

ГОД ЗА ГОДОМ. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ – 175

МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ



КОМИТЕТ ПО КУЛЬТУРЕ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ КУЛЬТУРЫ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ
ТЕАТРАЛЬНОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА»

ГО Д ЗА ГО ДО М РИМСКИЙ-КОРСАКОВ – 175

Материалы международной
научной конференции

ББК 85.31
УДК 78.01
Г-59

Сборник подготовлен издательским
отделом СПб ГБУК СПбГМТиМИ

Научный редактор, составитель:
кандидат искусствоведения Л. О. Адэр

Илл. на обложке, стр. 109, 176, 182, 183, 185, 186, 190, 193 — из фондов СПбГМТиМИ,
остальные илл. предоставлены авторами публикаций.

I

Самый легкий способ начать спор между русскими или теми, кто их изучает, — поддержать какую-либо точку зрения (какую угодно) на отношения между Россией и «западом», как бы мы ни определяли это изменчивое понятие. Это прародитель всех русских «проклятых вопросов»¹ — вопросов, на которые никогда не будет ответа и которые никогда не исчезнут. Для музыки этот вопрос встал остро, когда организация музыкальной жизни в России стала проблемой общественного и политического толка — сначала царя Николая I уговорили в 1843 г. подарить столице международный (читай: итальянский) оперный театр², затем, в 1859 г., в правление его брата и наследника Александра II, Антон Рубинштейн убедил немецкую тетку царя, великую княгиню Елену Павловну, урожденную принцессу Шарлотту Вюртембергскую, спонсировать в столице постоянный немецкий оркестр (известный в будущем как оркестр Русского музыкального общества), а три года спустя — консерваторию, чтобы комплектовать этот оркестр, с приглашенным немецким преподавательским составом, который бы воспитал прослойку русских музыкантов в традициях передовой инструментальной музыки, однозначно определенную Рубинштейном как «немецкое искусство»³.

Эту историю должны рассказывать не только историки музыки, но все историки в России, потому что она являет собой самый наглядный способ продемонстрировать разницу — действительно принципиальную разницу, важность которой отражается в сегодняшних новостях по всему миру — между патриотизмом и национализмом. Основание Санкт-Петербургской итальянской оперы и

¹ Фраза заимствована из стихотворения Генриха Гейне «К Лазарю» (оригинал — «Verdammte Fragen») в переводе Михаила Михайлова.

² В 1843 г. в Петербурге на базе Большого (Каменного) театра была создана итальянская оперная труппа.

³ Рубинштейн А. Музыка и ее представители. Разговор о музыке. М.: Паровая скоропечатня нот П. Юргенсона, 1891. С. 40. Курсив оригинала.

Санкт-Петербургской консерватории были патриотическими актами, если понимать их в контексте российской аристократической или династической политики.

Главная выгода от Итальянской оперы в глазах ее спонсоров была в укреплении престижа страны среди могущественных государств Европы. Это было в высшей степени патриотическое стремление, но оно создало почти непреодолимые препятствия развитию исконно русского оперного репертуара и превратило основание оперного театра в антинационалистический акт. По крайней мере, так было в глазах коренных русских музыкальных националистов, у которых совершенно иной набор ценностей и стремлений, иная идея государственности — этническая, а не политическая. Всю историю институциональной русской музыки можно (и, я полагаю, нужно) рассказывать как историю взаимоотношений между национализмом и патриотизмом, часто конфликтных, и преодоления этих конфликтов, всегда временного.

Один из самых пикантных эпизодов в этой истории произошел летом 1871 г., когда 27-летний морской офицер Николай Римский-Корсаков на волне своих ранних сочинений, одно из которых — симфоническая картина «Садко», с успехом исполненная в концерте состоящего из немцев Русского музыкального общества, был приглашен в штат консерватории преподавать практическую композицию и инструментовку, а также дирижировать студенческим оркестром. Как знает каждый, кто читал его автобиографию «Летопись моей музыкальной жизни», Римский-Корсаков никогда раньше не изучал те дисциплины, которые теперь был нанят преподавать. Знаком его выдающегося таланта было то, что «Садко» впечатлил профессионалов, и особенно Михаила Азанчевского, который только что сменил Антона Рубинштейна, основателя Консерватории, на посту ее директора и теперь приглашал Римского-Корсакова в штат. Балакирев и Стасов, наставники Римского-Корсакова в небольшом братстве, которое теперь известно как «Могучая кучка», убеждали его: то, что ему удалось выдать себя за профессионального композитора, доказывает, что обучение вовсе не так необходимо. Но, окончив «Псковитянку», свою первую оперу, и согласившись принять пост, Римский-Корсаков осознал свое реальное положение. Его чувство стыда породило творческую преграду и решимость наверстать упущенное. В самом, пожалуй, знаменитом месте из «Летописи» он писал: «Незаслуженно поступив в консерваторию профессором, я вскоре стал одним из лучших ее учеников»⁴.

⁴ *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музыка, 1980. С. 95.

Но чему же именно он научился? Краткий ответ — проще не бывает: он научился тому, что ему было нужно, чтобы написать все свои последующие сочинения. Однако, если мы хотим более точного или подробного ответа, к тому же такого, который пролил бы некоторый свет на отношения России и «запада», нам нужны факты. Как подтвердить произошедшее?

