



А. Г. ФЕФЕЛОВА

Государственный институт искусствознания



УДК 782.1

ЗВУКОВАЯ КОСМОГРАФИЯ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА и Р. ВАГНЕРА

Творчество Николая Андреевича Римского-Корсакова – достояние отечественной музыкальной культуры. Каждое поколение слушателей, исполнителей и исследователей находит в нем актуальные и созвучные времени смыслы, открывает новые глубины и горизонты. Одной из причин подобной многомерности является способность аккумулировать в себе ключевые черты национальной мифологии – особое качество сочинений композитора, отчетливее всего проявившееся в магистральном жанре его творческого наследия – опере. Исключительное место в этом ряду занимают четыре произведения, отражающие ключевые точки славянского обрядового календаря: «Майская ночь», «Снегурочка», «Млада», «Ночь перед Рождеством». В истории отечественной музыкальной культуры этот оперный цикл не имеет аналогов, однако в мировом контексте он не может быть рассмотрен вне сопоставления с тетралогией Рихарда Вагнера «Кольцо нибелунгов».

В научной литературе вопрос воплощения мифоритуального универсума в музыкальном тексте опер Римского-Корсакова затрагивался в работах Б. В. Асафьева [1], И. И. Лапшина [4], М. П. Рахмановой [8], Л. А. Серебряковой [9] и других исследователей. Тем не менее работы последних десятилетий, демонстрирующие новый взгляд на, казалось бы, известные факты, показывают, что указанная тематика не утратила своей актуальности. В числе таких трудов диссертации О. А. Скрынниковой [10] и Ю. Ю. Петрушевич [6], посвященные соответственно «славянскому космосу», «архетипическим мотивам» в творчестве Римского-Корсакова.

Аспекты взаимодействия музыкального и сакрального текстов тетралогии Вагнера изучены в значительно большей степени, как в трудах, посвященных оперному творчеству композитора в целом (к примеру, Д. Борхмайера [13], Н. С. Николаевой [5], И. В. Тагаринцевой [11]), так и в работах Т. Янца [15], Р. Донингтона [14], М. Н. Лобановой [3], А. Л. Порфирьевой [7], И. А. Барсовой [2], прицельно исследующих мифопоэтику «Кольца».

В данной статье представлены результаты исследования принципов взаимодействия мифоритуального и музыкального текстов опер Римского-Корсакова и Вагнера.

Отчетливее всего принципы взаимодействия музыкального текста с сакральным проявляют себя в тех случаях, когда эти два пласта взаимодействуют

напрямую, без подключения сценического и вербального компонентов. Наиболее показательны в этом отношении оркестровые вступления к операм – «начальная» функция подразумевает особую значимость происходящих событий¹. Музыкальная ткань в этом случае напрямую коррелирует с мифом – всё происходит «как в первый раз», формируется звуковое пространство, в котором будет разворачиваться действие².

Вступление задаёт систему координат: смысловых, звуковых, знаковых, причём, поскольку ни вербальный, ни сценический тексты не задействованы, о знаковой природе элементов музыкального текста можно говорить исключительно в контексте имманентно музыкальной семантики и взаимодействия с сакральным.

Помимо того, что вступление является точкой отсчёта для дальнейшего развития, оно также представляет собой малую модель мира, актуальную для данного сочинения.

Далее мы рассмотрим четыре вступления к операм, представляющие наибольший интерес с точки зрения сотворения звукового пространства по законам мифоритуального универсума³.

Вступление к «*Золоту Рейна*» выделяется в ряду остальных, поскольку являет собой не только вступление к отдельной опере, но и звуковой первообраз всей тетралогии. К тому же это самый продолжительный пример прямой корреляции: музыкальный текст взаимодействует с мифологическим на протяжении 125 тактов.

Особое значение имеет *Es – Ur*-тон Предвечерия и всей тетралогии, являющийся безотносительной объективной данностью и содержащий в себе концентрированный образ всего вступления (трактованного как разворачивание начального тона в пространстве). Его характеристики – тембр, регистр и звуковысотность, на основе которых позднее выстраиваются первые оппозиции. Первый цикл, представляющий собой метафору возникновения космоса и возвращения в хаос, совершается в течение 44 тактов. Он состоит из постепенной кристаллизации законченной организованной темы и последующего размывания её мелодических и ритмических границ до полного растворения в изначальном «обертонном созвучии».

