

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ



О. А. БОЗИНА

*Красноярская государственная академия
музыки и театра*

УДК 781.22.072.2

СЕМАНТИКА ТОНАЛЬНОСТЕЙ В МУЗЫКЕ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

В исследованиях, посвященных творчеству Римского-Корсакова, отмечается присущая стилю композитора смысловая, образная трактовка тональности¹. Обширный материал для размышлений о семантике тональностей в его творчестве дают многочисленные замечания композитора в «Летописи» [23], а также высказывания на эту тему, приведенные в «Воспоминаниях» В. Ястребцева [42], монографии А. Н. Римского-Корсакова [21, 22], «Страницах жизни» [27], но, конечно же, в первую очередь, — сама музыка. Однако систематического изучения эта проблема пока не получила.

Высказывания композитора недвусмысленно говорят о том, что тональность в его произведениях является неотъемлемым смыслообразующим компонентом музыкального образа. Так, в письме к В. С. Кругликову он пишет: «Не подумайте, однако, что композитору все равно кончить оперу в *A dur* или в *As dur* <...> Нет, «Сервилию» нельзя бы было кончить в *A dur*, а надо непременно в *As dur*, ибо *A dur* — есть тональность любви, молодости, утренней и вечерней зари, цветов, весны, а для «кредо» Сервиллии надо тональность строгую, какую и является в известных случаях *As dur*» [22, с. 38].

Изменение тональности, транспонирование произведения или его фрагмента становится невозможным для композитора, так как это ведет к искажению и даже разрушению художественного образа. Показательно, как на предложение М. А. Балакирева перенести интродукцию к «Снегурочке» из «гносного» *a moll* в *h moll* Римский-Корсаков ответил следующее: «*H moll* я очень люблю, но считаю теплым тоном, никак не при-

годным для зимнего, морозного пейзажа; между тем, *a moll* именно и есть тот белый цвет, который нужен, а *A dur* и *E dur* после него это яркие цвета для появления Весны» [27, с. 141—142].

Иногда именно тональность становилась для Римского-Корсакова главным импульсом к созданию музыкального образа. Так, в первоначальный план оперы «Садко» не входила Любава Буслаевна — жена Садко, «и теперешней 3-й картины оперы поэтому не существовало» [23, с. 259]. В «Летописи» Римский-Корсаков высказывает мысль ввести жену Садко, «но все это пока оставалось на словах, и я отнюдь не решался на какие-либо переделки, ибо сценарий был и без того занимателен и складен» [там же]. И далее: «Смешно сказать, но в то время у меня сделалась какая-то тоска по *f moll*' ной тональности, в которой я давно ничего не сочинял и которой у меня в «Садко» пока не было. Это безотчетное стремление к строю *f moll* неотразимо влекло меня к сочинению арии Любавы, для которой я тут же набросал стихи. Ария была сочинена, нравилась мне и послужила к возникновению 3-й картины оперы [курсив мой. — О. Б.]» [23, с. 259—260].

Подобное отношение композитора к тональности как важному смыслообразующему средству характерно не только для его оперных произведений. В письме к А. К. Глазунову он пишет о сочинении «Шехеразада»: «О ужас! — без английского рожка! Что еще ужаснее: ни одного *Fis dur*' ного и *Ges dur*' ного куска, а *Des dur*' а всего 16 тактов!» [27, с. 269]. В следующем письме к этому же корреспонденту читаем: «К сегодняшнему пол-

дню уже написал страниц 20, сейчас примусь за некий кратковременный *Des dur*» [там же].

Показательно, что уже на ранней стадии своего воплощения каждый художественный замысел Римского-Корсакова был неразрывно связан с определенными тональными сферами. Так, В. В. Ястребцев отмечает, что композитор «занят тем, что намечает тональности для своей новой оперы «Садко», которая, вообще говоря, будет «*D dur* — *F dur'* ного» характера» [42, т. 1, с. 275]. Приведенные примеры красноречиво говорят о том, что Римский-Корсаков воспринимал тональность как некое «поле смыслов», и выбор ее обуславливался причинами содержательного порядка. Очевидно, тональность для него являлась не только средством, но и определенным источником выразительности.

В данной статье мы попытаемся ответить на вопрос: каковы субъективные и объективные условия формирования семантики тональностей в музыке Римского-Корсакова.

ОСОБЕННОСТИ СЛУХА РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Развитое чувство тональности, как правило, отличает музыкантов, обладающих абсолютным слухом. Римский-Корсаков употреблял термины «чувство тональности» и «абсолютный слух» как синонимы [29, с. 60]. Абсолютный слух, безусловно, способствует точной фиксации в памяти семантических оттенков каждой тональности. Как известно, музыкальные способности композитора проявились очень рано. В «Летописи» читаем: «Еще мне не было двух лет, как я уже хорошо различал все мелодии, которые мне пела мать <...> сам начал подбирать на фортепиано, слышанные от него (отца) пьесы с гармонией; вскоре я, узнав название нот, мог из другой комнаты отличить и назвать любой из тонов фортепиано» [23, с. 13].

В восприятии музыканта с абсолютным слухом музыкальный образ тесно связан с определенной тональностью, и транспонирование вносит в произведение некое новое качество. Как справедливо отмечает М. С. Старчеус, «абсолютная высота звучания — неотъемлемая сторона музыкального впечатления, потеря которой может быть равна разрушению целостности самого образа» [26, с. 207]. Эта мысль правомерна и по отношению к творческому процессу Римского-Корсакова. Так, в Стелеве, где создавалась «Снегурочка», в распоряжении композитора было фортепиано, настроенное на тон ниже. Импровизируя и проигрывая отдельные наброски оперы, он постоянно был вынужден транс-

понировать. При этом «сбивался с толку» и брал, по его собственному выражению, «черт знает, какие аккорды» — «в те мгновения, когда, бывало, увлекшись исполнением и, забывая о строе рояля, брал на нем те ноты, какие им были в действительности написаны» [42, т. 1, с. 83].