Подтверждение, которое я рассмотрю сегодня, — одно из самых редко исполняемых сочинений Римского-Корсакова, его Симфония до мажор, написанная в 1872–1873 гг., после первого, очень напряженного года на посту профессора Консерватории, как часть героической попытки догнать своих коллег (и, что поначалу было еще унижительнее, как он об этом пишет в «Летописи», — своих первых учеников). Это была в своем роде «дипломная работа» Римского-Корсакова, демонстрация своих способностей в новой профессиональной среде, и, подобно многим таким сочинениям, это работа очень вымученная. Римский-Корсаков не публиковал симфонию до 1888 г., когда Беляев напечатал ее в Лейпциге как «Симфонию № 3, опус 32», и лишь после того, как композитор подверг ее беспощадной ревизии. Такой переделке он позднее (порой даже не один раз) подвергал все собственные ранние сочинения и многие произведения своих друзей (Мусоргского, Даргомыжского и Бородина), за что следующие поколения далеко не всегда были ему признательны.

Первоначальная версия симфонии была опубликована только в 1959 г. в Полном собрании сочинений Римского-Корсакова. В «Летописи» композитор писал о ней строго: «Сочинение... шло довольно медленно и с затруднениями; я старался ввести побольше контрапункта, в котором искусен не был, и, соединяя темы и мотивы между собой с некоторым насилием, значительно сушил свою непосредственную фантазию»⁵. Ее структура изобилует стреттами, увеличениями и натужными контрапунктическими монтажами с ходульным возвращением в финале начальной темы первой части (и других тем из предыдущих частей) — почти все это было вычеркнуто из опубликованной позднее редакции. Едва ли нужно говорить, что другие кучкисты ненавидели эту симфонию. Как писал со своим неподражаемым сухим юмором в «Летописи» сам Римский-Корсаков — «Симфония понравилась моим музыкальным друзьям весьма умеренно»⁶. Вы, возможно, вспомните, что Бородин, которому симфония понравилась больше, чем остальным, говорил, что Римский-Корсаков показался ему «профессором, на-

⁵ Там же. С. 104.

⁶ Там же. С. 110.

Allegro con brio

Симфония № 3, часть 1

девшим очки и сочинившим подобающую сему званию *Eine grosse Symphonie in C*»⁷.

Все же в этой ранней версии есть кое-что, кажущееся мне интересным именно потому, что оно не совсем подходит под академические стереотипы, а именно — гармонические отношения, которые далеко не всегда стандартны. Побочная тема в первой части звучит не в соль мажоре, доминантовой тональности, а в ми-бемоль мажоре, подход к которому обеспечивает хроматическая гамма в басу, построенная на одном из предыдущих мотивов.

Были ли прецеденты именно такой гармонической траектории? Я могу вспомнить одну из более ранних пьес в сонатной форме, в которой главная тема в до мажоре, а побочная в ми-бемоль мажоре — это Большой струнный квинтет Шуберта (D 956). Он впервые был опубликован посмертно, в 1853 г., и в 1870-е был еще очень мало известен. Так что я сомневаюсь, что можно назвать его предшественником, хотя Римский-Корсаков спустя десятилетия и говорил, когда его жена и его ученик Игорь Стравинский играли в четыре руки «Большую» до-мажорную симфонию Шуберта, что «Шуберт был первым по времени композитором, у которого можно было встретить такие смелые и неожиданные модуля-

⁷ Там же.

ции»⁸. Но дипломная работа — не то место, где в первую очередь нужно искать смелое и неожиданное. В контексте Третьей симфонии модуляция в ми-бемоль мажор кажется следом «Антара», второй симфонии Римского-Корсакова. Было ли движение по терциям просто привычкой, приобретенной еще в годы юности, которые он потратил на пребывание в компании Балакирева и (через него) Листа? Здесь может быть корень многолетнего романа Римского-Корсакова с медиантовыми отношениями, но можно было бы подумать, что, когда он работал над Третьей симфонией, он уже нашел способ как-то их рационализировать. К этому времени, как я полагаю, ему было нужно обосновать свою практику средствами теории. Где он мог бы найти такое теоретическое обоснование?

II

Если рассмотреть всю историю создания Третьей симфонии, окажется, что она занимает вдвойне важное место в творческой биографии Римского-Корсакова, особенно в отношении его преподавательской работы. Он начал писать симфонию как итог годовой «зубрежки», как говорят студенты, — упорного, непрерывного общения со сборниками правил. Какими сборниками? Каких правил? Оставим пока эти вопросы. Перенесемся к другому концу творческой истории Симфонии. Римский-Корсаков начал думать о том, чтобы переписать ее, как он сообщает в «Летописи», летом 1885 г. — то есть сразу после того, как написал первую версию собственного пособия, «Практического учебника гармонии». Взяться за такой труд его побудил класс гармонии в Придворной капелле, и он написан «по совершенно новой системе в смысле педагогических приемов и последовательности изложения»⁹. Первое издание учебника было выпущено литографическим способом и распространялось только среди учеников в классе. Большую часть работы по переделке Симфонии Римский-Корсаков провел в 1885/86 учебном году — ровно тогда же, когда и перерабатывал учебник для публикации в печатном виде, чтобы его можно было использовать в Консерватории. Учебник вышел в 1886 г. у петербургского музыкального издателя А. Бютнера. В октябре того же года новая редакция Симфонии была исполнена в Русских симфонических концертах, спонсировавшихся Беляевым. Так что обновленная Симфония была в некотором роде близнецом обновленного учебника. Но есть ли «семейное сходство»?

