

Л. И. Гиниатуллина

**Тема с вариациями
(К вопросу о национальных чертах стиля
Н. А. Римского-Корсакова)**

Аннотация:

Статья посвящена освоению русской народной песни в музыке Римского-Корсакова на примере песни «Про татарский полон». В ней рассматриваются основные принципы работы композитора с народной темой в сочинениях разных жанров. В качестве материала избраны следующие сочинения: *Andante* Первой симфонии, симфоническая картина «Сеча при Керженце» из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» и гармонизация двух народных напевов «Про татарский полон» в сборнике «Сто русских народных песен».

Ключевые слова: Римский-Корсаков, обработка, гармонизация, симфоническая музыка, народная песня.

L. I. Giniatullina

**Theme and Variations
(On the question of national identity features
in N. A. Rimsky-Korsakov's style)**

Abstract:

The article is devoted to the development of Russian folk songs in the music of Rimsky-Korsakov on the example of the song "On Tatar Captivity". It discusses the basic principles of the composer's technique when he uses a folk song as a subject for his works of various genres. The following works: *Andante* of the First Symphony, "Slashing at Kerzhenets" of the opera "The Legend of the Invisible City of Kitezh and the Maiden Fevronia" and arrangements of two folk tunes "On Tatar Captivity" from the Collection of "One Hundred Russian Folksongs" were chosen as material for the research.

Keywords: Rimsky-Korsakov, arrangement, harmonization, symphonic music, folk song.

В одной из своих работ Б. Асафьев заметил, что вся русская музыка XIX века стала результатом взаимопроникновения народной песни и практики городского инструментального музицирования, привнесенного из Европы, а именно: темперированного строя, пения под инструментальный аккомпанемент, необходимости нотной

записи. В результате сложного и многоступенчатого процесса смешения народной и городской традиций музицирования образовался новый слой звукоматериала, ставший плодородной почвой для рождения такого феномена, как русская классическая музыка [2. С. 112].

В связи с творчеством композиторов «Могучей кучки» в музыкознании давно закрепились следующие определения: «воплощение в музыке русской национальной идеи», «поиски национальной самобытности». Оговорим, однако, что они характеризуют общие идейно-эстетические принципы, намерения и устремления Кружка, но не всегда справедливы в отношении композиторского творчества его участников. Это было замечено еще Асафьевым, писавшим: «Многие интонации композиторов „Могучей кучки“ были восприняты как национальные, вовсе не будучи таковыми, произойдя от западноевропейских в итоге сложного скрещивания материала Листа, Берлиоза, Шумана и Бетховена с местными российскими влияниями» [2. С. 117].

Одним из ключевых вопросов, встающих в связи с творчеством балакиревцев, является вопрос о национальной характерности композиторского стиля в соответствии с их мировоззренческой ориентацией на народность. В литературе о «Могучей кучке» традиционно акцентировалось стремление ее членов к своеобразию и неповторимости музыкального языка, их желание уйти прочь от общепринятых австро-немецких традиций и, повернувшись лицом к русскому народному творчеству, обогатить отечественную музыку его самобытным звучанием. Это действительно так, об этом свидетельствуют многочисленные факты из критики и публицистики членов Кружка, а также их переписка. Но вопрос в том, в какой мере эти устремления были реализованы в музыкальном творчестве балакиревцев и что в их творчестве является действительно новаторским, неповторимым и самобытным?

Попытаемся рассмотреть поставленный вопрос на примере сочинений Н. А. Римского-Корсакова:

медленной части его Первой симфонии и симфонической картины «Сеча при Керженце». Выбор сочинений не случаен: композитор использовал в них народную песню «Про татарский полон»¹, точнее — два различных напева с одним названием и сходным поэтическим текстом. Кроме того, мы обратимся еще к двум музыкальным текстам Римского-Корсакова — гармонизациям этих же напевов в его сборнике «Сто русских народных песен»².

Итак, наметился ряд «вариаций» на тему песни «Про татарский полон», автором которых является Римский-Корсаков. Обратимся к главной «теме вариаций».

Строго говоря, первоисточником следовало бы считать песню в том варианте, в котором она бытовала в крестьянской среде, со всеми присущими ей изначально признаками: многоголосие, гетерофония, модальность, вариативность. Но была ли именно крестьянская песня первоисточником для Римского-Корсакова? Определенно, нет. Из предисловия и примечаний Римского-Корсакова к его сборнику «Сто русских народных песен» следует, что в него были включены песни, записанные «от лиц, слышавших их в давние годы»: от своих родных (матери — С. В. Римской-Корсаковой, дяди — П. П. Римского-Корсакова), от соратников по Кружку (М. Балакирева, М. Мусоргского); часть песен была перепечатана из сборников, сделавшихся библиографической редкостью, как, например, сборник И. Прача. Сами корреспонденты, в свою очередь, зачастую передавали напев, уже слышанный от других известных им лиц (Балакирев от П. Якушкина, Мусоргский от И. О. Горбунова, А. Даргомыжский — от своей няни и т. д.). Таким образом, напевы из сборника Римского-Корсакова и его народный инвариант отделяет друг от друга значительная дистанция.

