1 никакое не «слуховое заблуждение», а рядовая техническая норма. Но именно поэтому теперь, в конце столетия, мы видим, что последние годы жизни Римского-Корсакова — в самом деле период «накануне конца» его эпохи. А далее начинается «новый фазис» бесконечной эволюции, новая музыкально-историческая эпоха, где доминируют уже новые законы мышления. И конечно же, ее начало наступает не «по звонку», а захватывает несколько предшествующих десятилетий, в том числе все творчество Римского-Корсакова. В этом-то смысле оно, особенно — позднего периода, и является кануном Новой музыки XX в. Для Римского-Корсакова наступление нового концентрировалось в области гармонии, которая была для него средоточием музыкального: «Для композитора гармония есть его стихия, как вода есть стихия для рыбы»¹¹. В действительности «новое» начинает отражаться и на формообразовании, также на ритмике.

2. Гармонические техники Римского-Корсакова

Как известно, главное методическое препятствие для адекватного понимания «канунной» романтической гармонии состоит в том, что к ней ставятся вопросы из чужой проблематики, а именно — вопросы по классической гармонии. Нужно же — по позднеромантической. Конкретно: не «какая функция?» (причем подразумевается — в диатонической тональности), а «какие техники?» Важной частью остается здесь и вопрос «какая функция?», относимый и к расширенной тональности, и ко многим другим техникам.

Известно, что Римский-Корсаков был занят отысканием «новых гармонических приемов»¹², то есть новых методов композиторской техники. Этим же Учитель занимался с учениками¹³. В порядке беглого перечисления назовем важнейшие техники гармонии Римского-Корсакова, чтобы конкретно пояснить разницу в методах научного мышления.

- Функциональность в расширенной тональности: мажоро-минорного лада (песня Кащеевны), иногда хроматического.
- Модальность натуральных ладов (звукоряды дорийские, пентатонные, гемиольные — то есть с увеличенной секундой, обходного лада) и т. д.
- Модальные функции натуральных ладов — как в гаммах, так и в аккордовых последованиях.
- Модальность симметричных ладов (модальная хроматика), таких, как уменьшенный («лад Римского-Корсакова», «гамма Римского-Корсакова»), увеличенный, целотонный, тритоновый (или, по Яворскому, «дважды-лад»).
- Модальные функции симметричных ладов — как в гаммах (зависят от интервалов между смежными и несмежными ступенями, например, «гамма Лешего» 211211211 — интервалы в полутонах), так и между аккордами (например, большие и малые медианты в увеличенном и уменьшенном ладах).
- Функциональные дубли (например, доминантаккорд типа 4-6 и на V ступени лада, и на II).
- Функциональная инверсия как перемещение устоя с тоники на другое созвучие (например, на увеличенное трезвучие в хоре девиц царства подводного из 2 картины «Садко»). Отсюда фоническая техника автономного созвучия, когда неважна его функция в тональности, но важна его краска, или звучность сама по себе.
- Отсюда же и гармоническая колористика — эманципация сонорной стороны звучания, созвучие как сонорная единица гармонической структуры со своей фонической функцией (например, ряд созвучий близкой краски, далее постепенная или скачковая её перемена, в том или ином направлении; обычно

¹² Римский-Корсаков Н. А. Полное собр. соч. Литературные произведения и переписка. Т. I.—М., 1955.—С. 223. В одной из записных книжек Римского-Корсакова мы находим им самим составленный перечень приемов (отчасти это именно техники): 1) Поменьше каденций. 2) Избегать секвенций. 3) Несвязанные аккорды и несвязанные модуляции. 4) Церковные лады: дорийский, фригийский, миксолидийский. 5) Ритм, и еще четыре пункта (см.: Римский-Корсаков Н. А. Полное собр. соч. Литературные произведения и переписка. Т. IV.—М., 1970.—С. 120). Запись относится к 1899 г.

¹³ Стравинский: преподавание Римского-Корсакова «целиком касалось техники» (Стравинский И. Ф. Диалоги.— С. 40).

вместе с тембровой, динамической и регистровой сторонами звучания).

Колористика живописует то же, что оркестровка и тембры вообще: «блеск, сияние, прозрачность, туманность, сверкание, молния, лунный свет, закат, восход, матовость, тьма»¹⁴.