⁸ Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков: Воспоминания, 1886–1908. Л., 1960. С. 374.

⁹ Римский-Корсаков Н. А. Летопись. Указ. соч. С. 202.

При первом взгляде этот вопрос может показаться малообещающим, поскольку учебник Римского-Корсакова — это очень краткое введение в предмет, целью которого было дать новичкам максимум элементарных наставлений как можно меньшим количеством слов. Своему московскому другу Семену Крутликову по поводу первого литографированного издания Римский-Корсаков писал: «В нем вы не найдете философствований и мудрствований, “как, что и почему”, — его эпитафией можно поставить: “делай так, как я тебе приказываю, и будет хорошо”»¹⁰. Но в литографированном издании есть одна особенность, которая привлекла внимание теоретиков и которую сам Римский-Корсаков упомянул в «Летописи» сразу после объявления о «совершенно новой системе». «В основу гармонии брались 4 гаммы, — писал он, — мажорная и минорная — натуральные и мажорная и минорная — гармонические»¹¹. Если вы не учились по учебнику Римского-Корсакова и его русским последователям-теоретикам, вы, должно быть, никогда не слышали об одной из этих гамм, а именно о гармоническом мажоре. Он оказывается одноименным мажором к гармоническому минору — с большой терцией вместо малой, но с той же увеличенной секундой между шестой и седьмой ступенями. Иными словами, если гармонический минор — это натуральный минор с повышенной седьмой ступенью, то гармонический мажор — это обычный мажор с пониженной шестой. Когда я, чтобы проверить, насколько эта гамма малоизвестна, спрашивал у друзей и коллег в Америке о гармоническом мажоре, обычным ответом было «Что это?», а когда я объяснял им, что это, обычным ответом было «Кому это нужно?». Оставшаяся часть статьи — попытка ответить на этот вопрос.

Придерживаясь своего решения не давать объяснений, Римский-Корсаков в печатном издании 1886 г. приводит эти четыре гаммы, все от ноты *до*, под рубрикой «натуральные и искусственные лады».

Однако в первоначальном, литографированном издании 1885 г., он прерывает раздел под названием «Предварительные понятия о трезвучиях» замысловатым, не очень ясно изложенным и кажущимся неуместным обоснованием третьей позиции из списка, снабженной подзаголовком «Минорное субдоминантовое трезвучие в мажорном ладе».

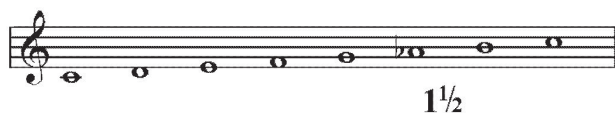
¹⁰ Письмо от 17 октября 1884 г. Цит. по: Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений: Лит. произведения и переписка. Т. 8а. Переписка с С. Н. Крутликовым: Письма 1879–1895 гг. / Подгот. А. П. Зориной, И. А. Коноплевы. М.: Музыка, 1981. С. 138.

¹¹ *Римский-Корсаков Н. А. Летопись*. Указ. соч. С. 202.

а) Натуральный мажорный лад



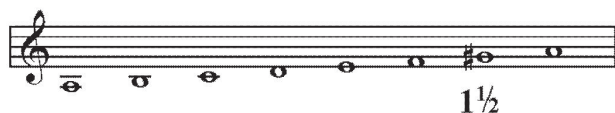
б) Искусственный гармонический мажорный лад



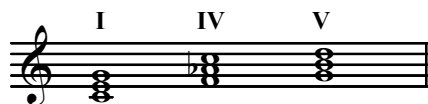
в) Натуральный минорный лад



г) Искусственный гармонический минорный лад



Натуральные и искусственные лады



Минорное субдоминантовое трезвучие в мажорном ладе

По словам композитора, если обратить внимание на отношение трезвучий на V и I ступенях в миноре, где мажорное трезвучие V ступени на кварту ниже минорного I ступени, можно заключить, что подобного отношения мы не встретим в мажоре; эту последовательность (от мажорного трезвучия на кварту вверх к минорному), абсолютно нормальную для слуха, очень бы хотелось применить и к мажору. Если для того, чтобы получился гармонический минор, мы прибегаем к изменению гаммы натурального минора посредством знака альтерации, который повышает его седьмую ступень, то кажется возможным прибегнуть к такому же искусственному изменению мажорной гаммы. Если мы вводим в мажор знак альтерации, который понижает его шестую ступень, мы получим следующий искусственный вариант мажорной гаммы, называемый гармоническим мажором в противоположность натуральному.

Таким образом, вводя упомянутый знак в мажорную гамму, мы получим между трезвучиями I и IV ступеней отношение, которого

ожидаем, — такое же, как между трезвучиями V и I ступеней в гармоническом миноре.

Если мы запишем эту искусственную мажорную гамму в восходящем виде, а гармонический минор в нисходящем, то увидим, что наше изменение шестой ступени совершенно аналогично повсеместно принятому изменению седьмой ступени в миноре, а именно: если терцовый тон доминантового трезвучия в миноре повышен знаком альтерации, то в субдоминантовом трезвучии в мажоре терцовый тон понижен.

По причине очевидной благозвучности такого изменения субдоминанты в мажоре, на протяжении всего пособия рассматриваются две формы субдоминантового трезвучия в мажоре: мажорная (натуральное) и минорная (искусственное).

Искусственное понижение VI ступени, как мы увидим, поменяет и многие другие аккорды в мажоре¹².