Возможно ли в таком случае называть песни из сборника Римского-Корсакова народными? Да, но народ этот — жители города, помещичьих, дворянских усадеб, а не деревни. Таким образом, Римский-Корсаков в своих обработках обращался не к крестьянской песне, которая

обычно подразумевается под словом «народная», а к городской песне, произошедшей от крестьянской, но под влиянием музыки города превратившейся в «песню с сопровождением»³.

В воспоминаниях о Римском-Корсакове В. В. Ястребцева зафиксировано следующее высказывание Николая Андреевича: «Меня ужасно смешит, когда уверяют, что я изучал народные песни. Поверьте, голубчик, это мнимое изучение заключалось лишь в том, что я просто, благодаря таланту, легче запоминал и усваивал наиболее типичное в напевах — вот и все» [9. С. 313].

Эта фраза может в известной мере служить оправданием композитора, который, по его собственным словам, не изучал русское народное песенное творчество и в своих обработках, следовательно, руководствовался большей частью собственным их слышанием, пониманием и вкусом.

С другой стороны, по мнению Ю. Г. Кона, члены Балакиревского кружка — и в их числе Римский-Корсаков — рассматривали гармонизацию русских народных песен как «один из способов формирования национального гармонического языка» [8. С. 905], следовательно придавали серьезное значение этому делу.

Приведенные выше высказывания формируют неоднозначное отношение к сборнику Римского-Корсакова «Сто русских народных песен». Неясно, каким был подход композитора к обработкам народных напевов и какова была цель этих обработок. Ответ может дать изучение нотного текста интересующих нас песен.

Два напева «Про татарский полон», представленные в сборнике и обозначенные № 8 и № 10, были получены Римским-Корсаковым от Балакирева, а тот, в свою очередь, записал их с голоса Якушкина. Тем же источником Римский-Корсаков воспользовался и для рассматриваемых нами сочинений. Для «Сечи» композитор воспользовался вариантом песни под № 8. По-видимому, этот вариант был более известен и популярен, так как он представлен также в сборниках М. Стаховича, К. Вильбоа, А. Рубца. Напев под № 10 использован в

Andante Первой симфонии Римского-Корсакова; согласно примечанию к сборнику, его запомнил именно Якушкин, и этот напев не фигурировал в собраниях, предшествовавших сборнику Римского-Корсакова [15. С. 172].

Для более полного представления об интересующих нас напевах сравним их с примерами из других сборников. Так, напев № 8 (сборник Римского-Корсакова) мы сопоставим с тем же напевом из сборников Стаховича (№ 31)⁴ [17] и Вильбоа (№ 23) [4], а также с записью Балакирева, на которую опирался Римский-Корсаков⁵ (см. примеры 1а—з). Приведенные варианты мелодически близки между собой: их опорная мелодическая линия совпадает. У Стаховича и Вильбоа зафиксировано больше интонационных подробностей, нежели у Балакирева и Римского-Корсакова, так как песни в сборниках Стаховича и Вильбоа были записаны с голоса. У Балакирева напев изложен без поэтического текста; нет опеваний, которые есть у Стаховича и Вильбоа, длительности местами укрупнены; это как бы основная мысль напева, его «остов». Балакирев фиксирует также варианты напева, которые не нашли отражения у Римского-Корсакова.

В сборнике «Сто русских народных песен» напев приводится уже с текстом, однако он, очевидно, был подписан самим автором сборника, а не услышан в живом исполнении⁶. Четверти в затактах балакиревской записи Римский-Корсаков механически разбивает на две восьмые, отчего возникают несколько искусственно звучащие повторы одного звука (ср. аналогичные места у Стаховича и Вильбоа). В остальном же Римский-Корсаков досконально следует за Балакиревым, преподнося, таким образом, краткий набросок, сделанный его наставником, в качестве народной песни.

Размер такта в приведенных примерах различен: так, размер 3/8, выставленный у Стаховича, может свидетельствовать о том, что напев исполнялся довольно скоро; у Балакирева и Вильбоа размер такта равен 3/4. У Римского-Корсакова напев изложен в размере 6/4, что сообщает ему черты лирической протяжной

песни; возможно, что композитор, излагая напев в этом размере, пытался передать распевность, свойственную русским лирическим песням.