Итак, очевидно, ясному ощущению качественного своеобразия тональностей способствует абсолютный слух. В дальнейшем постоянная сосредоточенность музыканта на звучании в процессе целенаправленной творческой деятельности помогает закреплению в его сознании определенных семантических амплуа каждой тональности. Римский-Корсаков писал: «Лично я особенно *легко и навсегда* запоминаю тон и колорит <...> Случалось забывать произведение, при этом я отлично помнил, что оно было написано, например, в *F dur* [курсив мой. — О. Б.]» [27, с. 368].

СИНЕСТЕЗИЯ ТОНАЛЬНОЙ СЕМАНТИКИ

На основе абсолютного слуха нередко формируется и способность к цветовому восприятию тональностей. Размышляя о своих субъективных «цветозвуковых» впечатлениях в беседе с В. Ястребцевым, композитор отмечал, что ему лично тот или другой строй кажется окрашенным или передающим настроение [42, т. 1, с. 84, 95]. Он неоднократно возвращался к этой теме и утверждал, что «аналогия между красками и световыми представлениями в живописи и между гармоническими образованиями и тембровыми явлениями несомненна» [24, с. 218]. По словам Б. Асафьева, «Римский-Корсаков мыслит музыкально-цветово, его тональное чувство было всецело красочным, он слышал и видел тональность одновременно» [2, с. 77]. Исследователь метко определяет эту характерную черту его стиля — умение «видимое ощутить как интонацию». Именно способность к *цветовому звукосозерцанию* во многом обусловила чрезвычайную изобразительность, «красочность» музыки Римского-Корсакова, его уникальную способность создавать одухотворенные, поэтические пейзажи — образы моря, леса, зимней вьюги, солнечных рассветов.

«Цветной слух», или синопсия, как частное проявление более общего свойства психики, синестезии (соощущения), неизменно привлекает к себе внимание исследователей. Попытки объяснить это явление делались разными науками: физикой («общность по признаку волновой природы»), медициной («путаница зрительных и слуховых нервов»), психологией («рецидив первобытного сознания») и даже эзотерикой (чудесная, непознава-

емая способность, доступная только посвященным) [8, с. 283]. К подобным объяснениям приводило буквальное понимание синопсии, согласно которому обладатели «цветного слуха» реально видят цвета тональностей.

Так, В. Ванслов отмечает, что «цветной слух» действует лишь при изолированном восприятии отдельных тональностей и тембров или по отношению к главной тональности какого-либо произведения. Никто из музыкантов не оставил свидетельств, что с каждой модуляцией меняются также и цветовые ощущения. Если бы это было так, то у слушателей, обладающих «цветным слухом», вероятно, непрерывно рябило бы в глазах» [6, с. 131]. С буквальным пониманием этого феномена связаны и поиски универсальных закономерностей соответствия цвета и звука создателями искусства цветомузыки, пока не увенчавшиеся успехом [9].

Существует и противоположное понимание синопсии. По мнению Б. Теплова, «общим членом», с помощью которого может устанавливаться связь между зримыми и музыкальными образами, являются эмоции [29, с. 18]. Природу цветного слуха Римского-Корсакова исследователь представляет следующим образом: «Каждая тональность имела для него ярко выраженный эмоциональный тон, имела свое характерное настроение; а это настроение вызывало соответствующие ему зрительные образы, чаще всего картины природы; основной цвет этих образов и картин становился цветом данной тональности» [там же].

Как метафорическую, ассоциативную определяют природу «цветного слуха» Ю. Рагс и Е. Назайкинский, указывая на «эмоционально-эстетическое соответствие» музыки и цвета [20, с. 170]. При этом синопсия связана с общим свойством восприятия, так как определенные цветозвуковые ассоциации присущи, в принципе, всем. Каждый из нас понимает и синестетические переносы в поэтической и обыденной речи («горькая истина», «сладкий сон», «черная тоска», «острый ум»), способен порой метафорически трактовать цвет написанных букв и цифр, предметов, живых существ, окрашенно воспринимать отдельные звуки речи, дни недели и т. д.

Таким образом, слухо-зрительные синестезии, как и другие ассоциативные представления, опираются на реальные связи нашего жизненного опыта, где звуковое неотделимо от зримого и других ощущений при целостном охвате и восприятии действительности. Как отмечает М. Старчеус, «каждое ощущение (тяжести, вкуса, холода, цве-

та) имеет для человека определенную эмоциональную окраску. При сходном эмоциональном тоне разные ощущения вступают во взаимодействие, образуя устойчивые для личности, этноса, культуры единства» [26, с. 436].

В течение длительного времени проблемы синестезии исследовались и обсуждались на специальных секциях «Цветной слух» всесоюзных, а затем всероссийских конференций, проводимых в Казани. По словам известного исследователя синестезии Б. Галеева, последняя являет собой «особую ассоциацию (межчувственную), особую метафору (межчувственный перенос)» [8, с. 286—287]. Автор характеризует ее как «способность ментально, в воображаемом сопоставлении, «видеть» пластику мелодии, колорит тональности и, наоборот, «слышать» звучание цветов и т. д.» [8, с. 290]. Он приходит к следующему выводу: «Очевидно, что синестетические способности — не биологического, а социального происхождения. И именно искусство является той областью, где культивируется и развивается синестезия как концентрированное проявление образного мышления» [8, с. 287—288].

В приведенных исследованиях авторами раскрывается метафорическая природа синопсии, что представляется вполне обоснованным и косвенно подтверждается тем, что многочисленные поиски прямых соответствий цвета и звука не дали положительных результатов. Такая трактовка синопсии объясняет, почему цветовые характеристики тональностей разными музыкантами-синестетами не совпадают.