По меньшей мере один выдающийся русский музыкальный теоретик советского периода, Юрий Тюлин, рассказывал о гармоническом мажоре вместе с его измененными гармониями как о нововведении Римского-Корсакова¹³. Но это было не так, и очень возможно, что Римский-Корсаков не только знал об этом, но и знал, откуда пришел гармонический мажор. Прямо перед тем, как объявить о «совершенно новой системе», Римский-Корсаков в «Летописи» признал, что перенял ее у двух своих предшественников в области музыкальной педагогики. Вот этот пассаж:

«Система Чайковского, учебника которого я держался при частных уроках, меня не удовлетворяла. Постоянно беседуя с Анатолием об этом предмете, я познакомился с его системой и приемами преподавания и задумал написать учебник гармонии по совершенно новой системе в смысле педагогических приемов и последовательности изложения. В сущности, система Лядова выросла из системы его профессора Ю. И. Иогансена, моя — из лядовской»¹⁴.

Далее идет описание четырех гамм и всего остального, явно дающее понять, что на самом деле это идеи, пришедшие к Римско-

¹² См.: *Римский-Корсаков Н. А.* Полное собрание... Указ. соч. Т. 4. С. 9–10.

¹³ *Тюлин Ю. Н.* Об историческом значении учебника гармонии Н. А. Римского-Корсакова // Н. А. Римский-Корсаков и музыкальное образование: статьи и материалы / Ред. С. Л. Гинзбург. Л.: Музгиз, 1959. С. 81–93, цит. по с. 92–93. Если быть совсем точным, речь идет о включении тональности минорной субдоминанты (присущей гармоническому мажору) в число близких тональностей, которое Тюлин ошибочно считает авторским изобретением Римского-Корсакова. См. *Jackson L.* Rimsky-Korsakov's Harmonic Theory: "Practical Manual of Harmony", Its Sources, History and Traditions. Leuven: University of Leuven Press. P. 137. (Готовится к печати.)

¹⁴ *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись. Указ. соч. С. 202.

му-Корсакову через Лядова и Иогансена и педагогическую традицию, которую они представляли. Печатное издание 1886 г., посвященное Лядову, содержит благодарное признание этого долга. Но поскольку Лядов был учеником Иогансена, который тоже упомянут в «Летописи» в связи с учебником гармонии, надо отдать должное и этому позабытому персонажу.

Юлий Иогансен с 1866 г. и до отставки в 1898-м преподавал в Консерватории, куда его позвал ее основатель, Антон Рубинштейн. Последние семь лет этого 32-летнего срока он служил директором Консерватории. Так что он был одним из рубинштейновских «немцев», и этим, я думаю, объясняется то, что его игнорируют историки русской музыки. На самом деле он не был вполне немцем: Юлиус Эрнст Христиан Йохансен родился в 1826 г. в Копенгагене и первоначальное образование получил в родном городе. Однако начиная с 1845 г. он провел три года в Лейпцигской консерватории, которая несомненно сделала его немцем по школе. Он занимался композицией у Феликса Мендельсона и Нильса Гаде (своего земляка), фортепиано у Игнаца Мошелеса, контрапунктом у Эрнста Фридриха Рихтера, а гармонией — у Морица Гауптмана, самого выдающегося немецкого теоретика середины XIX столетия и кантора Томаскирхе (эту должность некогда занимал Бах).

Михаил Азанчевский — человек, который принял Римского-Корсакова в штат Консерватории — тоже был учеником Гауптмана в Лейпциге, примерно семнадцать лет спустя после Иогансена. Так что, вероятно, традиция Гауптмана повлияла на обучение теории в Санкт-Петербургской консерватории и благодарность Римского-Корсакова Лядову и Иогансену — косвенное свидетельство этого факта. На самом деле фрагменты из учебника гармонии, которые я процитировал как самые характерные, — тоже лучшее тому свидетельство, поскольку, как оказывается, именно Гауптман ввел в теорию музыки XIX в. гармонический мажор под названием *Molldurtonart* (минорно-мажорная тональность).

III

Связь между Гауптманом и Римским-Корсаковым много раз отмечалась в существующей литературе. Наиболее подробно об этом рассказывает Лариса Петрушкевич-Джексон в своей диссертации «Модуляция и тональное пространство в “Практическом учебнике по гармонии”»: гармоническая теория Римского-Корсакова и ее исторические предшественники», защищенной в Колумбийском университете (1996). Именно ее работе я обязан идеей, вдохновившей эту статью. Позднее Мэтью Райли включил Римского-Корсакова в «ро-

дословную» Гауптмана и отдал предпочтение корсаковской терминологии перед гауптмановской¹⁵.

Способ подачи и объяснения Римским-Корсаковым лада, о котором идет речь, весьма отличается от такового у Гауптмана. Гауптман был самым эзотерически философичным и идеалистически настроенным из немецких музыкальных теоретиков — это, конечно, говорит о многом. Он дал компонентам мажорного трезвучия названия, напоминающие о гегелевской триаде: основной тон — *Einheit* («единство»), квинтовый — *Entzweiung* («разделение»), а посредничающий между ними терцовый — *Verbindung* («соединение»). (Сравните это с триадой «тезис–антитезис–синтез» или «единство» и «разделение» с *Sein* и *Werden* — «быть» и «становиться».) Минор осмысляется не как инверсия мажора или как дополнение к нему, но как его диалектическое отрицание.