Структура напева проста. Он состоит из двух колонов и имеет контрастное строение $a - b^7$. Лад напева в целом можно определить как переменный на основе единого диатонического звукоряда (d, e, f, g, a, h, c) с переменными устоями $g-e-d$. Особую остроту звучания напеву придает фригийский полутон, образующийся на стыке двух фраз как следствие перемены устоя.

Обратимся к гармонизациям приведенных выше примеров. По мнению Кона, «важнейшие элементы (общий стиль, функции, модуляции)

наиболее естественной гармонизации определяются ладово-интонационным строением самой мелодии» [8. С. 904 — 905]. Напомним, что примеры относятся к разным периодам в истории собирания и обработки русских народных песен, следовательно различия в подходе к их гармонизации во многом имеют исторические причины. Гармонизация Стаховича, выполненная в начале 1850-х, сделана по всем канонам классической гармонии. В ней использованы доминантовое трезвучие, кадансовый квартсекстаккорд, автентические обороты, содержащие ступени, отсутствующие в мелодической линии. Фактура фортепианной партии имеет характер переложения гитарного аккомпане-

1а Песня «Про татарский полон» из сборника Н. А. Римского-Корсакова (№ 8)

Andante

Как за реч - ко - ю, да за Дарь - е - ю, злы та -

та - ро - ве ду - ван ду - ва - ни - ли. На ду - вань и - це до - ста

ва - ла - ся, до - ста - ва - ла - ся тё - ща зя - тю. Вот по

Fine

1г Песня «Про татарский полон», записанная М. Балакиревым от П. Якушкина

по лон де лят

Var.: т. 1 т. 3

монизует первый куплет аккордами основных и побочных ступеней мажорного лада, делая остановки там, где это продиктовано мелодической линией. Несмотря на отсутствие ключевых знаков, начальный лад определенно трактуется как *соль мажор* (это подтверждает использованный в гармонизации звук *фа-диез*, которого нет в напеве). Второй куплет решен иначе. Здесь композитор делает попытку разнообразить гармоническое сопровождение и совершить модуляцию из *соль мажора* в *ре минор* по правилам классической гармонии, используя при этом эллиптический оборот; окончание куплета оформлено типично классическим кадансом в *ре миноре*. Перечисленные гармонические средства определенно не соответствуют ладовому строю народной мелодии. Чужд напеву и частый ритм смены гармоний. Аккордовая фактура сопровождения, избранная Римским-Корсаковым, также не свойственна стилистике русских народных песен. В целом гармонизацию эту едва ли можно признать адекватной; это скорее эксперимент по гармонизации русской народной песни. Тем не менее подобный подход к народной песне сквозь призматическую классической гармонии типичен для своего времени.

Обработка из сборника Вильбоа (1894) свидетельствует о более глубоком понимании особенностей лада этого напева и одновременно о новой ступени в истории собирания и обработки русских народных песен⁸. Ключевые знаки не являются показателями тональности, они указывают на лад напева и аккомпанемента. Звукоряд гармонического сопровождения тождествен звукоряду мелодической линии⁹.

Обратимся к напеву № 10 из сборника «Сто русских народных песен», послужившему основой для *Andante* Первой симфонии Римского-Корсакова, и сравним его с вариантом Якушкина в записи Балакирева, которым воспользовался Римский-Корсаков (см. пример 2а — б). Обращает на себя внимание следующее высказывание Асафьева: он считает, что ко времени Балакирева (то есть еще за 10 лет до появления сборника Римского-Корсакова) «вполне обосновалось требование неприкосновенности напева» [2. С. 118]. Очевидно, сборник Римского-Корсакова не во всем соответствует этому требованию. Несмотря на явную преемственность вариантов Балакирева и Римского-Корсакова, они все же не тождественны. Незначительная, казалось бы, разница между приведенными напевами заключается в по-

2а Песня «Про татарский полон», записанная М. Балакиревым от П. Якушкина

Как за ре - чко - ю да за Да - рье - ю

Злы та - та - ро - ве ду - ван ду - ва ни - ли.

26 Песня «Про татарский полон», записанная М. Балакиревым от П. Якушкина

Andante
P

Как за реч - ко - ю, да за

pp

8^{va}

Дарь - е - ю, злы та - та - ро -

8^{va}

ве ду - ван ду - ва - ни - ли. - До - ста

pp Fine

3

Piano

ду - ван ду - ва - ни - ли.
те - ща зя - ни - тю.

