

**СЕМАНТИКА ТОНАЛЬНОСТИ В ЭВОЛЮЦИИ ОПЕРНОГО ТВОРЧЕСТВА
Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА**

*Работа представлена кафедрой теории музыки
Астраханской консерватории.*

Научный руководитель - доктор искусствоведения, профессор Л. П. Казанцева

В статье рассматривается проблема формирования семантики тональностей в музыке Н. А. Римского-Корсакова. Один из главных источников осмысления семантики тональностей как важного смыслообразующего компонента - контекст культуры в разных ее проявлениях.

The article explores the issue of the key semantics forming in N.A. Rimskiy-Korsakov's music. One of the main sources of understanding of the key semantics as an important sense component is the context of culture in its different manifestations.

По словам А. Кандинского, «творческая эволюция Римского-Корсакова представляет собой в крупном плане смену трех периодов - раннего (до конца 70-х гг.), среднего (80-90-е гг.) и позднего (900-е гг.)». Сам композитор в «Летописи» (гл. XVII) связывает наступление зрелого этапа своего оперного мастерства с созданием «Снегурочки». Таким образом, *ранний период* включает в себя две оперы: «Псковитянка» (I ред. - 1872) по драме Л. Мея и «Майская ночь» (1879) по повести Н. Гоголя.

Анализируя свои ранние сочинения, композитор упоминает о влиянии музыки других авторов, которое он тогда испытывал. Римский-Корсаков находит громадную разницу в стиле своей Первой симфонии (1861-1865) и музыкальной картины «Садко» (1867): «Когда я писал симфонию, мы (балакиревский кружок) знали только Бетховена, Шумана, отчасти Глинку, когда же я принялся за "Садко" и "Антара", я уже глубоко проникся красотами "Вальса Мефисто" Листа»².

Как известно, формирование творческих взглядов Римского-Корсакова происходило в тесном общении с композиторами «Могучей кучки». Из «Летописи» узнаем о

безграничном влиянии Балакирева на остальных членов Новой русской композиторской школы на ранней стадии ее существования.

Римский-Корсаков отмечает пристрастие Балакирева к тональностям *Des-dur* и *h-moll*: «Милий Алексеевич любит и признает, в сущности, только эти два строя, к остальным же довольно равнодушен»³. Следуя авторитету своего наставника, в ранний период творчества композитор и тональности выбирает «в угоду Балакиреву»⁴. Так, главные тональности музыкальной картины «Садко» - *Des-dur-D-dur-Des-dur*, «Псковитянки» (в первой редакции) - *h-moll*. Показательно, что в дальнейшем, когда у композитора сформировалась своя система семантики тональностей, используя значительную часть музыкального материала симфонической картины в опере-былине «Садко» (1896), он переносит его в другие тональности. Например, тема моря - ключевая в опере - транспонирована из *Des-dur* 'а в *Es-dur*, наиболее подходящую, по его мнению, для этого образа.

Во многом меняется и тональный облик «Псковитянки». Так, увертюра в третьей редакции оперы (1894) (вторая редакция

(1878) не была опубликована) перенесена из *h-moll* в *c-moll*, что в совокупности с другими изменениями (пунктирный ритм вместо ровного движения восьмыми, обостренно-экспрессивное звучание вводного тона вместо VII натуральной ступени в минорном ладу) придает ее звучанию иной смысловой оттенок - обостренно-экспрессивного, драматичного высказывания. В первоначальном же варианте в увертюре воплощался более сдержанный, суровый, объективно-летописный, архаичный образ.

Уже в ранний период творчества, ко времени создания «Антара» (1868), композитор отмечает «пробуждавшееся во мне в те времена понимание взаимодействия тональностей и отношений между ними... К тому времени относится и выработавшееся во мне все более и более чувство абсолютного значения или оттенка каждой тональности»⁵.

«Майская ночь» (1879) открывает в творчестве Римского-Корсакова линию сказочно-фантастических опер. Поворот от «Псковитянки» к «Майской ночи» был решающим в оперном творчестве, определив его дальнейшее направление. Композитор находит свою стихию - поэтичный мир народной обрядности, мифологических представлений, воссоздающих космический миропорядок, отраженный в социальном мироустройстве. Создание образов природы, звуковых пейзажей, фантастических эпизодов стало мощным стимулом развития выразительных средств звукописи.

Огромную роль в музыке начинает играть логика изобразительного, живописно-пластичного мышления, которая «вписывается в структуру и в средства мышления музыкального, причем отнюдь не противоречит ему»⁶. При воплощении картин природы активно проявляются цветовые характеристики тональностей. Так, «синий, сапфировый, блестящий, ночной, темно-лазурный» *E-dur* становится яркой краской в создании поэтичного, одухотворенного образа майской ночи⁷.

Как видим, отношение к тональности у Римского-Корсакова не остается неизменным. В ранний период творчества композитор испытывает разного рода влияния, он использует гармонические приемы, тональную семантику, опробованную в творчестве других авторов в подобных контекстах. Таким образом, стадии формирования индивидуальной семантики предшествует период освоения существующих амплуа тональностей.

В период творческой зрелости смысловая трактовка тональности становится характерной чертой стиля композитора. Тональность является неотъемлемой частью художественного образа, неразрывно связана с ним. Заложенные в ней выразительные возможности способствуют ее эмоциональной, колористической, знаковой трактовке. Индивидуализированные тональные структуры с использованием элементов диатонических, модальных, симметричных ладов являются средством передачи национального, эпического, лирического, сказочного, драматического начал.