Приведем примеры. У А. Скрябина цветовые ассоциации были связаны с идеей свето-музыкального синтеза. Композитор твердо верил в обязательную универсальность видения тональностей. При этом, в его системе цвето-тонального мышления просматривается определенный схематизм: соответствие кварто-квинтового круга тональностей и цветового спектра.

Скрябин отчетливо воспринимал цветовые характеристики трех тональностей: *C dur* — красный, *G dur* — оранжево-розовый, *F dur* — красный, остальные выводил умозрительным способом [5]. Синестезию, отличающую восприятие этого композитора, И. Ванечкина и Б. Галеев определяют как световую, а не красочную, «и цвет появлялся лишь при умозрительном развертывании белого света в спектр» [5, с. 188]. Кварто-квинтовый круг у Скрябина начинается с красного, «простого» цвета. «Сложная» синяя часть спектра и тональности, которые ей соответствуют,

наделяются композитором признаками «духовности» [там же].

Тональные же ассоциации Римского-Корсакова отличаются большей непосредственностью, хотя, в какой-то мере, движение от «простых» тональностей к «сложным» прослеживается и в его системе тонально-цветовых соответствий. Вначале — «простые» цвета: белый, золотистый, желтый, розовый, затем более «сложные», глубокие оттенки — синие, фиолетовые, зеленые. Наиболее полное выражение цвето-тональная семантика получила в его операх на сказочно-мифологические сюжеты.

Синий, сапфировый *E dur*² — неотъемлемая краска в облике ночных пейзажей («Майская ночь», «Пан Воевода»), звездного неба («Ночь перед Рождеством», «Золотой петушок»), моря («Шехеразада», «Свитезянка»). Картины солнечных рассветов озвучивает «ясный, весенний, розовый» *A dur* («Ночь перед Рождеством», «Снегурочка», «Кашей бессмертный»). Так, лейтмотив Ярилы из «Снегурочки» — цепь трезвучий, на фоне которых звучит речитатив царя Берендея «На розовой заре» (из второго действия) — воссоздает зримую музыкальную картину утреннего неба. В цветовом восприятии Римского-Корсакова трезвучия расположены по степени нарастания светящихся качеств: *G dur*, *F dur*, *E dur*, *D dur*, *C dur*, *B dur*, *A dur*.

По словам В. Холоповой, «у некоторых композиторов зрительно-цветовое представление яркое, сильное, обширное, лежит в глубине авторского осознания музыкального образа» [35, с. 158—159]. Так, О. Мессиа́н, размышляя о своем творческом методе, отмечает: «Воспринимая на слух комплексы звуков, я мысленно представляю себе комплексы соответствующих красок. Эти краски я ввел в свою музыку. «Лады ограниченной транспозиции» — это не гаммы, а гармонические цвета. Например, лад второй, транспонируясь трижды, дает соответственно фиолетово-голубой, коричнево-золотой и зеленый цвета» [16, с. 114]. Лады в восприятии композитора «подобны красочным плоскостям, в пределах которых общий колорит сохраняется» [там же]. Окрашенными воспринимаются композитором и отдельные аккорды — как «красочное единство, изменяющееся в процессе двенадцати возможных транспозиций» [там же].

Как видим, цветовые представления тональностей у композиторов, обладающих цветным звукосозерцанием, различны. Они тонко связаны с внутренним миром, индивидуальностью композитора, его творческими и эстетическими принципа-

ми; формируются постепенно, в процессе целенаправленной творческой деятельности, и осознаются на этапе профессиональной художественной зрелости. По словам А. Кандинского, характерная для Римского-Корсакова образная трактовка тональности впервые наметилась в «Снегурочке» [13, с. 86]. Как известно, эта опера ознаменовала наступление зрелого этапа творчества композитора, о чем он пишет в «Летописи»: «<...> почувствовал себя созревшим музыкантом и оперным композитором, ставшим окончательно на ноги» [23, с. 183].

Показательно, что Римский-Корсаков сам неоднократно подчеркивал именно ассоциативную, а не врожденную природу своей способности к цветовому звукосозерцанию: «Что же касается того, что *E dur* для меня рисуется синим, тут могло повлиять еще и то обстоятельство, что, например, хор из «Руслана» «Ложится в поле мрак ночной», а также увертюра Мендельсона к «Сну в летнюю ночь» и *Notturmo* написаны в этом строе» [42, т. 1, с. 117—118]. Очевидно, композитор чувствовал и понимал объективно-субъективную природу цветного слуха. В «Летописи» о времени создания «Антара» он пишет: «К тому времени относится и вырабатывавшееся во мне все более и более чувство абсолютного значения или оттенка каждой тональности. Исключительно ли оно субъективно или подлечит каким-либо общим законам? Думаю — то и другое» [23, с. 79—80].

Действительно, при явных различиях в цветовом восприятии у разных авторов наблюдается и некоторая общность эмоционально-смысловых оценок цвета и звучаний, а также символических проекций духовных состояний. На этом основании М. Старчеус отмечает вероятностный характер связи между звуком и смыслом [26, с. 605]. Проведенные ею исследования подтверждают эту мысль. Так, например, *C dur* вряд ли может быть в чем-либо восприятии «коричневым» [26, с. 470]. При этом, безусловно, важную роль играет символика цвета, сложившаяся в культуре.

Как мы убедились, цветной слух, как индивидуальная особенность творческой личности композитора, во многом обуславливает изобразительность, красочность, зримую конкретность его музыки. Цветовое звукосозерцание имеет ассоциативную, метафорическую природу и формируется в процессе творческой деятельности. Цветовая семантика тональностей во многом определяет характер музыкального образа.

Однако мы не можем согласиться с мыслью о «глубочайшей взаимообусловленности тонально-

го мышления и «цветного слуха» [5, с. 195], полагая, что цветовые ассоциации — важный, но не единственный источник формирования тональной семантики у Римского-Корсакова.