- Разработка аккорда. Функции созвучий как части и целого. Также — варьирование созвучий, тех и других. Например, антракт к II действию «Царской невесты».
- Развитие линейных функций гармонии, то есть распространение аккордов движения — проходящих, вспомогательных, апподжиатур, а также аккордов покоя, долго выдерживаемых по типу педалей (также остинато). Например, в антракте к III действию «Золотого петушка» (хроматические проходящие аккорды) или аккорд смерти Кащея, картина I, ц. 15 (аккорд-апподжиатура, с разрешением в т.3).
- Техника аккордовых рядов («ряды» — термин Римского-Корсакова, из его Учебника гармонии). Пример: вступление ко 2-й картине «Садко».
- Дополнительный конструктивный элемент гармонии (ДКЭ), что часто объединяется с техникой рядов. Пример: аккорды Полкана (Р3.5, см. в ц.21, при ремарке «говорит всегда, как ругается»; Полкан «ругается» мажорными сектаккордами либо увеличенными трезвучиями). ДКЭ-тритон является лейтмотивом Кащея.
- Постальтерация, при которой альтерированные на вид аккорды в действительности функционируют как самостоятельные и первичные созвучия, никак не зависящие от хроматического видоизменения (отсутствующих) диатонических звукоступеней. Пример: «Золотой петушок», II действие, ц. 125–127 (изумление при виде шатра у подножия горы) — увеличенные трезвучия без признаков зависимости от отсутствующей диатоники.

Наконец, посягательство на святая святых гармоний — на тоналность, которая расщепляется на ряд структур, подчас весьма диковинных:

- Рыхлая тоналность, то есть без тяготения к (имеющейся) тонике. Пример: ария князя Юрия из III действия «Китежа» (H^{phr}).
- Диссонантная тоналность (где диссонантна даже тоника). Пример: упомянутое Видение шатра, где тоникой является увеличенное трезвучие $c-e-gis$.

¹⁴ Римский-Корсаков Н. А. Полное собр. соч. Литературные произведения и переписка. Т. II.— С. 66.

- Парящая тональность (обычная тоника есть, но ни разу не появляется). Пример: Вступление к I действию «Снегурочки» (на протяжении всей пьесы, от начала до конца, в течение 66 тактов, тоника B-dur не взята ни одного раза; конечно же, это входило в сознательное намерение Римского-Корсакова).
- Инверсионная тоналность. Пример — упоминавшийся женский хор из «Садко»: за исключением едва заметного последнего аккорда F-dur вся структура опирается не на мажорное трезвучие, а на увеличенное $f-a-cis$.
- Переменная тоналность (начало в одной тональности, а окончание в другой). Пример: первое соло Звездочёта «Я колдун», ц. 6–7, Es-dur — H-dur (тональности первородственные по увеличенному ладу $es-g-h$). Переменотонален хор «Ой, беда идёт, люди» из II действия «Китежа»: fis—a—c (то есть fis-moll — c-moll).
- Колеблющаяся тоналность: как рыхлая, но центр меняется с каждой опорой. Пример: Феврония учит Кутерьму молиться (действие IV, ц.262–264, т. 8), тональности C—G.
- Многозначная тоналность, когда одновременно ощущаются тяготения к двум (или более) тоникам-устоям. Пример: песня Луки из «Млады» (коренная, «материнская» тоналность D-dur с основным устоем на fis фригийском).
- Снятая тоналность, когда простые тональные аккорды не обнаруживают никакой определённой тональности. Например, в сцене встречи Шемаханской царицы и Звездочета («Это кто там в шапке белой <...>?»), ц.240–241 из «Золотого петушка», на аккордах типа 3.3.3. и 4.3.3 (интервалы в полутонах).
- Наконец, пробивается и новая тоналность, то есть тоналность с новыми гармоническими элементами. Всё Рондо-2 (то есть 2-й формы) в начале II акта «Петушки» стоит на центральном тоне As, ц.113–120. Но это не старые тональности As-dur или as-moll, а новая структура. Тоналность надо обозначать, как у Хиндемита: «in As».

Примерно таков должен быть научно-теоретический аппарат, с которым мы должны подходить к гармонии Римского-Корсакова. В этой «стихии» может даже и вообще потеряться, казалось бы, единственный вопрос гармонии «какая функция?» в расчете на, казалось бы, единственны возможные ответы «D³-аккорд», «S⁶», «отклонение в параллель». Во всяком случае ограничение этими вопросами и подобными ответами — в далеком прошлом, если перед нами музыка Римского-Корсакова.