Римский-Корсаков, конечно, находится на полностью противоположной позиции, объявляя о своей нетерпимости к философским объяснениям и аналогиям. Его обоснование гармонического мажора — пример эмпирического подхода: он нужен нам, говорит композитор, ради красивых аккордов, которые становятся доступны с его помощью. Но для Гауптмана в этом было нечто намного большее — он объясняет необходимость «минорно-мажорной тональности» в терминах позитивных и негативных сил и необходимости их уравновесить. Гауптман никогда не говорит о тональностях как о гаммах, но всегда — как об обрамлении тонического трезвучия субдоминантовым с одной стороны (так что основной тон тоники — это квинта субдоминанты) и доминантовым — с другой (так что основной тон доминанты — это квинта тоники). Полный набор звуков, которые на клавиатуре раскладываются в гамму, объясняется как сумма трех главных трезвучий, где тоника представлена (буквально) как центр. Таким образом, как пишет Гауптман:

«В миноре отрицательный элемент — отрицание положительного, или мажорного, трезвучия, которое считается первичным, — определяется как основной элемент, как середина или тоника. Но можно придумать такую систему, в которой отрицание, второстепенное трезвучие, будет играть важную, но не главную роль в качестве основного элемента, т. е. будет не в середине системы. Тогда положительное, или мажорное, трезвучие представляет середину, а его отрицание, минорное трезвучие, занимает место субдоминантового аккорда (слева от тоники, как представлено на схеме). Для

¹⁵ Riley M. The 'Harmonic Major' Mode in Nineteenth-Century Theory and Practice // Music Analysis. 2004. Vol. XXIII. P. 6 (включает музыкальный пример из учебника Римского-Корсакова).

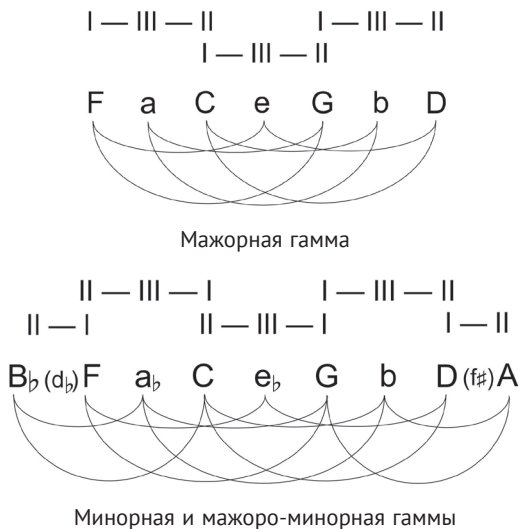
доминантового аккорда, если продолжать положительный ряд, получается, очевидно, мажорное трезвучие (справа)»¹⁶.

Можно уловить дух корсаковского эстетического объяснения, когда Гауптман пишет, что «хотя минорно-мажорная тональность нетипична как формальная основа музыкального произведения, она все же встречается, чаще в сентиментальном стиле современной музыки, чем в старой». Более того, добавляет он, «где уменьшенный аккорд VII ступени разрешается в мажорное трезвучие как в тонику, там эта тональность и присутствует; фактически она вбирает в себя все звуки этих двух аккордов»¹⁷.

Но и дух гауптмановского философствования сохраняется, когда Римский-Корсаков определяет отношения между гармоническим мажором и обычным гармоническим минором как нечто вроде взаимного дополнения: движение мажорного трезвучия V ступени к тонике в миноре как зеркальное отражение движения минорного трезвучия IV ступени к тонике в мажоре.

Эта взаимность, или зеркальная симметрия, на самом деле является концептуальной основой *Molldurtonart*, как формулирует ее Гауптман в своем главном трактате «Природа гармонии» и в другой работе «Метр: к теории музыки» 1853 г. Действительно, весь трактат — это апология симметричной концепции музыкальной структуры.

Трактат Гауптмана по гармонии — должно быть, единственный, в котором нет ни единого нотного примера, а есть только названия нот, расставленные по диаграммам, как здесь:



¹⁶ *Hauptmann M.* The Nature of Harmony and Metre / Trans. W. E. Heathcote. London: Swan Sonnenschein & Co., 1888. P. 21.

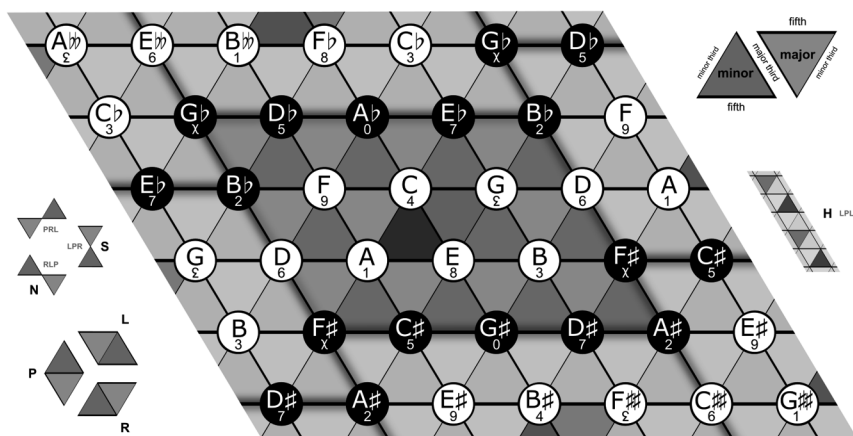
¹⁷ Там же. P. 22.