следнем колоне («дуван дуванили»). В варианте Балакирева первая из трех восьмых взята в скобки, то есть этот звук мог выпускаться, если этого требовал поэтический текст. Иными словами, запись Балакирева подразумевала, что зачин этого колона (затакт этой фразы в нотной записи) мог варьироваться и состоять из двух или трех восьмых (см. пример 3)¹⁰. Римский-Корсаков создает унифицированный вариант — две восьмые в зачине (затакте), что приводит к появлению неправильного ударе-

ния в слове: «дуван дуванили» (см. пример 2б). Очевидно, что факт неразрывной связи мелодии со словом в народной песне несколько упущен Римским-Корсаковым. Его внимание направлено на мелодическую линию, в которой он стремится услышать симметричность и квадратность, приблизив ритм последнего колона к ритму предыдущего¹¹. Изменяет он и высоту зачина данного колона — вместо указанной у Балакирева *соль* малой октавы у Римского-Корсакова — *ля*. В этом также

можно усмотреть определенную тонально-ладовую ориентацию слуха композитора, не почувствовавшего напряжения септимы зачина, его устремленности к заключительному устою, расценившего звук *соль* как фальшь и заменившего его на устой *ля*.

Таким образом, закономерности тонально-гармонического мышления в определенной степени преобладают над пониманием своеобразия русской народной музыкальной речи. Асафьев так выразился по этому поводу: «Все искали неподлинных песен, и все же никто уже не мог отрешиться от усвоенного, от западноевропейского инструментализма тонико-доминантового круговращения» [2. С. 128].

Использование народной песни в крупных формах, таких как симфония и опера, ставило перед композитором непростые задачи. В раннем сочинении — Первой симфонии (1865) и позднем — симфонической картине «Сеча при Керженце» из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» (1905) задачи эти решались по-разному. Существенна разница как в жанрах сочинений, так и в мастерстве самого композитора на раннем и позднем этапах творчества. Для нас интерес представляют пути и методы работы композитора

с народным материалом в этих сочинениях. Первый вопрос, на который мы постараемся ответить, — какие изменения претерпела народная песня, став частью крупной симфонической формы. Сравнение темы *Andante* с вариантом песни из сборника Римского-Корсакова (№ 10) показывает, что между ними есть ряд небольших изменений, касающихся прежде всего ритмики. Выявляется тенденция, о которой уже говорилось ранее, а именно тенденция к симметрии, к классической уравновешенности формы. Это выражено в очевидном стремлении придать напеву квадратность, периодичность, с одинаковой протяженностью фраз и «рифмованными» окончаниями¹². Во второй редакции *Andante* (1884) эта тенденция еще более заметна: во втором такте композитор отменяет перемену метра с двухдольного на трехдольный, которая была сохранена в первой редакции. Во второй редакции вся тема звучит в едином размере 3/4, что продиктовано стремлением к метрическому единообразию, большому удобству исполнения и восприятия музыки. Своеобразие же народной песни заметно меркнет (см. пример 4а — в).

В симфонической картине «Сеча при Керженце» песня «Про татарский полон» стано-

4а *Andante* «Как за речкою, да за Дарьею» (из сборника Н. А. Римского-Корсакова, № 10)

Как за реч - ко - ю, да за Дарь - е - ю, злы та - та - ро - ве ду - ван ду - ва - ни - ли. До - ста

4б Тема *Andante* Первой симфонии Н. А. Римского-Корсакова (первая редакция)

4в *mf* Тема *Andante* Первой симфонии Н. А. Римского-Корсакова (вторая редакция)

5 Тема татарского полона из симфонической картины «Сеча при Керженце»

9

16

вится основной характеристикой, лейтмотивом вражьей силы. По словам либреттиста оперы В. Бельского, нашествие завоевателей обрисовано не реалистическими, а эпическими средствами, «без определенной этнографической окраски». Тема татарского полона призвана передать образы врагов «...так, как они представлялись в свое время пораженному народному воображению»¹³. По сравнению с *Andante* Первой симфонии, в «Сече» народная песня претерпела более значительные изменения. Ритмический рисунок темы татар, в отличие от народного инварианта, основан на многократном повторении ямбического рисунка (четверть — половинная). Римский-Корсаков изменил лад напева: если исходный напев диатоничен, то в «Сече» тема татар звучит в миноре с увеличенной секундой. По мнению Л. Данилевича, «...наивно видеть в ней условный ориентализм. <...> Скорее тут можно усмотреть ассоциативную связь с „Забытым“ Мусоргского...» [5. С. 184]. Начало этой баллады интонационно весьма близко теме татар из «Сечи»: в обоих случаях образ жестокой смертоносной силы воплощен через использование минорного лада с увеличенной секундой между III и IV высокой ступенями. Тональность, избранная композитором, — *си-бемоль минор* — сообщает теме мрачный, зловещий характер.