По словам Б. Теплова, цветной слух (как проявление связи слухового воображения со зрительным), — «это только частный случай гораздо более широкой способности, способности переводить в звучания зрительные впечатления и «видеть» в звуках зрительные образы» [29, с. 26]. В этом плане небезынтересно, что в характеристиках, которые композитор дает отдельным тональностям, речь идет «не только о цветах, а о некоторых предметно-эмоциональных комплексах» [29, с. 18]. Так, *D dur* — «дневной, желтоватый, царственный, властный», *H dur* — мрачный, темно-синий со стальным серовато-свинцовым отливом; цвет зловещих грозовых туч», *As dur* — «характер нежный, мечтательный; цвет серовато-фиолетовый», *g moll* — «без определенной окраски: имеет характер элегико-идиллический», *a moll* — «бледно-розоватый», «это как бы отблеск вечерней зари на зимнем холодном пейзаже». Но, пожалуй, самую развернутую характеристику получает *A dur* — «тональность молодости, весны — и весны не ранней, с ледком и лужицами, а весны, когда цветет сирень, и все луга усыпаны цветами; тональность утренней зари, когда не чуть брезжится свет, а уже весь восток пурпурный и золотой» [21, с. 154].

Таким образом, характеристики тональностей у Римского-Корсакова воплощают целый комплекс различных представлений, обнаруживают важную для композитора способность — воспринимать весь мир в звучаниях, мыслить музыкой, переводить немusикальное — мысли, идеи, образы, жизненные впечатления — в мир музыкального произведения.

Образное «видение» тональности, неразрывность в музыкальном восприятии видимого, слышимого, осязаемого отличает такую важную для творческой индивидуальности композитора черту художественного мышления, как синестезийность. Для гениального музыканта «тонкость звуковых ощущений будто преобразует чувственную картину мира, где все свойства вещей и явлений оказываются соотнесенными и способными обнаруживать свою скрытую причастность к музыке» [26, с. 196].

Колористичность в его произведениях обретает философскую трактовку. Так, ладовый синтез — суровая, драматичная семантика тональности *c moll*, «отягощенная» выразительными возмож-

ностями *увеличенного* и *уменьшенного* ладов в совокупности с другими выразительными средствами — обуславливает совмещение разных смысловых планов в сцене снежной вьюги из оперы «Кашей бессмертной». Здесь соединяются изобразительность, картинность с волшебно-фантастическим оттенком, символизация суровой, зловещей силы (образы природы трактуются метафорически), и вместе с тем — это образ знакомой русской природы, созданию которого в условиях сложной ладовой структуры способствуют народно-песенные интонации и минорная ладовая основа.

Пейзажи, зримо-конкретные образы в произведениях Римского-Корсакова становятся проводниками философско-художественных идей, обретают объемность, многомерность, символическое звучание — «метафорические отношения между впечатлениями цвета и звука превращаются в художественно-смысловые» [26, с. 474]. Покажем это на примере семантики тональности *F dur* в опере «Сказание о невидимом граде Китеже».

Композитор придавал тональности *F dur* исключительное значение в опере. Он отмечает: «*Es dur* — это тональность воинственных городов, а Китежу подобает светлый *F-dur*» [22, с. 95]. *F dur* в опере становится лейттональностью. Иногда одно лишь звучание тоники в положении квинты (первый аккорд в лейтмотиве) намекает на Китежград, хотя сама тема отсутствует. Так, в третьем действии, когда отблески утренней зари падают на поверхность озера Светлояр, мы слышим трезвучие *F dur* и понимаем, что сейчас увидим Китеж.

На протяжении оперы происходит постепенное утверждение этой тональности. В конце первого акта появляется лишь намек на *F dur* в виде субдоминанты *C dur* при первом проведении лейтмотива. Во втором акте *F dur* показан эпизодически в песне-пророчестве Гусяра о гибели священного города. В третьем акте он выдерживается на протяжении большой сцены исчезновения Китежа. Наконец, в последнем акте лейттональность господствует уже в пределах целой картины, приобретает особое символическое значение.

По словам Д. Андреева, Россия выражала знание о своем духовном прообразе на языке зодчества. Архитектурный ансамбль, осью которого являлся белый собор с золотыми куполами, зеркально отраженный в озере или реке в больших и малых городах, — художественно-мистический символ, каменное подобие «Града зыскуемого» [1, с. 274—275]. Китеж — образ духовной святыни, которая недостижима для внешнего вторжения ос-

лепленных тьмой. Главная идея легенды и оперы — восхождение к невидимому граду, его обретение — реализуется ладотональными средствами как устремление к конечному господству *F dur*. Композитором переосмысливается традиционная «пасторальная» семантика этой тональности. *F dur* в опере связан с образом нового мира — преображенного Китежа, неизреченного света, одухотворенного сознания. *F dur* наделяется семантикой неземного, горнего, Божественного. Цветовое, изобразительное становится сложной метафорой философского, духовного, сокровенного. Образ весеннего обновления, цветения природы символизирует преображение в космическом масштабе.

Интересна символика цвета. Ярко-зеленый цвет в православной церкви был связан с образом воскресения Богородицы. Изображения ее вознесения имеют ореол зеленого цвета, в чем находит отражение средневековая символика надежды. В опере соответствие тональности цвету и его церковно-обрядовой семантике вряд ли было преднамеренным. Скорее всего, свою роль сыграла художественная интуиция, музыкально-смысловые «предчувствия» композитора. По словам Б. Асафьева, «тяготение действия к светлому, праздничному пребыванию в *F dur* подчеркивается несколько раз, причем появление этой тональности всякий раз звучит символом надежды» [4, с. 193].

В художественном пространстве произведений Римского-Корсакова выстраиваются ассоциативные ряды самых разных масштабов и уровней: звука, цвета, жанра, стиля, культуры, природы, космоса, мироздания. Тем самым, происходит «формирование значений через явление сложной синестезии [курсив мой. — О.Б.]» [38, с. 11], что способствует образованию иерархии смыслов и их движению «от видимой реальности к сокровенной сущности, от индивидуально-психологического к архетипическому» [18, с. 11].