Это представление, по Гауптману, мажорной тональности с центром *до*, а ниже — составная диаграмма натурального минора от *до* с подписью *Molldurtonart* (или то, что Римский-Корсаков называл гармоническим мажором) под ней, и с центром *соль* — все представлено в виде трезвучий, соединяющихся общими тонами. Такой способ представления дал начало ветви теории, которая в последнее время получила новый сильный импульс в англо-американской науке как «неориманизм», — название связано с тем, что после Гауптмана такой способ развивал Гуго Риман. Неориманистских аналитиков, таких как Дэвид Левин или Ричард Кон, в этих отношениях сближения и взаимодополнения заинтересовала возможность проследить гармонические связи, которые выходят за пределы квинтового круга так, как это было уместно в гармонии позднего XIX в., и представляют средство соединить постагнанеровскую гармоническую практику с различными посттональными языками в XX в. Принимая термин, изобретенный математиком Леонардом Эйлером в трактате, опубликованном в 1739 г. во время его пребывания здесь, в Петербурге (так что это в каком-то смысле уже было частью истории музыки в России)¹⁸, эти теоретики называют графическое представление такого комплекса тонов *Tonnetz* («звуковой сеткой»), отображая то, что сегодня осмысляется как музыкальное пространство.

Представление тональности Гауптманом уже являет собой нечто вроде «звуковой сетки», поскольку оно основано на принципе связей через общие тоны. В представлении Гауптмана доминанта получается из тоники средствами восходящего дублирования от квинтового тона мажорного трезвучия, а субдоминанта — средствами нисходящего (и значит обращенного) дублирования от основного тона. Мажор и минор получают средствами того же процесса взаимодополнения через обращение, так что они функционируют как своего рода *инь* и *ян*.

Кроме того, минорно-мажорная тональность (или корсаковский гармонический мажор), как и ее эквивалент, мажорно-минорная тональность (знакомый нам гармонический минор), более полно представляют это дуалистическое взаимодополнение, чем натуральные мажор и минор, потому что зеркальные отношения дополняющих друг друга доминантовой и субдоминантовой функций в то же самое время являются зеркальным взаимодополнением интервального состава трезвучий. Минорная субдоминанта в мажоре и мажорная доминанта в миноре отражают друг друга в двух смыслах: и как

¹⁸ *Eulero L. Tentamen novae theoriae musicae ex certissimis harmoniae principiis dilucide expositae* [An exposition of a new theory of music derived from basic harmonic principles]. Petropoli: Ex typographia academiae scientiarvm, 1793.



Звуковая сетка (Tonnetz)

функцию, и как звучность, что дает теоретическую основу тому, что Римский-Корсаков весьма вольно назвал «совершенно аналогичным» соотношением между пониженной шестой ступенью в гармоническом мажоре и повышенной седьмой в гармоническом миноре.

Гауптман и, как я полагаю, Иогансен показали это более строгой аналогией. Если минорная субдоминанта строится вниз от тонического основного тона, тогда одноименный минор можно получить обращением от квинтового тона мажорного трезвучия, так же как вся гамма натурального минора может быть получена движением в обратную сторону от квинтового тона трезвучия V ступени, а гармонический мажор может быть получен от пятой ступени гармонического минора точно тем же способом.

Выскажу еще одну догадку: ученик Иогансена Лядов показал это целиком или какой-то частью Римскому-Корсакову, а тот в дальнейшем взял оттуда только то, что считал нужным для упорядочения гармонических средств, которые нравились его слуху. Я, конечно, не предполагаю, что Римский-Корсаков что-либо взял напрямую у Гауптмана, даже если и в самом деле читал его нечитаемую книгу. Даже Лариса Джексон, чья диссертация двадцать лет назад впервые открыла взаимоотношения между теорией Гауптмана и учебником Римского-Корсакова и показала возможный путь через Иогансена и Лядова, предупреждала, что минорную субдоминанту можно найти в сочинениях Римского-Корсакова задолго до его консерваторских лет, и это «весьма снижает возможность внешнего теоретического влияния на зрелого композитора»¹⁹. Однако работа

¹⁹ *Jackson L. Rimsky-Korsakov's Harmonic Theory: "Practical Manual of Harmony", Its Sources, History and Traditions. P. 157.*

Джексон убеждает меня в том, что такое влияние было, хотя его и не следует искать в использовании конкретной гаммы или конкретного аккорда.

IV

Сравнительно недавно учившаяся в американской академии Лариса Джексон хорошо знает теорию «звуковой сетки», так что она особо отмечает, что отображение музыкального пространства было сконструировано или задано обширной выборкой теоретиков XIX в. — как немецких, так и русских. Этот тезис она приводит на основе их споров о модуляции и приводимых ими определений относительной близости или удаленности тональностей. Это еще одна область, где показывает себя пристрастие Гауптмана к симметрии и обоюдности.