Тема окрашена тембром низких струнных. В гармонизации доминируют выдержанные гармонии — тоника, аккорды альтерированной субдоминанты и гармонической доминанты. Все эти средства призваны подчеркнуть в образе врага грубую стихийную мощь, бездушность. Композитор меняет также структуру напева, о чем будет сказано ниже. Таким образом, напев утратил многие присущие ему ритмоинтонационные подробности, поскольку этого требовал художественный замысел композитора (ср. примеры 1а и 5).

Важным является вопрос о средствах развития тематизма. Различие в замысле, в жанрах сочинений обуславливает разный подход к разработке народной темы. В *Andante* Первой симфонии Римский-Корсаков находится еще на пути, проложенном М. Глинкой. Эта часть написана в форме вариаций на сопрано *ostinato*, встречающейся впервые у автора «Руслана». Все внимание композитора сосредоточено на раскрытии выразительных возможностей песни «Про татарский полон». Она становится главной музыкальной мыслью композитора, основой всей формы. Особенность этого сочинения в том, что регулирующим началом здесь выступает программность, скрытая в содержании песни «Про татарский полон». В связи с этим переосмысливается форма вариаций. Для

того чтобы в рамках избранной формы отразить коллизию противоборствующих сторон — русского и вражьего войск, композитор вводит в форму вариаций элементы сонатной разработки. Сонатность, таким образом, выступает как форма второго плана. Синтез вариационной и сонатной форм реализуется следующим образом: 1) вычленением из основной темы самостоятельного тематического элемента (начальный мотив третьей фразы) и его противопоставлением основной теме — по принципу противопоставления побочной и главной тем; 2) тональной и функциональной организацией вариаций по принципу сонатной формы (см. таблицу 1).

В работе над темой композитор прибегает к приемам, характерным для обеих форм: фактурное, гармоническое, тембровое варьирование, что типично для вариаций на сопрано *ostinato*, полифонические приемы (имитация, канон, контрапунктическое соединение контрастных тем, вертикально-подвижной контрапункт), а также мотивное варьирование, мотивное вычленение, секвенцирование, что характерно для сонатной формы. Как уже было сказано, изобразительное начало играет важную роль в раскрытии основной темы. Так, во второй вариации (т. 10) колоритные переборы арф изображают гусельные переборы сказителя, повествующего о давних исторических событиях. Очень наглядно передана битва противников, скорбное оплакивание после поражения русских.

Симфоническая картина «Сеча при Керженце» — это генеральная кульминация оперы «Сказание о невидимом граде Китеже», звучит она сразу после сцены исчезновения Китежа, исполненной удивительного возвышенного покая. Образное и динамическое различие этих сцен создает сильнейший контраст в опере, выдержанной в целом в эпическом ключе. Песня «Про татарский полон» является здесь одной из основных тем наряду с темой русской дружины и темой сечи; все они взаимодействуют между собой в процессе развертывания формы. Здесь еще больше, чем в *Andante*, усиливается значение изобразительного начала, связанного с особенностями оперного жанра, в котором действуют закономерности сценической драматургии. В данном случае все действие сосредоточено в самой музыке. Музыкальными средствами ярко переданы как образы противников, так и их столкновение.

Форма этого симфонического эпизода в целом сложнее и оригинальнее, чем в *Andante* Первой симфонии: крайние части, в которых изложена тема сечи (*a*), представляют собой ход. Середина состоит из двух разделов — эпизода, где изложены темы русской дружины (*b*) и татарского войска (*c*), и разработки, в которой доминирует тема *c* (см. таблицу 2).

Своеобразие формы «Сечи» было отмечено Ю. Холоповым, который охарактеризовал ее как инверсионную, поскольку композитор прибегает к приему тональной инверсии (середина

Таблица 1. Схема формы *Andante* Первой симфонии Римского-Корсакова¹⁴

Вариации

1, 2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
т. 1, т. 10	т. 21	т. 29	т. 38	т. 56	т. 71	т. 86	т. 103	т. 113	т. 125
Экспозиция				разработка			реприза		
Главная тема	Связка	Побоч. тема	Заключение	Первый раздел «стирание»	Основной раздел разработки	Заключительный раздел	Возвращение главной темы	Реминисценция разработки	Синтет. реприза
Тема А	А	В (элемент из темы А)	А	В	А, В	В	А	А	А, В
Н — Fis		fis		h, A, fis				А	Н