3. Аналитический метод

Подход к анализу гармонии и музыки Римского-Корсакова вообще основывается на том, что перечисленные в разделе 2 техники обращаются в вопросник, ответы на который единственно только и могут более или менее адекватно показать сущность музыкального в гармонии — стихии музыки композитора. Надо приготовиться к тому, что вопросник, базирующийся на системе, скажем, «Бригадного учебника», нам просто не пригодится. Концепция этого учебника предполагает музыку середины XIX в., где еще нет сочности гармонии ни Листа, ни Вагнера, ни Мусоргского, ни тем более Римского-Корсакова, жившего и в первые годы XX в.

Итак, сущность метода анализа гармонии Римского-Корсакова состоит во множестве пунктов-вопросов по позднеромантической гармонии, с которыми мы обращаемся к конкретным произведениям великого мастера.

Полагая музыку всем известной, мы позволяем себе дать её сразу в виде редукции и аналитической таблицы.

Римский Корсаков, Кашей бессмертный, Вступление

3(A) Andante $\text{d}=76$

ЗВУКОРЯД: fis 11112

РЕАЛЬНАЯ МОДАЛЬНАЯ СТРУКТУРА:

(B) звукоряд: 1 1 1 1 2 1 1 1 2 / нет: 1 1 1 2 1 1 1 2 / реальное модальное строение: 1 1 1 2 1 1 1 2 / разрешение: 2

Симметричный тритоновый лад 11112

Мотивная структура:

мотив = 4_p (мотив-группа?) ? = 4_p Модели: "M-3" 2 гемигруппы (из 3 высот) +1 +1 +1 -2

начальный тон: gis (a) → gis → fis dis + c

Модели: M-3.1^a M-3.2^b [E, EDS]

Опорные тоны (в ответе)

A mf Мотивы: P.K.: #5 6 7 8 6' 2 7 2 8 2 1 2 8 10 11
#5 6 7 8 6' 2 7 2 8 2 1 2 8 10 11
нет: 9 10 11
#P 10 11
M-3.1 M-3.2

Б

Разрешения:

2 2
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14
начальный тон: as → as → fis → d → c
6

3(A) диатон Мотивы: (мотив = 2 т.?)
P.K.: #10 11 12 13 14
moll: 5
(парящая тональность на основе функциональной инверсии)

Б т.9 (ит.г.) опорные тоны: dis + fis
ХРОМА
метабола рода:
— мелодия из хромы в диатон,
— тональность из симметрического лада в минор

A 14-d... 15-sim. 16 = sim. 17 18
P.K. dis 112
звукоряд: нет: Модальная структура:
6 Модели: Конечный тон: dis
мотивы: #6 5 4 3 2 1 2 1 1 2 1 1 2 1 1 2
dis → eis → (dis) (a) M-3.1^a M-3.2^b
опорные тоны (в ответе)

С точки зрения учения о гармонии XIX века (как впрочем и ходячих представлений нашего времени) здесь многое странно и необъяснимо. Уже первые вопросы — какая тональность? какие функции? (аккордов? но в начале вообще нет аккордов...) — не получают ответа. А не зная, в какой тональности музыка, мы лишаемся возможности понять в ней что-либо ещё. Однако, пройдясь по беглому перечню техник позднеромантической гармонии, мы многое проясним (см. с. 57–59):

- 1. Прежде всего, перед нами музыка модальная, причём в том виде, в котором она остро противостоит обычной тональной. Такты 1–4 в дважды-ладе 11112¹⁵, 5–8 в целотоновом, при общем центральном тоне *fis*. Формула 11112 указывает на возможные в ткани модальные функции смежных и несмежных звуков. Мелодическая линия образуется на основе начального тона (важная модальная категория) *gis* с его разрешением в *fis*. «Ползучий» и «ворчащийся» характер лейтмотива Кащея (музыкально он имеет облик огромного змея) выражается вязким плетением хроматических интонаций согласно двум основным трехвысотным гемитонным моделям — M-3.1 и M-3.2 (см. на аналитической строке под т. 3–4). Лейтмотив кадансирует «вывернутой» моделью *g-as-fis* (=«EDS»). Тонкая интонационная связь идёт от опорных звуков *gis-fis* в т. 1–2 (и *d-c* в т. 3–4) к цепям целотоники *as-ges* в т. 5 (и *d-c* в т. 6). Но здесь не место делать анализ¹⁶.