Как видим, ассоциации являются действенным способом семантизации — надления смыслом музыкальных звучаний. Ассоциации воплощаются в разного рода метафорах. Так происходит семантизация разных элементов музыкального языка, в том числе тональности. Практика использования тональностей закрепляет за ними определенную семантику — «тип содержания стал ассоциироваться с тональностью» [7, с. 3]. Формируется ее связь с определенным значением в данном контексте (в авторском тексте, в контексте стиля композитора, национальной школы, эпохи). Складывается круг тональностей для воплощения образов пасторальных, драматических, героических,

трагических, любви, детства [там же]. При этом в возникающих ассоциациях тонко сочетается глубоко индивидуальное и общезначимое.

В мир музыкального произведения проникают немзыкальные образы. Исходный стимул создания произведения — идея, под влиянием которой выстраивается музыкальное целое, — как правило, имеет немзыкальный характер. Все это обуславливает «насыщение музыкального мышления жизненным содержанием» [26, с. 335]. Происходит «переход общесмыслового контекста в систему выразительных средств» [31, с. 5], немзыкально-го в музыкальное.

Таким образом, в музыке проявляет себя универсальный механизм художественного мышления — знаково-метафорический, осуществляющий «материализацию образных представлений» [39, с. 52—53]. Интонационные структуры обретают «связь с реальными явлениями, речью, словом, поэтическими идеями, образами, движением, театральными, живописными сюжетами, отражая важную тенденцию музыки к ассимиляции экстрамузыкальных компонентов» [там же].

ТОНАЛЬНАЯ СЕМАНТИКА РИМСКОГО-КОРСАКОВА: ТВОРЧЕСКИЕ ВЛИЯНИЯ

Попытаемся установить, насколько значимы были для Римского-Корсакова семантические амплуа тональностей, сложившиеся в творчестве других композиторов.

Анализируя свои ранние сочинения, Николай Андреевич отмечает влияние музыки других авторов, которое он тогда испытывал. Как известно, формирование творческих взглядов Римского-Корсакова происходило в тесном общении с композиторами «Могучей кучки». В «Летописи» читаем о безграничном влиянии Балакирева на остальных членов Новой русской композиторской школы на ранней стадии ее существования: «Музыкальная практика и жизнь дали возможность яркому таланту Балакирева развиваться быстро. Развитие других началось позднее, шло медленнее и требовало руководителя. Этим руководителем и был Балакирев, добившийся всего своим изумительным разносторонне-музыкальным талантом и практикою» [23, с. 33].

Признавая безусловный авторитет своего наставника, в ранний период творчества композитор и тональности выбирает «в угоду Балакиреву» [23, с. 69]. Главные тональности симфонической картины «Садко» (1867) — *Des dur* — *D dur* — *Des dur*. Показательно, что в дальнейшем, когда у компо-

зителя сформировалась своя система семантики тональностей, он использует значительную часть этого музыкального материала в опере-былине «Садко» (1896), но переносит его в другие тональности. Так, тема моря — ключевая в опере — транспонирована из *Des dur'* а в *Es dur*, наиболее подходящую, по его мнению, для этого образа.

Ввиду огромного влияния Балакирева на остальных членов «Могучей кучки», небезынтересно его отношение к тональной семантике. По словам А. Михайлова, у этого композитора «все, связанное с определенной тональностью есть заранее известное пространство смысла и — пространство известного заранее смысла». При этом соотношение тональностей (тональный план) мыслится им как «предзадаваемое соотношение полей определенного смысла» [17, с. 81]. Очевидно, для Балакирева вопрос тональной семантики был ключевым в процессе создания и восприятия музыкального произведения. Римский-Корсаков отмечает пристрастие своего наставника к тональностям *Des dur* и *h moll*: «Милий Алексеевич любит и признает, в сущности, только эти два строя, к остальным же довольно равнодушен» [41, с. 83].

Интересны размышления Римского-Корсакова о влиянии яркой творческой личности на формирование семантических оттенков этих тональностей — «*h moll* и *Des dur*, столь ярко и очевидно *предумышленно* введенных в ранних произведениях русской школы и затем, несомненно, *оставивших глубокий след* и во всей позднейшей музыкальной литературе, отчасти в силу привычки, отчасти же потому, что *Des dur* в оркестре звучит действительно как-то особенно благородно, красиво и мягко! [курсив мой. — О. Б.]» [42, т. 1, с. 173]. Композитор приводит следующие примеры использования тональности *Des dur* в русской музыке: сцена поцелуя из «Снегурочки», образ Египта из «Младь», последний поцелуй Пери Гюль Назар из IV части («Сладости Любви») «Антара»; первый романс Марии, сцена «Благословения», любовный дуэт и заключительный хор из «Ратклифа» Кюи; тема любви из увертюры «Ромео и Джульетта» Чайковского; конец «Тамары» Балакирева, III часть (Баян) *h moll'* ной симфонии Бородина и пр. Эта тональность используется композиторами для воплощения образа любви, идеала высшего начала.

Примеры применения тональности *h moll* в русской музыке также широко известны. Напомним богатырский образ во Второй симфонии Бородина, *h moll* — одна из главных тональностей «Псковитянки» и «Китежа». «Свой», особый

h moll у Глинки — «славянская интимная лирика сердца» [11, с. 115] в Вальсе-фантазии. У Чайковского — трагический *h moll* в Шестой симфонии, в «Ромео и Джульетте». Как видим, любимые Балакиревым тональности действительно оставили глубокий след в русской музыке.