В исследовании Джексон гауптмановская схема звукового пространства — самая симметрично изложенная концепция из всех, не считая одной — и это, как вы, конечно, догадались, концепция Римского-Корсакова. Только схемы Гауптмана и Римского-Корсакова, как их представляет Джексон, демонстрируют пути по кругам терций, как те, что я показывал в «звуковой сетке». Конечно, мы уже знали о чрезвычайной склонности Римского-Корсакова к симметрично расположенным гармониям и тональным траекториям — ведь и моя статья привела тому множество свидетельств. Так что предостережение Джексон может показаться применимым и здесь: Римскому-Корсакову едва ли был нужен Гауптман, чтобы показать путь. Но все сочинения Римского-Корсакова, идущие дальше в этом направлении, относятся ко времени после выхода учебника гармонии. Последний завершается массой упражнений на то, что автор называет «ложными последовательностями по кругу больших и малых терций», иначе говоря, по диагоналям в «звуковой сетке», которые явственно обнаруживаются в гауптмановском симметрично расположенном звуковом пространстве. Об этом Лядов мог прекрасно знать из своих уроков гармонии с Иогансенем. Показывая модели, которые в таких кругах соединяют основные тоны с проходящими, Римский-Корсаков дает своим ученикам, среди прочего, уроки построения шестиступенных гамм (которые мы обычно называем целотонными), а также восьмиступенных.

Большую часть примеров, которые я привожу в статье «От Черномора до Кашея», опубликованной в начале моих исследований раннего стиля Стравинского и его русского наследия, мне дали оперы Римского-Корсакова, начиная с «Млады»²⁰. «Млада», написанная

²⁰ *Taruskin R. Chernomor to Kashchey: Harmonic Sorcery; or, Stravinsky's 'Angle' // Journal of the American Musicological Society. 1985. Vol. XXXVIII. P. 72–142.*

в 1889–1890 гг., была первой оперой, которую Римский-Корсаков создал после завершения учебника гармонии. «Садко» (1895) был первой оперой, в которой виден действительно систематический подход к гармониям терцового круга, связанным как в «звуковой сетке». Однако первым сочинением, в котором я обнаружил этот тип систематически симметричного гармонического зеркального письма, было не что иное, как Третья симфония в ее переработанной версии, которая сочинялась параллельно с учебником и была впервые исполнена в год его публикации. Это наиболее наглядно проявляется ровно на том же месте, которое я уже показывал в версии 1873 г.: переход к тональности побочной партии первой части и ее высотное положение.

Вы, должно быть, помните, что в первой версии симфонии побочная партия была написана в тональности ми-бемоль мажор, которая может быть воспринята либо как низкая медианта к тонике, либо как низкая субмедианта к тональности доминанты (и, если верно последнее, то в основе ее именно альтерированная ступень гармонического мажора). Вот это же место в новой редакции, начинающееся с перехода от тоники.

Allegro

f

p

mf

Симфония № 3, часть 1

Теперь побочная тема изложена в ми мажоре, а не в ми-бемоль мажоре — это диатоническая медианта, а не ее низкий вариант. Кроме того, в новой версии, в отличие от старой, доминанта полностью вытесняется. Экспозиция действительно заканчивается в ми мажоре — медиантовой тональности. Так что можно сказать, переворачивая общепринятое восприятие Римского-Корсакова, что отредактированная версия на самом деле оказывается даже несколько более смелой, чем первоначальная. Но давайте сравним соответствующее место в репризе. Мы не делали этого, когда рассматривали раннюю версию, потому что в ней и не было привычной репризы, только калейдоскоп разных фугато, увеличений и уменьшений в основной тональности. В переработанной версии есть полная реприза побочной темы. Предсказать, в какой тональности пройдет тема в репризе, могут лишь самые сообразительные и изобретательные студенты, однако, оперируя знанием теории Гауптмана и «звуковой сетки», ответ будет нетрудно предугадать:



Следуя прямо по диагонали «звуковой сетки», реприза отражает верхнюю медианту нижней — большая терция вверх отражается большой терцией вниз. Это симметричные измерения, сделанные в теоретическом пространстве, заменившем старый мажорный лад, — пространстве, которое впервые начали осваивать теории, подобные гауптмановской.

Повторю: я не берусь утверждать, что эту или какую-либо еще идею Римский-Корсаков взял напрямую у Гауптмана, о котором он, может быть, даже и не думал. Это опыт написания учебника по модели, предложенной Лядовым, со значительным вкладом учившегося в Лейпциге Иогансена. Римский-Корсаков произвел очень упорядоченное, систематическое изложение теоретического пространства, которое можно найти не только в этой симфонии, но также и в позднейших операх. Еще большие свидетельства такой упорядоченности мы найдем в финале симфонии, где терцовые отношения систематизированы таким образом, что на самом деле помогают прояснить форму этой части.

Побочная тема в экспозиции, в ля миноре, окружает тонику ее обычными диатоническими верхней и нижней медиантой и заканчивается, как и в экспозиции первой части, в ми миноре.

Allegro con spirito



Тоника возвращается в конце разработки после движения по кругу больших терций (ми — ля-бемоль — до), что соответствует диагональному направлению в «звуковой сетке». В репризе диатоническая медианта заменена на ми-бемоль мажор, с тем чтобы окружить тонику *до* своими верхней и нижней малыми терциями, что соответствует обратному движению по диагонали в «звуковой сетке» (обратите внимание на приготовление: чистейшее использование гармонического мажора от *до*).

В побочной теме в репризе диатоническая медианта восстановлена и используется как доминанта к диатонической субмедианте, чтобы завершить симфонию должным образом. В коде проходит множество шуточных маневров — сначала в ми-бемоль мажор (верхняя медианта минора), затем в ми мажор (диатоническая медианта мажора), прежде чем в конце концов вернуться к тонике — довольно знаменательно, что возвращение происходит через фа минор, минорную субдоминанту, так что гармонический минор (V-I в ля миноре) сразу же сопоставлен с гармоническим мажором (IV-I в до мажоре), словно бы реализуя то самое пресловутое отклонение из учебника.