Логика архаического мифа, в котором смысл каждого фрагмента, каждой метафоры являет единомысленно смысл самого мифа, отчетливо действует на

протяжении всего вступления. Каждый микроцикл, раздел и весь *Vorspiel* выражают одну и ту же ключевую идею – космогонии, слитой с эсхатологией. В разных ипостасях идея поворачивается разными гранями. Что касается вступления в целом, то здесь мы наблюдаем, как разрастаясь из единого тона до всеобъемлющей в своей избыточности гармонии *Es dur*, космос переходит в свою противоположность.

Оркестровое вступление к «*Сумеркам богов*» находится в тесной связи с заключительной сценой «*Зигфрида*», составляя вместе с ней единый цикл из трех эпизодов: сцена Норн и обрамляющие её две сцены *Зигфрида* и *Брунгильды*. То, что грань между частями тетралогии проходит внутри этого раздела, имеет особое значение для драматургии. Таким образом, и вторая сцена *Зигфрида* и *Брунгильды*, и всё действие «*Сумерек богов*» воспринимаются в системе координат, заданной сценой Норн.

В отличие от «*Золота Рейна*» вступление к «*Сумеркам богов*» встраивается в уже сформированное звуковое пространство, где точкой отсчёта является *Ut*-тон *Es*. Однако на смену изначальной системе оппозиций, где низ соотносится с метафорическим рядом «земля – преисподняя – слезы – смерть – хаос» [12, с. 84], приходит новая, в которой земля становится «лоном рождений» и обителью смерти-производительницы, которая осмысливается метафорами «животворящего смеха, оплодотворяющего смерть, дающего зачатие новой жизни» [там же, с. 115]. На вербальном уровне это выражается в финальном дуэте «*Зигфрида*» метафорой смеющейся смерти («*Lachender Tod*», «*Lachend zu Grunde gehen*»). В музыкальной ткани подобный переворот отмечен изменением всех характеристик *Ut*-тона (за исключением звуковысотности) на противоположные, выражающие другую сторону оппозиции. Далее трижды проходит цикл «рождение-смерть», сохраняющий все ключевые параметры аналогичного цикла в «*Золоте Рейна*», и путём последовательной медиации приводит к появлению в позиции «смерть» лейтмотива судьбы (*Schicksal-Motiv*). Таким образом, в музыкальной ткани проявляется всеобщая связь явлений и та же мифологическая логика, что и в «*Золоте Рейна*». Сочетание повторяющихся элементов разных уровней (троичная структура темы «пробуждения», её трехкратное появление) и постепенных вариативных изменений обеспечивают, с одной стороны, приращение смыслов, а с другой – непрерывный процесс медиации и, как следствие его, амбивалентность, динамичность мифологем, постоянно находящихся в движении между своими полюсами.

Вступление к «*Младе*», несмотря на множество сюжетных, музыкальных, драматургических параллелей между волшебной оперой-балетом и тетралогией Вагнера, представляет собой отнюдь не аналог, а скорее противоположность немецким образцам. Выделенное в самостоятельный номер с подзаголов-

ком и генеральной паузой перед поднятием занавеса, вступление в данном случае выполняет несколько функций: создание звукового образа, узнаваемого впоследствии, несмотря на «немоту» героини; выделение линии Млады как ключевой в развитии сюжета – только в этом случае реализуется ритуальное разрешение кризисной ситуации. Душа Млады колеблется между двумя мирами, двойственность её положения, постоянное тяготение к противоположности не только проявляют себя на уровне сюжета (вариант типичной для Римского-Корсакова концепции двоимирия), но и в значительной мере определяют структуру музыкального текста.