Таблица 2. Схема формы симфонической картины «Сеча при Керженце» Римского-Корсакова из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже»

цифры	—	ц. 4	ц. 8	4 т. до ц. 12	ц. 13
разделы	I	II	III	IV	V
темы	Ход <i>a</i>	Эпизод <i>b c b₁</i>	Разработка <i>c</i>	Реприза <i>a₁</i>	Кода <i>b₂</i>
такты	18, 18, 16, 18	12, 16, 12	11, 11, 20	8, 10	27
тональный план	$f^{dim}, b^{dim}, es^{dim}, bV^{15}$	b-moll	$b \rightarrow c \rightarrow d$	b^{dim}	b-moll

тонально устойчива, тогда как крайние разделы представляют собой ход) [19. С. 65]. Отметим, что здесь один из ранних случаев использования техники монтажа, которая получит широкое распространение в музыке XX века.

Тема татар появляется в эпизоде после темы русской дружины. Ее исполняют низкие струнные, что придает теме мрачный оттенок. Структура эпизода представляет собой простую трехчастную форму контрастного типа с характерной для эпизода разомкнутостью; части ее изложены в форме периода из трех предложений; в репризе происходит контрапунктическое наложение обеих тем (см. таблицу 3).

Для того чтобы модалный по своей природе напев «уложить» в рамки этой формы, композитору потребовалось создать новую форму на основе народной песни. Интервалика мелодии изменена таким образом, чтобы напев функционально укладывался в рамки избранной тонально-гармонической схемы. Оригинальный напев, имеющий контрастную структуру $a - b$, становится основой для создания новой формы — периода из трех предложений ($b b_1 b_2$). Таким образом, народная песня для Римского-Корсакова — это материал, из которого он лепит свою собственную форму на основе закономерностей классической гармонии и формообразования.

В обоих сочинениях, несмотря на различие жанров, просматривается сходство в методах работы с народной темой. Сходство это объясняется тем, что и в медленной части Первой симфонии, и в стремительной

Таблица 3. Схема структуры эпизода – 2-го раздела симфонической картины «Сеча при Керженце»

A ($a a_1 a_2$) тема русской дружины		$A_1 (a a_1 a_2)$ тема русской дружины (реприза)
разделы	B ($b b_1 b_2$) тема татарского войска	
b	b, f, es	b

«Сече» композитор ставил перед собой схожие художественные задачи, а именно — обрисовать музыкальными средствами картину сражения. В изображении столкновения войск композитор прибегает к общим приемам: это средства, типичные для разработочных разделов симфонических *Allegro*, наделенные качествами образительности. Так, в обоих сочинениях образ врага передан темой в басах — в *Andante* это мелодическая линия, состоящая из механических повторов 2-го элемента, в которых можно уловить намек на бездушность, жестокость (7-я вариация, т. 71); в «Сече» — это тема татарского полна: ее ритмика, как уже говорилось, представляет собой многократное повторение ритмической группы, что, как и в предыдущем случае, вносит элемент механичности (ц. 5). Образ русского войска, терпящего поражение в битве, в обоих сочинениях передан прерывающимися фразами (*Andante* Первой симфонии, тт. 73—86, «Сеча», ц. 5). Основными средствами композитора в обоих случаях становятся приемы мотивного вычленения и контрапункта.

В разработочном разделе «Сечи» (ц. 8) тема «Про татарский полон» звучит уже в основном мелодическом голосе на *ff* и усилена каноном у низких деревянных и меди — так передана непоколебимая мощь врага, постепенно одерживающего верх; русская тема в разработочном разделе отсутствует. Интересно отметить, что кульминация *Andante* передана 1-й темой («темой русских»), звучащей у меди на *ff* на фоне тремоло литавр и струнных, напоминая образы фатума у П. Чайковского (*Andante* Первой симфонии, тт. 79—86). Аналогию в использовании музыкальных средств можно провести и в зоне выхода из конфликта. В обоих случаях в нюансе *p* — *pp* звучит тема врага (*Andante*, 8-я вариация, т. 87, «Сеча», кода, ц. 13).

Не будет преувеличением сказать, что творчество композиторов «Могучей кучки», и в их числе Римского-Корсакова, имело некую сверхзадачу — продолжить начинания Глинки в поиске и обретении своего неповторимого, глубоко национального и самобытного музыкального языка. Источник этого обновления композиторы видели прежде всего в русской народной песне. Вопреки общепринятому мнению Римский-Корсаков отталкивается не от крестьянского фольклора, который чаще всего подразумевается под понятием «народный», а от жанра городской «песни с сопровождением», и в этом нас убеждает его сборник «Сто русских народных песен».