Наверняка многим известна отсылка к коде увертюры «Руслана и Людмилы», когда дело идет к концу. Но, в отличие от гаммы Черномора в «Руслане», это была не просто целотонная гамма в басу, соединяющая основные тоны по циклу больших терций. Это было гауптмановское (или, если уж речь о Римском-Корсакове, иогансеновское) чередование больших и малых терций, как на тех диаграммах, которые мы рассматривали ранее: до — ля — фа — ре — си-бемоль — соль (доминанта).

Таким образом, Третья симфония представляет собой одно из ранних проявлений знаменитого корсаковского парадокса, по которому чем более продвинутым становилось мышление композитора, тем более упорядоченными становились его методы. Помещение симфонии в контекст самообразования Римского-Корсакова предполагает, что в том любопытном процессе, когда воображение композитора было одновременно укрощено и освобождено, свою роль, более специфическую и явную, чем обычно принято считать, играло какое-то старомодное немецкое обучение.

Это не заставило его музыку звучать по-немецки. В Третьей симфонии множество мелодических и гармонических оборотов, которые к тому времени прочно маркировались как русские. Помимо очевидной и, разумеется, сознательной отсылки к «Руслану», она изобилует отзвуками — возможно, непреднамеренными — более ранних сочинений самого Римского-Корсакова, особенно «Снегурочки». Так что моя привязка практики Римского-Корсакова к учению Гауптмана через посредство Иогансена, Азанчевского и Лядова, скорее, строго биографическая и техническая, чем стилистическая.

А все-таки любопытно — действительно ли это хорошая новость? Когда я впервые говорил в Санкт-Петербурге о Римском-Корсакове, я описывал сопротивление, которое встречал, отмечая долг Стравинского перед своим учителем. Сопротивление шло от моих западных коллег, которые полагали, что это поставит под угрозу его статус космополита. В Санкт-Петербурге же эту новость воспринимали более чем тепло, и я по-прежнему был желанным гостем среди вас. Теперь я высказываю предположение, которое исследователи, учившиеся в России (даже Лариса Джексон, чья работа впервые раскрыла возможный творческий долг Римского-Корсакова перед Гауптманом), старались обойти стороной — как мне кажется, из боязни поставить под угрозу национальный статус Римского-Корсакова.

Что мы здесь имеем, в этой иронической симметрии взаимных отторжений? Остатки старого железного занавеса или еще более старой китайской стены, которая когда-то исключила русскую музыку из законной сферы деятельности западного музыковедения. Скажем прямо, это до сих пор сохраняется как анахронизм в организационной структуре российского музыковедения, которое продолжает следовать по старым параллельным путям, стравливая кафедры истории русской музыки с теми, которые посвящены (ненавижу это слово) «зарубежной» музыке — термин неизбежно отвратительный. Из-за этого так трудно комплексно воспринять что-либо в истории русской музыки — или, на самом деле, любой музыки — во всех красках ее эклектичности, неоднородности, гибридности, называйте это как хотите.

Но разве сегодня не нужно воспринимать это как само собой разумеющееся? Когда Стравинский в Сонате для фортепиано (1924) — одном из своих показательно неоклассических, то есть показательно космополитических сочинений, — расставляет три части по кругу больших терций (первая часть в до мажоре, вторая — в ля-бемоль мажоре, третья — в ми мажоре), или когда в Концерте для двух фортепиано (1935), еще более воинствующем манифесте «чистой музыки», пишет четыре вариации и завершающую фугу в финале по кругу малых терций (соль, до-диез, си-бемоль, ми), заканчивая кон-

церт в начальной тональности, мы можем сказать (а я сказал об этом в 1986 г.), что он следует Римскому-Корсакову, как Римский-Корсаков следовал Листу²¹, или же мы можем указать на два диагональных пути в «звуковой сетке» и говорить о косвенном восприятии Стравинским (через Римского-Корсакова) немецкой традиции, которую Римский-Корсаков получил через Лядова и Иогансена от Гауптмана, а Гауптман от Эйлера (который работал в России). Ни одно объяснение нельзя признать ошибочным, но и ни одно — исчерпывающе верным. Как бы то ни было, «русское» и «зарубежное» безнадежно перемешаны и никогда не смогут быть распутаны.

И вот мы пришли к отправной точке этой статьи — бесконечным дебатам на тему «Россия против большого, “другого” Запада». Давайте закончим эти дебаты. Путь нам покажет деятельность Римского-Корсакова, а точнее жизнь его наследия после его смерти. Масштаб творчества Римского-Корсакова уже давно мировой, если под «миром» понимать ту часть земного шара, где играет европейская классическая музыка XIX и начала XX в., — сегодня эта территория значительно больше, чем только Европа. Весь мир европейской музыки XIX в. сформировал ее и подготовил к путешествиям. Можно перефразировать слова Арнольда Шёнберга, который, наверное, находил столько же удовольствия в музыке Римского-Корсакова, сколько тот находил бы в музыке Шёнберга, но слова эти уместны: музыка Римского-Корсакова, «будучи основана на традиции, предназначена стать традицией» везде²².

Перевод — Владимир Хавров

²¹ Там же. Р. 141.

²² Ср. у Шёнберга: «Я признаю за собой заслугу создания действительно новой музыки, которая, будучи основанной на традиции, призвана стать традицией» // Шёнберг А. Стиль и мысль. Статьи и материалы. М.: Композитор, 2006. С. 331.