Вступление написано в двухчастной форме (по типу *A-A'*), структурной единицей является двутакт, развитие строится на чередовании двух тем с постепенным насыщением оркестровой вертикали к концу раздела. Непрерывная вязь перекличек внутри и между мотивами, мнимая устойчивость, внутренняя потенция к бесконечному повторению как во времени, так и пространстве (вертикаль партитуры) – все эти черты характеризуют начальный двутакт, затем более отчётливо раскрываются в основной теме и, наконец, определяют характер всего вступления в целом, то есть музыкальные характеристики Млады – скользкой тени.

Принцип двоичности прослеживается также на разных уровнях. С одной стороны, это характеристика Млады, пребывающей между мирами, с другой – признак ритуальной кризисной ситуации, с третьей – через неё показывается образ мироздания, принципиально единый, но внутренне изменяющийся за счёт своей дуальной структуры и непрерывных сопоставлений двух граней. В этом кроется принципиальное отличие от вагнеровской концепции «начального» движения от космоса к человеку: у Римского-Корсакова во «*Младе*» формирование картины мира происходит, наоборот, через человека к мирозданию.

Вступление к «*Снегурочке*» по своей структуре ближе вагнеровским драмам, чем остальным операм славянской тетралогии. Лаконичный 7-тактовый эпизод до поднятия занавеса демонстрирует развёртывание из начального унисона «*A*» звуковой системы всей оперы. При сохранении непрерывной предметности характеристик музыкальной ткани в горизонталь и вертикаль партитуры постепенно вводятся ключевые интонации оперы: тритон и квинта. Кроме того, экспонируются важнейшие тембровые «означающие» оперы (*Clarinetto*, *Flauto*, *Oboe* – лейттембры Леля и Снегурочки). Далее следует поднятие занавеса, и ровно тот же музыкальный текст, транспонированный на квинту вверх, звучит второй раз, образуя некий миницикл – знак природного «круговорота». Таким образом, в рассматриваемом фрагменте мы наблюдаем пример звуковой космографии: основные характеристики мира, в котором будет разворачиваться дальнейшее действие, представлены в

виде системы взаимосвязанных оппозиций.

Итак, мы представили несколько примеров создания специфической сакральной реальности средствами музыкального языка. По итогам анализа четырёх разноплановых образцов – начальных разделов (до поднятия занавеса согласно авторским ремаркам в партитуре) опер «Золото Рейна», «Сумерки богов»,

«Млада» и «Снегурочка» – прослеживаются как общие черты, так и особенности воплощения мифоритуального начала в каждом случае. Миф, творимый в звуках, не следует законам сюжетной логики, однако ключевые характеристики мира, в котором будет происходить действие оперы, проявляют себя в музыкальной ткани весьма отчётливо.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Имеется в виду раздел до момента поднятия занавеса.

² Вполне логично, что данное качество характерно не только для рассматриваемых опер, но и для любого сочинения данного жанра в принципе. Отметим, однако, что степень мифологичности музыкального текста в каждом отдельном случае может быть различной, как будет видно и на примере дальнейшего анализа.

³ Вагнер в тетралогии использует расширенный четверной состав оркестра с усиленной группой медных духовых. Аналогичным образом поступает Римский-Корсаков, работая над партитурой «Млады». В остальных операх календарного цикла оркестровые средства скромнее: в «Майской ночи» двойной состав, в «Снегурочке» и «Ночи перед Рождеством» – тройной.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Симфонические этюды. Л.: Музыка, 1970. 262 с.
2. Барсова И. А. Мифологическая семантика вертикального пространства в оркестре Р. Вагнера // Проблемы музыкального романтизма: сб. науч. трудов ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова / отв. ред. А. Порфирьева. Л., 1987. С. 59–75.
3. Лобанова М. Н. Воплощение мифа в «Кольце нибелунгов» Р. Вагнера // Проблемы музыкальной науки. М.: Сов. композитор, 1989. Вып. 7. С. 266–290.
4. Неизданный Иван Лапшин / сост. Л. Г. Барсова. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2006. 424 с.
5. Николаева Н. С. «Кольцо нибелунга» Рихарда Вагнера. М.: Московская консерватория, 1997. 80 с.
6. Петрушевич Ю. Ю. Архетипические мотивы в оперном творчестве Н. А. Римского-Корсакова: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2008. 200 с.
7. Порфирьева А. Л. Вагнеровский миф и германский эпос (К вопросу о средневековых источниках «Кольца нибелунгов») // Музыкальная культура средневековья. Теория. Практика. Традиция: сб. науч. тр.; ЛГИТМиК. Л., 1988. С. 149–167.
8. Рахманова М. П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. М.: Петит, 1995. 240 с.