¹⁵ Таблицу двенадцати симметричных ладов см.: Музикальный энциклопедический словарь.— М., 1990.— С. 497–498.

¹⁶ В. А. Цуккерман отметил, что мотив *a-gis-g-as* есть полное обращение предыдущего мотива *gis-a-b-a* (с наложением их в звуке *a*), притом не только звуковысотное, но и метрическое ($\textcircled{u} \textcircled{u} \textcircled{u}$ — превраща-

- Техники функциональной инверсии, разработки созвучия, ДКЭ, как и все прочие неклассические, легко сплетаются друг с другом. Конечно же, Римский-Корсаков имел в виду *e-moll*, иначе зачем бы ему ставить один диез при ключе. Но центр художественного интереса смещен с *e-moll* на нетонику в виде подразумеваемых временно автономных диссонансов:

fis (a) c (dis) — *fis ais c e* — *fis a c dis*

тт. 1–4 5–8 11–13 (и 14–17)

ДКЭ в т. 1–4 — это лейтинтервал Кащея тритон (легендарный средневековый tonus *diabolus*), в т. 5–8 — большая терция.

- Особой важности гармоническая техника тональности. Форма прелюдии не предполагает твёрдой и устойчивой структуры. Прелюдия трехчастна. Она состоит из экспозиции (т. 1–9), развивающей середины (т. 9–13) и репризы (т. 14–23) с конечным разрешением в *gis-moll*. Опора на уменьшенный септаккорд *fis* в крайних частях в виде симметричных ладов и в середине как на *d⁹* *e-moll* составляет единый тональный стержень всей композиции. Доминирование звука *dis* в репризе функционирует как доминанта к завершающему *gis-moll*. Тональная структура в целом есть симбиоз мажорно-минорной системы (т. 10–13, 22–23) и новой тональности вне мажора и минора (т. 1–8 и 14–23). В новой тональности мышление Римского-Корсакова, пусть и на небольших участках, выходит за пределы прежней системы. В узких пределах участков новой тональности уже не «канун» Новой музыки XX в., а она сама, хотя и не далеко ушедшая от принципов мышления XVIII–XIX вв. Но и там, где, казалось бы, тональность обычна, она в действительности находится в особых состояниях. Так, в середине (т. 10–13) смещение центра с устоя лада на неустой (функциональная инверсия) приводит к полному отсутствию тонической гармонии. Может показаться, что это сходно с классической серединой (Бетховен, 1-я симфония, трио менуэт). Но до и после классической середины находится тоника, и при том в достаточном изобилии, а здесь ничего похожего нет. Получается тональность без тоники или парящая тональность. Тональная же структура в целом перемена: в начале нет никаких признаков *gis-moll* заключительного каданса. Пьеса «атональна», только с тональным окончанием.

ется в — $\textcircled{u} \textcircled{u} \textcircled{u}$). По мнению М. Ф. Гнесина загадочный рисунок мотива графически напоминает знак бесконечности. См.: Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. Вып. 2.—М., 1975.— С. 40.

Новые техники гармонии и композиции позволяют композитору с большей экспрессивной силой и остротой выразить замысел, содержание образа. В конце концов функциональная инверсия была еще у Глинки при характеристике волшебницы Наины. У Римского-Корсакова же выразительный эффект намного сильнее. Это уже не просто колдовство, а вселенское зло, сущее зло вокруг себя и окружающее себя человеческими черепами. Ладовая структура здесь не просто симметрична, а как-то подчеркнуто механична, что имеет символический смысл. Абсолютная и неподвижная симметрия форм выражает мертвенностю характера (живое обычно в чём-то нарушает симметрию). Цепляемость звуковых элементов друг за друга уходит в ровную бесконечность и говорит о бессмертности безжизненного. А замкнутость в мертвом круге (диатоника открыта, хроматика герметически замкнута) есть беспросветность.