Интересна судьба этих тональностей в творчестве Римского-Корсакова. Как отмечает А. Михайлов, он «начал строить себя как творческую личность, как профессионал, в прямую противоположность Балакиреву» [17, с. 88]. Это касается и тональной семантики. Примеры такого противодействия мы уже приводили (отказ Римского-Корсакова перенести вступление к «Снегурочке» из *a moll'* а в *h moll*, перенесение темы моря в опере «Садко» из *Des dur'* а в *Es dur*). В третьей редакции «Псковитянки», предпринятой композитором в 1891—1894 годах (первая редакция — 1872, вторая — 1877), «многое транспонировано в другие строи» [42, т. 1, с. 114]. Так, увертюра 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, драматического высказывания. В первоначальном же варианте в увертюре воплощался более сдержанный, суровый, объективно-«летописный», архаичный образ.

Долгое время *h moll* не появляется в произведениях Римского-Корсакова в качестве «главной» тональности. У Ястребцева читаем: «В его новой опере [«Сказание о невидимом граде Китеже». — О. Б.] увертюра будет написана в *h moll*, то есть в тональности, с которой мы почти вовсе не встречались ни в «Младь», ни в «Ночи перед Рождеством», и которую он *снова полюбил* [курсив мой. — О. Б.]» [42, т. 2, с. 30]. *Des dur* в его операх, как правило, связан с хрупкими женскими образами «идеальных» героинь — Панночки, Снегурочки, Марфы.

Большое влияние на стиль композитора, по его признанию, оказала музыка Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Баха, Генделя, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шумана, Листа, Берлиоза, Шопена, Мендельсона, Вагнера. Он отмечает громадную разницу в стиле своей Первой симфонии и «Садко»: «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» [там же, с. 46].

Как отмечает композитор, гармония в начале «Садко» навеяна музыкой Листа. Он советует В. Ястребцеву: «Когда будете писать о «Садко», загляните в листовское «Что слышно на горе» — прием сопоставлять *B dur* после *Des dur* или, что то же *C dur* после *E dur*, очевидно листовский. Кроме того, и типичные гармонии, встречающиеся на стр. 14, 20, 27—28 и 41—42 «Садко» — тоже листовские из его гениального «Мефисто-вальса» [там же, с. 97]. Однако И. Тютманов справедливо отмечает различия этих малотерцовых последовательностей: «У Римского-Корсакова диатонические связи аккордов, у Листа — хроматическая система лада» [32, с. 109]. Большетерцовые соотношения трезвучий мажора и минора, по мнению композитора, «обязаны своим появлением в музыкальной литературе второй половины XIX века исключительно Шуману, а не Листу и Вагнеру. В обратном порядке эти трезвучия (*b moll* — *D dur*) образуют гармоническое сочетание, которое дали «аккорды смерти» или «рока» из «Млады» [42, т. 1, с. 365].

Как видим, в ранний период творчества Римский-Корсаков испытывает разного рода влияния, он использует гармонические приемы, тональную семантику, опробованную в творчестве других авторов в подобных контекстах (вспомним «синий», «ночной» *E dur* Глинки и Мендельсона). Его отношение к тональности не остается неизменным. Наоборот, в его системе семантики тональностей прослеживается определенная эволюция: период освоения существующих амплуа тональностей предшествует стадии формирования индивидуальной тональной семантики.

Композитор пытается теоретически и философски осмыслить проблему закономерности художественного воздействия отдельных музыкальных выразительных средств, которые активно использует в своем творчестве. Своему другу и биографу В. Ястребцеву он даже советует заняться изучением «художественного значения того или иного сочетания, аккорда или даже целого гармонического последования» [там же, с. 163]. При этом он замечает, 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!» [там же, с. 168].

При выборе тональности прослеживается та же тенденция. Тональность трактуется композитором вовсе не однозначно, высказываемые им характеристики тональностей и их применение в

творческой практике не всегда совпадают. Так, тональность *Es dur* воспринималась Римским-Корсаковым как «темная, сумрачная, серо-синеватая» тональность «городов и крепостей». Слушая вступление к «Золоту Рейна» Р. Вагнера, композитор отмечал, что оно производит на него какое-то мрачное впечатление «благодаря своей странной для данного случая тональности *Es dur*» [там же, с. 95]. Более уместной здесь ему представлялась тональность *E dur* [там же]. При этом тема моря в опере «Садко» написана им в тональности *Es dur*, а не в *E dur*.

Композитор, по его словам, «упросил Мусоргского переставить слова текста» в сцене Бориса с царевичем Федором («грады» и «реки»), так как аккорд *Es dur* «приходился не там, где ему, по моему, надлежало быть» [там же, с. 69—70]. В результате «получилось именно то, что теперь и есть, и знаете, — этот *Es dur* меня чрезвычайно удовлетворяет!» [там же]. Касательно того, что сцена у фонтана из «Бориса Годунова» тоже звучит в *Es dur*, композитор отметил: «Конечно, *E dur* был бы и лучше, но в данном случае — и *Es dur* тоже не противоречит колориту» [там же].

Подобные «несоответствия» можно проследить и в отношении других тональностей. Так, «строгая в известных случаях» тональность *As dur* «является и в любовном дуэте Гвидона с Лебедью [курсив мой. — О. Б.]» [22, с. 38]. Размышляя на эту тему, композитор отмечает: «Характер музыки в свою очередь влияет на тональность. Все это весьма тонко и сложно» [там же].

ФОРМИРОВАНИЕ СМЫСЛОВЫХ ЗНАЧЕНИЙ ТОНАЛЬНОСТЕЙ И МИРОВОЗЗРЕНИЕ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Думается, ответ на поставленный в начале статьи вопрос не будет полным, если мы не коснемся проблемы влияния мировоззрения композитора на формирование смысловых значений тональностей в его музыке.