Гармонизация народной мелодии оказалась непростой задачей для композитора. Причина этого кроется в трудной сочетаемости западной хроматики, гомофонно-гармонического склада и русской диатоники с ее монодийным складом. Асафьев точно сформулировал суть этого противоречия: «Русские музыканты... не догадывались... обратиться к родной песне всецело, с полным доверием и поискать в ней, в ее ладе и складе тех зерен, тех форм, исходя из которых сознательно, а не инстинктивно, можно беспредельно расширить мощь сочетающейся звуковые образы мысли» [2. С. 130]. Перед нами обнажается противоречие между художественными установками

и творческой практикой кучкистов. Балакиревцы, стремившиеся создать музыку «русскую, новую, великую, неслыханную» [3. С. 122], в творчестве своем большей частью опирались на законы классической гармонии, на западно-европейскую систематику жанров и форм, а во все не на законы народного творчества. Все вышестоящее, однако, — всего лишь штрихи, уточняющие особенности музыкального языка и стиля Римского-Корсакова, не имеющие отношения к оценке значимости его творчества в целом. Отмеченные нами противоречия — дань своему времени. Суть же его творчества выражена Асафьевым в следующих словах: «Тесная связь музыки Римского-Корсакова с музыкальным искусством-мастерством русского народа не ограничивается песенными цитатами и обработками народных напевов и приобщением народно-песенного материала к завоеваниям мировой музыкальной культуры. Связь эта идет гораздо глубже и во все время его жизни растет, пока не достигает в монументальнейшем его произведении — „Сказании о невидимом граде Китеже и девице Февронии“... непревзойденного совершенства и патриотического величия» [1. С. 174].

Andante и «Сечу при Керженце» в контексте приведенного высказывания можно представить как две крайние точки на творческом пути композитора. В подходе Римского-Корсакова к народной песне прослеживается определенная эволюция. Если в Первой симфонии еще ощущается некая дистанция между собственным музыкальным языком композитора и народной песней, то в симфонической картине «Сеча при Керженце» народная песня предстает в органичном единстве с собственными темами композитора, как часть его индивидуального музыкального языка. В *Andante* Первой симфонии композитор оставляет народный напев почти в неприкосновенности, раскрывая ее выразительные возможности в традиционной, но несколько усложненной принципами сонатности форме вариаций. В симфонической картине «Сеча при Керженце» песня «Про татарский полон» подвергается значительным

изменениям, отчасти в связи с художественным замыслом сочинения, отчасти в связи с усложнением гармонического и композиционного мышления композитора.

Путь, проложенный Римским-Корсаковым, суждено было продолжить русским композиторам последующего поколения. Однако эти поиски, как справедливо было замечено Асафьевым, представляют «...лишь сплошную эволюцию образования национального стиля, предела которой в смысле какой-то единственной истинной точки нет и не может быть» [2. С. 132].

Примечания

- 1 Песня «Про татарский полон» в сборниках фигурирует под следующими названиями: «Как за речкою, да за Дарьєю», «Не шум шумит».
- 2 Здесь и далее мы будем пользоваться двумя основными терминами: обработка в более широком смысле и гармонизация — в более узком, когда внимание будет сфокусировано на гармоническом решении данной обработки.
- 3 Термин Б. Асафьева [2. С. 123 и далее].
- 4 М. Стахович лично записывал песни в поездках по степным губерниям.
- 5 Песни «Про татарский полон», записанные М. Балакиревым с голоса П. Якушкина, доступны нам по следующему изданию: [16. С. 265].
- 6 Об этом свидетельствуют следующие факты: у Стаховича и Вильбоа этот напев дан с другим текстом («Не шум шумит»). Балакирев, очевидно, слышал его с тем же текстом, так как в последних тактах есть подтекстовка («полон делят»), а не «дуван дуванили», как у Римского-Корсакова (см. примеры 1а—г).
- 7 Колон, по определению М. Харлапа, — слово или группа слов, которая может быть спета или сказана на одно дыхание [18. С. 55]. Мы будем употреблять этот термин в качестве синонима термина «фраза».
- 8 К этому времени уже был издан труд Ю. Мельгунова «Русские песни, непо-

средственно с голосов народа записанные» (1879), ознаменовавший новый этап в отечественной фольклористике.