4. Каданс и декаданс. К проблеме формообразования

«Канунность» своего времени ощущалась Римским-Корсаковым не как праздник, а скорее как нечто не очень понятное, даже пугающее. «Новое течение» в искусстве конца XIX века несет с собой «распущенность гармонии», нечистоту голосоведения, свободу формы, бесформенность — «де-кадентство»¹⁷. Новейшие композиторы переступают пределы гармонии, за которыми наступают дисгармония и какофония, разложение музыкальной формы. «Декаданс» начинается с разложения каденций. Взглянем еще раз на пример 3, т. 1—4. Механическая симметрия не дает основы для образования естественного каданса уже в 4-м такте. В самом деле, такая музыка не кончается, а прекращается. Формообразование классического типа, на основе сильной тональности, того или иного типа модуляции, природной структуры периода, ставится под удар. «Свобода» форм нормальна лишь для фантазии, прелюдии, речитатива, в остальных же формах она — лишь недостаток либо даже разложение форм. Критикуя Вагнера за превращение музыки в «беспрерывный нескончаемый ход»¹⁸, за недостаток логики в ходообразной форме, Римский-Корсаков и трактует это музыкально-историческое явление как последнюю черту, которуюходить уже нельзя и перед которой возможно лишь отступление.

Критикуя эту позицию Римского-Корсакова как консервативную, его ученик, блестательно двинувшийся далее, Игорь Стравинский, писал: «Возрождение полифонии и обновление музыкальной формы, про-

¹⁷ Римский-Корсаков Н. А. Полное собр. соч. Литературные произведения и переписка. Т. II. — С. 68.

¹⁸ Римский-Корсаков Н. А. Вагнер. Совокупное произведение искусств или музыкальная драма (1892) // Там же. — С. 47.

исходившие в Вене в год смерти Римского, были совершенно неизвестны его школе»¹⁹. По сравнению с Веберном и Шёнбергом, да и с самим Стравинским — может быть. Однако примечательно другое: Римский-Корсаков медленно и осторожно продвигался вперед и в области принципов формообразования. И опять-таки через обновление способов гармонического выполнения традиционных форм, также и ритма²⁰.

Приведем пару образцов из числа часто исполняемых произведений Римского-Корсакова.

«Сказание о невидимом граде <...>. Сеча при Керженце»²¹.

ц.:	188 — 191	192	196	199 т.14	201 — 202 т.7
форма:	гл. тема ("Сеча") ход	трио 3-ч. песня	разраб.; (ход)	реприза гл. темы	кода (и перех.)
такты:	18, 18, 16; 18 b^{dim} , b^{dim} , es^{dim} , bV	12, 16, 12 $b\text{-moll}$	11, 11, 20 $b \rightarrow c \rightarrow d$	8+10 $b^{\text{dim}} -$	23+29 $b\text{-moll} -$
гарм.:					

Главная тема, изображающая начинаяющуюся жестокую битву, изложена в неустойчивой форме хода (в сраженьи не место уравновешенной форме!). Но и художественный эффект тогда много сильнее. Новаторство формы в том что главная мысль — картина сечи, — которая по природе содержания исключает симметрию строф песенной формы, выражается композитором как развертывание процесса происходящего. Отсюда и форма хода. Трио же имеет типичную для него сдержанность движения и подчеркнутость повторения устойчивых частей. Вслед за тональной инверсией в главной теме и вся форма оказывается инверсионной. Аналог — в Новой музыке XX века: прелюдия Дебюсси «Затонувший собор» (главная тема тоже передает процесс действия).

Другой пример — «Золотой петушок». Свадебное шествие

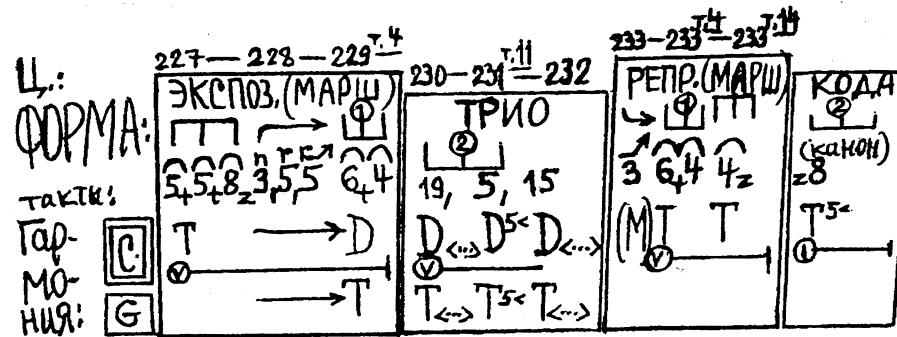
И здесь свободная трактовка формы вызывается сценическим действием: сперва слышны звуки из-за кулис, далее выезжают на сцену царёвы ратники, затем свита Шемаханской царицы. Наконец выезжает и золотая колесница с Додоном и царицей. Основой пьесы является форма марша с трио²²:

¹⁹ Стравинский И. Ф. Диалоги. — С. 40.