Показательно стремление Римского-Корсакова запечатлеть в своих творениях целостную картину мира, что обусловлено особенностями его пантеистического мировосприятия. Создатель изумительных одухотворенных музыкальных пейзажей отмечал, что он был сызмала склонен к пантеизму [42, т. 1, с. 171]. Двенадцатилетним мальчиком Римский-Корсаков писал матери из корпуса: «Почаще наблюдай звезды, мама, и этим вспоминай меня» [29, с. 27]. Творческую натуру композитора с детства отличала большая

восприимчивость, впечатлительность, отзывчивость, трепетность в отношении к окружающему миру. Потребность в общении с природой, погружение в нее до ощущения полного слияния было для него необходимым условием духовной жизни и творчества.

Пантеистические настроения композитора во многом определили облик оперных сюжетов, характер образов, особенности музыкального языка, в том числе — семантики тональностей: «Все тональности, строи и аккорды, по крайней мере, для меня лично, встречаются только в самой природе, в цвете облаков или же в поразительно-прекрасном мерцании световых столбов и переливов световых лучей северного сияния. Там есть и *Cis* настоящий, и *h*, и *As*, и все, что вы хотите» [41, с. 176].

Природа всегда вдохновляет композитора. В его произведениях образы природы — не фоновые, а основные участники оперного действия. В. Ястребцев так описывает одну из прогулок с композитором: «Много гуляли по саду, не раз подходили к озеру с целью вдоволь налюбоваться дивным отблеском лунного света в тростниках и на спокойном зеркале озера. Картина была захватывающая! Этот *D dur* на *H dur*'е невольно вдохновлял Римского-Корсакова на работу над задуманной им новой оперой «Садко», напоминал аналогичную картину из третьего действия «Майской ночи» с поэтичным хороводом русалок и таинственным шорохом тростников» [42, т. 1, с. 191].

Анализируя эту особенность мироощущения Римского-Корсакова, Л. Серебрякова отмечает присущее композитору острое восприятие красоты, совершенства, восторженно-экстатическое любование образами природы, склонность к мифологическому, одухотворенному отождествлению себя с природным миром [25]. В системе личностных ценностей композитора, по ее словам, ярко выражена духовная потребность пережить космическое чувство, аффективное отношение к миру как к целому [там же, с. 245]. При этом рождается и «обобщенная эмоциональная оценка, и сложное ценностное переживание, и нравственно-философская идея» [15, с. 215].

Формирование тональной семантики у Римского-Корсакова в большой степени обусловлено ведущими тенденциями эпохи. В эстетике русского и европейского искусства на рубеже XIX—XX веков, в период активного поиска новых художественных языков, синестезия становится предметом всеобщего внимания. Напомним наиболее яркие примеры синестезийного восприятия у поэтов — В. Хлебникова, К. Бальмонта, А. Блока, А. Бе-

лого, В. Набокова, Ш. Бодлера, А. Рембо, С. Малларме; художников — М. Врубеля, М. Чюрлениса, В. Кандинского. Синестезии в их искусстве многообразны и многослойны. Порождаемые ими различные по происхождению ассоциации порой сплетаются в причудливые комбинации.

Поэты и художники оставили интереснейшие высказывания о своем синестезийном восприятии. Так, у В. Хлебникова находим следующее: «Пять ликов [пять чувств. — *О. Б.*], их пять, но мало. Отчего не: одно оно, но велико? <...> Есть некоторое много, неопределенно протяженное многообразие, непрерывно изменяющееся <...> и наши слуховые, зрительные, вкусовые, обонятельные ощущения суть части, случайные обмолвки этого одного великого, протяженного многообразия» [33, с. 5]. И далее: «Есть некоторые величины, независимые переменные, с изменением которых ощущения разных рядов — например, слуховое и зрительное или обонятельное — переходят одно в другое. Так, есть величины, с изменением которых синий цвет василька (я беру чистое ощущение), непрерывно изменяясь, проходя через неведомые нам, людям, области разрыва, превратится в звук кукования кукушки или в плач ребенка, станет им» [там же].

Размышляя о феномене синестезийного восприятия, Г. Гачев отмечает: «Идеология музыки — дерзание соединить разделенное самой природой вещей (как разделены глаза и уши): увидеть то, что слышится, услышать то, что видится. Кажется, это близко, ведь во мне, человеке, эти способности соединены: и слышит, и видит, но вот аппарат видения, слышания, мышления разведен как разделение труда в культуре: между музыкой, литературой, философией...» [10, с. 138]. По мнению исследователя, стремление соединить культуру разума (света, очей, видения) с культурой музыки (звука, слуха, энергий нутра-ядра Материи) подобно попытке увидеть свои уши [там же].

Развитие музыки в XX веке отмечено еще более решительным движением к цвету в творчестве Скрябина, Дебюсси, Мессиана, авторов сонорных композиций. Эмансипация фонизма вызывает к жизни новую концепцию музыкального искусства. Метко характеризует эту ситуацию Е. Назайкинский, говоря о «превращении уха в глаз» [19, с. 26]. По словам В. Холоповой, «в XX веке роль визуальной направленности во всей культуре невиданно возросла. <...> Видеоориентация сказалась и на художественной культуре, использовавшей новые технические средства» [35, с. 149]. И далее: «Неиссякаемый источник зрительных образов для музыки

составляют синтетические жанры — вокальная музыка, опера, балет, сценическая драма, мюзикл, кинофильм, телепередача и т. д. В итоге общая весомость музыкальных произведений с включенным предметно-изобразительным рядом <...> будет весьма велика, и массив этот составит не побочный отрог, а неотделимую часть того целого, которое называется музыкой» [там же, с. 150].

Как видим, творчество Римского-Корсакова находится в русле основных тенденций своего времени, во многом предвещая магистральные линии развития музыки последующего столетия. Формирование семантики тональностей в произведениях композитора происходит на основе всего комплекса его личностных, мировоззренческих, художественных представлений. Семантический спектр тональности включает в себя цвето-

вые, эмоциональные, философские, символические значения.