В операх среднего периода творчества характерно совмещение семантических функций тональностей. Так, изобразительное (зимний пейзаж, образ ослепительного солнечного света, ночной тишины, цветущего сада) становится сложной метафорой, многозначным символом, что способствует чувственно-конкретному воплощению идеи. Возникает так называемый эффект конуса смыслов⁸, например: цветок (ландыш) - девушка - поэтичный образ одухотворенной красоты в «Снегурочке» (1881). Неслучайно тональность *A-dur* - «ясный, весенний, розовый, цвет вечной юности, вечной молодости», связанная в этой опере с образами весеннего цветения природы, приобретает знаковую функцию, способствуя воплощению могучего, созидательного, творческого начала.

Средний период творчества композитора отмечен активным поиском новых семантических значений тональностей. Это

связано с обращением к лирико-драматическому жанру, углублением психологизма, воплощением драматической, трагической образности. Для лирико-драматического оперного жанра Римского-Корсакова характерна преимущественно эмоционально-экспрессивная и символическая трактовка тональностей, что обусловлено особенностями содержания, характером образов. Колористический потенциал тональностей отходит на второй план.

Обилие мрачных, темных образов, фатальных тем в тональностях *d-moll*, *h-nwll*, *cis-moll*, их преобладание над светлыми темами создает мрачный колорит, драматический накал сценического действия в «Царской невесте» (1898). Силам зла в этой опере противопоставлен связанный с тональными сферами *Des-dur uA-dur* хрупкий образ прекрасного, но несбыточного счастья.

Воплощение темного, антигуманного начала в его конкретном облике нашло выражение в углубленно мрачном звучании минорных тональностей - столь широкое их употребление не характерно для более ранних произведений композитора.

Поздний период творчества отличается значительным усложнением музыкального языка. Римский-Корсаков пишет о стиле оперы «Кашей бессмертной» (1902): «Гармония изысканная и пряная... доведена до крайних пределов, хотя в сверхгармонию не переходит»⁹. Его музыка предвещает новую музыкально-историческую эпоху. Римский-Корсаков начинает пользоваться моделями 12-полутоновой высотной системы, новыми гармоническими приемами, такими как эмансипация сонорной стороны звучания, функциональность гармонии в расширенной тональности.

Тональность как система звуковысотных связей в поздний период его творчества

также видоизменяется. Ю. Холопов отмечает такие ее разновидности, как «рыхлая» тональность (без тяготения к имеющейся тонике - например, в арии князя Юрия из третьего действия «Китежа»); «диссонантная» тональность, в которой диссонантна даже тоника (в сцене видения шатра из «Золотого петушка» в качестве тоники функционирует созвучие *c-e-gis*); «колеблющаяся» - центр меняется с каждой опорой (в эпизоде из «Китежа», где Феврония учит Кутерьму молиться); «многозначная» - тяготение к двум или более тоникам (песня Лумира из «Млады» в *D-dur'e* с основным устоем *na fis*); «снятая» тональность - простые тональные аккорды не обнаруживают определенной тональности (в сцене встречи Шемаханской царицы и Звездочета ц. 240-241); «новая» тональность - с новыми гармоническими элементами (в рондо в начале второго акта «Золотого петушка» ц. 113-120) - новая структура «in *AS*» как у Хиндемита¹⁰.

Новая система гармонического мышления зарождается внутри традиционного мажоро-минора. Она ярко отражает предреволюционную атмосферу ожидания «неслыханных перемен». Как видим, ладотональность у Римского-Корсакова - это живой, постоянно развивающийся организм. Ее облик всегда обусловлен конкретной художественной задачей. Она представляет собой не просто строительный материал, а сама является средоточием смысловой выразительности, которая реализуется на разных уровнях произведения. Тональная структура у Римского-Корсакова индивидуализируется, гибко реагируя на содержание. Как «смысловой комплекс высшего порядка», она раскрывается, по мере того как в ней обнаруживается причастность к разным смысловым контекстам.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Кандинский А. История русской музыки. М., 1984. Т. 2. С. 26.

² Ястребцев В. Римский-Корсаков. Воспоминания: В 2 т. Л., 1958. Т. 1. С. 46.

⁵ Там же. С. 83.

Проект «христианского атеизма» как радикальная теологическая репрезентация...

⁴ *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. М., 1980. С. 69.

⁵ Там же. С. 79-80.

⁶ *Ванечкина И., Галеев Б.* «Цветной слух» в творчестве Н. А. Римского-Корсакова // Русская музыка XVIII-XX веков. Культура и традиции. Казань, 2003. С. 192.

⁷ Здесь и далее характеристики тональностей приводятся по: *Ястребцев В.* Римский-Корсаков. Воспоминания: В 2 т. Л., 1958.

⁸ *Холопова В.* Музыка как вид искусства. СПб., 2000.

⁹ *Римский-Корсаков А. Н.* Н. А. Римский-Корсаков. М., 1946. Вып. 4. С. 67.

¹⁰ *Холопов Ю. Н.* Канун Новой музыки. О гармонии позднего Римского-Корсакова // Николай Андреевич Римский-Корсаков: Сб. ст. / МГК им. П. И. Чайковского. М., 2000. Сб. 30. С. 54-69.