²⁰ В книге В. Н. Холоповой «Русский музыкальный ритм» (М., 1983) приведен ряд образцов новаторской ритмики Римского-Корсакова, асимметрии и нерегулярности, предвосхищающих открытия XX в. (см. с. 185—187, 195, 219).

²¹ Знаки нотации: f^{dim} — фа уменьшенный, bV — $b\text{-moll}$ на доминанте, \rightarrow — модуляция.

²² Знаки нотации: k = главная тема, $<>$ = переход, \dot{y}^1 , \dot{y}^2 = побочная тема первая, вторая, z = наложение, $/$ = предыкт, \dot{y} = предложение (устойчивая часть), M = большая медианта, $5<$ = повышенная квинта, K , C = органный пункт на доминанте, на тонике. C = главная тональность, G = побочная тональность; n = модель (в ходе), rr = ее повторения (репликаты).



К схеме надо добавить тематический состав частей:

Экспозиция: ц.227 — мотив Петушки («Царствуй, лёжа на боку») и мотив Додона-царя (включая и фигуру группетто — «мотив тупости»). На предыдке к побочной теме (Ц.229) мелькает мотив Шемаханской царицы. Побочная тема — мотив ратников (под эту музыку Додон в конце I акта отправляется на войну, напутствуемый практическим советом народа: «Ты себя-то соблюди. Стой все время позади»). Доминируют русские темы.

Марш начинается, когда шествие еще за сценой, трубы слышны из-за кулис. Поэтому вся главная тема звучит на «вступительном» органическом пункте доминанты (впрочем, на нем идет и все шествие до коды).

Трио: вся музыка — восточного характера. Проходит свита царицы. Народ дивится: «Где такие уродились? Хоть бы ночью не приснились!» Реприза: (значительно сокращённая, но с сохранением всего материала, кроме мотива Петушки) темы вновь все русские и мотив царицы. Главная тема (связанная с эффектом приближения издалека) сокращена, но зато возобновлена в конце в торжественном звучании и имеет заключающий характер.

Кода: напоминание тем царицыной свиты.

Форма в целом точно соответствует 5-й форме рондо, и нет сомнения в том, что Римский-Корсаков её и писал. Свобода формы — в воплощении эффекта процесса: шествие вдалеке — выходит на сцену — полный парад участников. Технически главная особенность — это органный пункт на доминанте, выражавший подготовку главного события — прибытия «молодых» и шумное приветствие народа.

Эволюция гармонии обновляет и строение формы. Так, во всей главной теме, ц. 227—228, C-dur (это главная тональность шествия) ни разу не берётся тонический аккорд, хотя тяготение к нему ощущается из-за доминантсептаккорда. Почти ни разу не берётся вообще какой-либо консонирующий аккорд. Необычность состояния тональности позволяет слышать здесь и двузначную тональность C-dur = G-dur. В трио, несмотря на

четырёхкратное появление аккорда G-dur, нельзя говорить о тональности G-dur и родственных ей тональностях мажорно-минорной системы. За исключением «титульной гармонии» G-dur вся музыка трио вышла из пределов прежней системы мышления.

5. Римский-Корсаков на путях к Новой музыке

Итак, в чём же конкретно «канун Новой музыки» в творчестве Римского-Корсакова? Путь Римского-Корсакова лежит через гармонию.

Если собрать одни только новые техники романтической гармонии (см. с. 57—59) и освободиться от пока ещё мощного корня классической гармонии, мы и получим комплекс характерных черт музыкального языка уже новой эпохи. Именно в этом направлении и идёт эволюция творческих принципов Римского-Корсакова. Она осуществляется прежде всего следующими путями:

1. Поиск всё более смелых гармонических приёмов в отношении эманципации диссонанса (термин, впервые предложенный, пусть и по иному поводу, Г.А.Ларошем), разработка хроматической системы лада (в частности в области 12-полутоновой системы, составляющей основу симметричных ладов) и новой гармонической функциональности (например, в модальных ладах, как в натуральных, так и симметричных). Всё это пока в общем в рамках мажорно-минорного лада.