Изучение тональной семантики, понимание ее роли в создании художественного целого предполагают не только анализ закономерностей музыкального текста, но и изучение дневников, писем, взглядов композитора, философских учений, которые были ему созвучны. Один из главных источников содержания музыкального произведения и тональной семантики как его важного смыслообразующего компонента — контекст культуры в разных ее проявлениях. Поэтому исследование тональной семантики представляется как междисциплинарное, с привлечением психологии, философии, теории и истории культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. об этом: [5; 13; 17; 21; 22; 26; 40].

² Здесь и далее характеристики тональностей

приводятся по: Ястребцев В. Римский-Корсаков: воспоминания: в 2 т. — Л., 1958.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев Д. Роза мира. — М., 2001.
2. Асафьев Б. Русская живопись. Мысли и думы. — М.; Л., 1966.
3. Асафьев Б. Мазурки Шопена // Асафьев Б. Избранные труды. Т. 4. — М., 1955.
4. Асафьев Б. Симфонические этюды. — Пг., 1922.
5. Ванечкина И., Галеев Б. «Цветной слух» в творчестве Н. А. Римского-Корсакова // Русская музыка XVIII—XX веков. Культура и традиции. — Казань, 2003.
6. Ванслов В. Изобразительное искусство и музыка. — Л., 1977.
7. Волгуснов А. О тональном колорите и сферах применения тональностей // Современные проблемы методологии, теории и практики музыкального образования: тез. докл. межвуз. науч.-практ. конф. — Челябинск, 2004. — С. 3—5.
8. Галеев Б. Искусство космического века. — Казань, 2002.
9. Галеев Б. Светомузыка: становление и сущность нового искусства. — Казань, 1976.
10. Гачев Г. Музыка и световая цивилизация // Музыкальная академия. — 1993. — № 2. — С. 131—138.
11. Зенкин К. Миниатюра — романтическая картина мира // Сов. музыка. — 1988. — № 2. — С. 114—118.
12. Йиранек Я. Интонация как специфическая форма осмысления музыки. Ч. 2. // Сов. музыка. — 1988. — № 12. — С. 102—106.
13. Кандинский А. История русской музыки. Т. 2. — М., 1984.
14. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков: самосознание эпохи и музыкальная практика. — М., 1996.
15. Мелик-Пашаев А. Эстетическое отношение к жизни как первооснова способностей к художественному творчеству // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения. — Л., 1983. — С. 212—216.
16. Мессиаен О. Противоположности // Сов. музыка. — 1988. — № 12. — С. 114—115.
17. Михайлов А. Римский-Корсаков и Балакирев // Н. А. Римский-Корсаков: науч. тр. МГК

- им. П. И. Чайковского. — М., 2000. — Сб. 30. — С. 79—94.
18. Мусатов Д. От истории к мифу: музыкальная драма Н. А. Римского-Корсакова «Царская невеста» // Современные проблемы методологии, теории и практики музыкального образования: тез. докл. межвуз. науч.-практ. конф. — Челябинск, 2004. — С. 11—13.
19. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. — М., 1988.
20. Рагс Ю., Назайкинский Е. О художественных возможностях синтеза музыки и цвета (на материале анализа симфонической поэмы «Прометей» А. Н. Скрябина) // Музыкальное искусство и наука. — М., 1970. — Вып. 1. — С. 166—190.
21. Римский-Корсаков А. Н. Н. А. Римский-Корсаков. — М., 1946. — Вып. 4.
22. Римский-Корсаков А. Н. Н. А. Римский-Корсаков. — М., 1946. — Вып. 5.
23. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. — М., 1980.
24. Римский-Корсаков Н. А. Музыкальные статьи и заметки (1869—1907). — СПб., 1911.
25. Серебрякова Л. Образ бытия в художественной картине мира Н. А. Римского-Корсакова // Русская художественная культура второй половины XIX века. — М., 1991.
26. Старчеус М. Слух музыканта. — М., 2003.
27. Страницы жизни Н. А. Римского-Корсакова. Летопись жизни и творчества / сост. А. А. Орлова, В. Н. Римский-Корсаков. — Л., 1971. — Вып. 2.
28. Тараева Г. Содержание музыки и музыкальная семантика в историко-культурной динамике // Музыкальное содержание: наука и педагогика: матер. III всерос. науч.-практ. конф. — Уфа, 2005. — С. 26—48.
29. Теплов Б. Психология музыкальных способностей. — М.; Л., 1947.
30. Трубачев С. Музыкальный мир П. А. Флоренского // Сов. музыка. — 1988. — № 8. — С. 81—89.
31. Тышко С. Национальный стиль русской оперы: аспекты систематизации // Исторические и теоретические проблемы музыкального стиля: сб. науч. тр. — Киев, 1993. — С. 2—22.
32. Тютманов И. Гамма тон-полутон как наиболее характерный тип уменьшенного лада, применяемого в творчестве Н. А. Римского-Корсакова // Научно-методические записки. — Саратов, 1959. — Вып. 3. — С. 109—155.
33. Хлебников В. Проза. — М., 1990.
34. Холопов Ю. Выразительность тональных структур у П. И. Чайковского // Проблемы музыкальной науки. — М., 1973. — Вып. 2.
35. Холопова В. Музыка как вид искусства. — СПб., 2000.
36. Цветаева А., Сараджев Н. Мастер волшебного звона. — М., 1986.
37. Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. — М., 1975. — Вып. 2.
38. Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — М., 1994.
39. Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы // Музыкальное содержание: наука и педагогика: матер. III всерос. науч.-практ. конф. — Уфа, 2005. — С. 81—102.
40. Шак Т. Гармоническая система в оперной драматургии Н. А. Римского-Корсакова. — Краснодар, 2003.
41. Шуман Р. Характеристика тональностей // История эстетики. В 5 т. Т. 3. — М., 1967.
42. Ястребцев В. Римский-Корсаков: воспоминания: в 2 т. — Л., 1958.

Бозина Ольга Аркадьевна

преподаватель Красноярской государственной академии музыки и театра, аспирантка Астраханской государственной консерватории