- 9 Гармонизация Вильбоа близка гармонизации этого напева, предложенной в 1985 году И. Истоминым. Последний использовал так называемый матричный анализ, то есть выявление скрытой гармонии, заложенной в русской народной песне, путем сведения по вертикали аналогичных колонов песни [6. С. 128—129].
- 10 Согласно Харлапу, структуру интонационной стопы определяет «...сопряжение высокого и низкого опорных акцентов и, в связи с этим, деление стопы на две доли — арсис и тезис, которым может предшествовать предваряющий высокий акцент зачин (initium)» [18. С. 55].
- 11 В предыдущем варианте напева, рассмотренном нами, у Римского-Корсакова сохраняется то же ударение («дуван дуванили»).
- 12 Интересно, что в рецензии П. Чайковского отмечены прежде всего «оригинальность ритма (в семь четвертей)», «новизна формы и более всего свежесть чисто русских поворотов гармонии» [20. С. 26].
- 13 См. [14. Предисловие к клавиру оперы «Сказание о невидимом граде Китеже» В. Бельского]. Об этом же пишет и В. Ястребцев в заметке от 2 мая 1904 года: «Кроме того, беседовали <...> о том, что в „Китеже“ татары славянизированные, то есть не такие, какими в действительности могли бы быть, а какими представлялись русским и как они отразились и запечатлелись в народных песнях „про татарский полон“» [9. С. 309].
- 14 Верхняя строчка — порядковый номер вариаций. Здесь и далее нумерация тактов дана по второй редакции симфонии [12].
- 15 Здесь использованы условные обозначения Ю. Холопова: f^{dim} — *fa* уменьшенный, *bV* — *b-moll* на доминанте [19]. Цифры указаны в соответствии с изданием: [13].

Список литературы

1. Асафьев Б. В. Н. А. Римский-Корсаков // Асафьев Б. Избранные труды. — Т. 3. — М.: Изд. АН СССР, 1954. — С. 169—242.
2. Асафьев Б. В. О народной музыке / Сост. И. Земцовский, А. Кунанбаева. — Л.: Музыка, 1987. — 248 с.
3. Балакирев М. А. и Стасов В. В.: Переписка. — Т. 1. — М.: Музыка, 1970. — 488 с.
4. Вильбоа К. П. 100 русских песен, записанных с народного напева и аранжированных для одного голоса с аккомпанементом фортепиано К. Вильбоа / Текст под ред. Ап. Григорьева. — М.: Издание А. Гутхейль, 1894. — 158 с.
5. Данилевич Л. В. Последние оперы Н. А. Римского-Корсакова. — М.: Гос. муз. изд-во, 1961. — 280 с.
6. Истомин И. А. Мелодико-гармоническое строение русской народной песни. — М.: Советский композитор, 1985. — 184 с.
7. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII—XX веков. — М.: ТЦ «Сфера», 1998. — 344 с.
8. Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. — Т. 1. — М.: Советская энциклопедия, Советский композитор, 1973. — С. 904—905.
9. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания В. В. Ястребцева / Под ред. А. В. Оссовского. — Т. 2. — Л.: Гос. муз. изд-во, 1960. — 636 с.
10. Римский-Корсаков А. Н. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. — Вып. 2. — М.: Огиз. Музгиз, 1935. — 127 с.; Вып. 5. — М.: Музгиз, 1946. — 164 с.
11. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. — М.: Музыка, 1980. — 454 с.
12. Римский-Корсаков Н. А. Первая симфония: Партитура // Н. А. Римский-Корсаков. Полное собрание сочинений. — Т. 16. — М.: Музгиз, 1953. — С. 119—247.
13. Римский-Корсаков Н. А. Сеча при Керженце из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже»: Партитура. — М.: Госмузиздат, 1959. — 54 с.
14. Римский-Корсаков Н. А. Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии: Переложение для пения с фортепиано // Римский-Корсаков. Полное собрание сочинений. — Т. 42. — М.: Гос. муз. изд-во, 1962. — 362 с.
15. Римский-Корсаков Н. А. 100 русских народных песен для голоса с фортепиано. — М.; Л.: Музгиз, 1951. — 183 с.
16. Собрание народных песен П. В. Киреевского. Записи П. И. Якушкина. — Т. 2. — Л.: Наука, 1986. — 328 с.
17. Стахович М. А. Русские народные песни / Предисл., ред. и примеч. Н. М. Владыкиной-Бачинской. — М.: Музыка, 1964. — 76 с.
18. Харлап М. Г. Ритм и метр в музыке устной традиции. — М.: Музыка, 1986. — 104 с.
19. Холопов Ю. Канун новой музыки. О гармонии позднего Римского-Корсакова // Николай Андреевич Римский-Корсаков. — Науч. труды МГК. — Сб. 30. — М.: МГК, 2000. — С. 54—69.
20. Чайковский П. И. По поводу «Сербской фантазии» г. Римского-Корсакова // Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. — М.: Гос. муз. изд-во, 1953. — С. 25—27.