2. Всё более длительные участки выхода за пределы мажорно-минорной тональной системы и пребывания «вне пределов строя» (то есть за пределами тональности; термин Римского-Корсакова из Учебника гармонии). Новые техники гармонии легко сплетаются в новое системное целое, начиная обходиться без мажорно-минорной основы. То, что прежде могло казаться «слуховыми заблуждениями», постепенно входит в обиход в качестве возможного и сильного выразительного средства, столь нужного композитору. Если гарантам незыблемости прежней системы всегда был заключительный каданс, «спасавший» любые смелости в гармонии, то теперь подчас и он готов превратиться в диссонанс, либо в намеренную неопределенность (таковы, например, увеличенное трезвучие в качестве последнего аккорда «Золотого петушка» или «дьявольский» тритон, завершающий III действие «Китежа»).

3. Новая гармония начинает воздействовать и на формообразование. Выше показан крайне смелый замысел — выразить всю главную тему «Сечи при Керженце» в гармонии «вне пределов строя» и вне традиционной песенной формы, в виде хода наподобие разработки. Один из наиболее крайних случаев у Римского-Корсакова — это сцена снежной метели из «Кашея», где вполне традиционная 2-я

форма рондо (с повторением частей) в оперной версии пьесы идет в парящей тональности (то есть тоника подразумеваемого с-moll не появляется ни одного разу); таким образом, вся форма выполнена уже в новой тональности с^{dim}. Подобным же образом поступает, например, Скрябин в своем позднем периоде творчества (конечно, с другим содержанием лада), что уже несомненно принадлежит Новой музыке XX в. Симптоматичными и не совсем случайными следует считать неожиданные совпадения музыкальных находок Римского-Корсакова с другими, вовсе не похожими на него композиторами. Возьмём некоторые проявления 12-тонового мышления у Римского-Корсакова.

В мелодии Колыбельной из 1-й картины «Кащея» можно найти определенно выраженные 12-тоновые ряды:

Царевна (поёт колыбельную) **Кащея бессмертный**

Lento assai $\text{D}=92$

Бай, бай, ба ю, бай! Бай, бай, ба ю, бай! Бай, бай, ба ю, бай!

гемигруппы M-3.1

Pf-d (в наложении)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Как показано, 12-тоновый ряд состоит из гемигрупп типа М-3.1. Но из них же состоит серия последнего произведения, над которым работал Веберн (1945):

(A) Римский-Корсаков **Ряд d-h**

(B) Веберн, серия для 3-х кантат **Pd-Ь [трансп.]**

гемигруппы: 1 2 3 4 → =1 -4 =3 =2

А в «Снегурочке» есть 12-тоновый ряд, который точно, нота в ноту, совпадает с серией, положенной в основу «Траурной музыки» В. Лютославского (1958):

Allegro molto **Снегурочка, III г.**

6(A) Ob. Cl. poco rit.

Б Pfd [в наложении: РЬ-Ь]

6 - 1, - 16, 6 - 1, - 1 6 =гемиаккорд 1.5
ряд из 6 шестиполутоновых отношений [по Яворскому]

Серия $\text{P}=88$

Лютославский, Траурная музыка, Пролог

(B) Vc. 1 solo 1 Pf-C 2 3 4 5 1h-e 1f-ais

Vc. 2 solo 2 Ph-ges

[=сочинено на ряд Римского-Корсакова?]

Эти совпадения случайны. Для Римского-Корсакова 12-тоновые ряды были крайним напряжением позднеромантической гармонии и не были техникой. Но неслучайно то, что подобных совпадений нет, например, у Чайковского, композитора его поколения, только жившего на 15 лет меньше Римского-Корсакова. Почва для совпадений есть. Римский-Корсаков начинает пользоваться теми же моделями 12-полутоновой высотной системы (например, М-3.1, М-3.2), которыми впоследствии будут обходиться уже как обычным, расхожим материалом, Веберн и Лютославский.

Значение подобных совпадений не следует преувеличивать. В конце концов, это, так сказать, «выбранные места» из общей системы гармонии Римского-Корсакова, в целом оставшегося в рамках широко трактованной традиционной системы мажора и минора, что элементы новой системы гармонического мышления у него явно прорастают, вступают друг с другом в крепкую связь, складывающуюся в высотные структуры уже нетрадиционного типа, то, что элементы новой системы начинают охватывать крупные разделы форм и даже построение целых пьес, несомненно есть свидетельство того, что поздний Римский-Корсаков — канун Новой музыки XX века.