9. Серебрякова Л. А. Образы бытия в художественной картине мира Н. А. Римского-Корсакова // Русская художественная культура второй половины XIX века. М.: Наука, 1991. Т. 2: Картина мира. С. 227–258.
10. Скрынникова О. А. Славянский космос в поздних операх Н. А. Римского-Корсакова: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2000. 191 с.
11. Татаринцева И. В. Мифологические аспекты структурно-композиционного мышления Р. Вагнера. Тамбов: Музыкально-педагогический институт, 1997. 32 с.
12. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М.: Восточная литература РАН, 1998. 800 с.
13. Borchmeyer D. Das Theater Richard Wagners: Idee – Dichtung – Wirkung. Stuttgart: Reclam, 1982. 430 s.
14. Donington R. Wagner's Ring and Its Symbols: The Music and the Myth. London: Faber & Faber, 1974. 342 p.
15. Janz T. Klangdramaturgie. Studien zur theatralen Orchesterkomposition in Wagners "Ring des Nibelungen" // Wagner in der Diskussion. Würzburg: Königshausen&Neumann, 2006. Band 2. 364 s.

REFERENCES

1. Asaf'ev B. V. *Simfonicheskie etyudy* [Symphonic Etudes]. Leningrad: Muzyka Press, 1970. 262 p.
2. Barsova I. A. Mifologicheskaya semantika vertikal'nogo prostranstva v orkestre R. Vagnera [The Mythological Semantics of Vertical Space in the Orchestra of Richard Wagner]. *Problemy muzykal'nogo romantizma: sb. nauch. trudov LGITMiK* [Issues of Musical Romanticism: Compilation of Scholarly Articles of the Leningrad State Institute of Theatre, Music and Cinematography]. Leningrad, 1987, pp. 59–75.
3. Lobanova M. N. Voploshchenie mifa v «Kol'tse nibelungov» R. Vagnera [The Embodiment of Myth of Richard Wagner's "Ring of the Nibelungs"]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Problems Musical Science]. Vol. 7. Moscow, 1989, pp. 266–290.
4. *Neizdannyy Ivan Lapshin* [The Unpublished Ivan Lapshin]. Compiled by L. G. Barsova. St. Petersburg: Press of the

- St. Petersburg Academy of Theatre Arts, 2006. 424 p.
5. Nikolayeva N. S. «Kol'tso nibelunga» Rikharda Vagnera ["The Ring of the Nibelungs" by Richard Wagner]. Moscow: Moscow Conservatory, 1997. 80 p.
6. Petrushevich Yu.Yu. *Arkhetipicheskie motivy v opernom tvorchestve N. A. Rimskogo-Korsakova: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Archetypal Motives in the Operas of N. A. Rimsky-Korsakov: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Art]. Moscow, 2008. 200 p.
7. Porfir'eva A. L. Vagnerovskiy mif i germanskiy epос (K voprosu o srednevekovykh istochnikakh «Kol'tsa nibelungov») [Wagner's Myth and German Epic (Concerning the Question of the Medieval Sources of "Der Ring des Nibelungen")]. *Muzykal'naya kul'tura srednevekoviya. Teoriya. Praktika. Traditsiya: sb. nauch. tr.* [Musical Culture of the Middle Ages.

Theory. Practice. Tradition: Compilation of Scholarly Articles]. Leningrad State Institute of Theatre, Music and Cinematography. Leningrad, 1988, pp. 149–167.

8. Rakhmanova M. P. *Nikolay Andreevich Rimskiy-Korsakov* [Nikolai A. Rimsky-Korsakov]. Moscow: Petit, 1995. 240 p.

9. Serebryakova L. A. *Obrazy bytiya v khudozhestvennoy kartine mira N. A. Rimskogo-Korsakova* [Images of Being in N. A. Rimsky-Korsakov's Artistic Worldview]. *Russkaya khudozhestvennaya kul'tura vtoroy poloviny XIX veka* [The Russian Artistic Culture of the Second Half of the 19th Century]. Vol. 2: *Kartina mira* [A Picture of the World]. Moscow, Nauka, 1991, pp. 227–258.

10. Skrynnikova O. A. *Slavyanskiy kosmos v pozdnykh operakh N. A. Rimskogo-Korsakova: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Slavic Universe in the Late Operas of Nikolai Rimsky-Korsakov: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Art]. Moscow, 2000. 191 p.

11. Tatarintseva I. V. *Mifologicheskie aspekty strukturno-kompozitsionnogo myshleniya R. Vagnera* [The Mythological Aspects of the Structural and Compositional Thinking of Richard Wagner]. Tambov: Musical Pedagogical Institute, 1997. 32 p.

12. Freydenberg O. M. *Mif i literatura drevnosti* [Myths and Literature of Antiquity]. Moscow: Eastern Literature of the Russian Academy of Sciences, 1998. 800 p.

13. Borchmeyer D. *Das Theater Richard Wagners: Idee – Dichtung – Wirkung*. Stuttgart: Reclam, 1982. 430 p.

14. Donington R. *Wagner's Ring and Its Symbols: The Music and the Myth*. London: Faber & Faber, 1974. 342 p.

15. Janz T. *Klangdramaturgie. Studien zur theatralen Orchesterkomposition in Wagners «Ring des Nibelungen». Wagner in der Diskussion*. Würzburg: Königshausen&Neumann, 2006. Band 2. 364 s.

Звуковая космография Н. А. Римского-Корсакова и Р. Вагнера

В статье рассматриваются принципы взаимодействия сакрального и музыкального текстов опер Р. Вагнера и Н. А. Римского-Корсакова. Основное внимание уделено аспекту прямого взаимодействия с музыкальной тканью, которое исследуется на материале оркестровых вступлений к операм. По итогам анализа четырёх разноплановых образцов – начальных разделов (до поднятия занавеса согласно авторским ремаркам в партитуре) опер «Золото Рейна», «Сумерки богов», «Млада» и «Снегурочка» – прослеживаются как общие

черты, так и особенности воплощения мифоритуального начала в каждом случае. Вступления к операм вагнеровского «Кольца» имеют сходный тип выражения мифоритуального универсума в музыкальной ткани, тогда как корсаковские оперы являют различные варианты взаимодействия, имеющие как близкую вагнеровским («Снегурочка»), так и противоположную природу.

Ключевые слова: миф, ритуал, опера, Рихард Вагнер, Николай Римский-Корсаков, тетралогия

The Sound Cosmography of Nikolai Rimsky-Korsakov and Richard Wagner

The article examines the principles of interaction of the sacred and musical texts of the operas of Richard Wagner and Nikolai Rimsky-Korsakov. The greatest amount of attention is given to the aspect of direct interaction with the musical fabric that is studied on the material of the orchestral introductions to the operas. Based on the conclusions of the analysis of four contrasting examples: the opening sections (before the raising of the curtains, according to the composers' instructions in the score) of the operas “Das Rheingold,” “Götterdämmerung,” “Mlada” and “The

Snow Maiden,” both the common features and the individual peculiarities of the myth and ritual origin in each case. The instrumental introductions to the operas of Wagner’s “Ring” have a similar type of expression of the myth and ritual-based universe in the musical fabric, whereas Rimsky-Korsakov’s operas reveal various variants of interaction, possessing traits both similar to Wagner’s (“such as “The Snow Maiden”) and contrasting to them.

Keywords: myth, ritual, opera, Richard Wagner, Nikolai Rimsky-Korsakov, tetralogy

Фефелова Анна Георгиевна

аспирантка Сектора музыки

E-mail: annfefeloff@gmail.com

Государственный институт искусствознания
Российская Федерация, 125 000 Москва

Anna G. Fefelova

Post-graduate Student of the Music Department

E-mail: annfefeloff@gmail.com

State Institute for Art Studies
Russian Federation, 125 000 Moscow

