

УДК 782

*СЕДОВА Татьяна Александровна, аспирант
кафедры истории и теории музыки Оренбургского
государственного института искусств имени
Л. и М. Ростроповичей. Автор 7 научных публикаций*

ОБРАЗНО-СМЫСЛОВАЯ РОЛЬ ТОНАЛЬНЫХ ОПОР В «СКУПОМ РЫЦАРЕ» СЕРГЕЯ РАХМАНИНОВА

Изучение семантического потенциала тональности продолжает оставаться актуальным в современном музыковедении. Данная статья решает одну из частных задач этой большой темы.

В статье рассматривается образно-смысловое значение ряда тональностей оперы Сергея Рахманинова «Скупой рыцарь». Ведущими тональностями оперы, семантически важными для Рахманинова, оказались ре мажор, ре минор, ми минор и ми-бемоль мажор, отчасти – до минор. Обнаруживается общность их образных трактовок с тональностями в других произведениях композитора. Автор приходит к выводу, что такая прикреплённость тональностей к одной образной сфере неслучайна и позволяет говорить об их семантической значимости у Рахманинова.

Статья может быть рекомендована специалистам в области музыковедения, опероведения, а также всем, кто интересуется проблемами семантики тональностей.

Ключевые слова: *Сергей Рахманинов, опера, «Скупой рыцарь», образное значение тональностей.*

Давно замечено, что исполнение музыкальных сочинений в тональностях, отличных от оригинала, несколько изменяет их «тонус». Чаще всего с подобным явлением сталкиваются исполнители романсов, имея богатую практику транспонирования вокальной партии соответственно tessiture своего голоса. Вместе с тем не всякое произведение послушно «одевается» в новый облик. Показателен случай, описанный С. Прокофьевым в своем дневнике: «Бутомо-Названова (Ольга Николаевна, камерная певица, меццо-сопрано, 1888–1960. – Т. С.) будет петь в Москве «Утёнка», куда отправи-

лась с аккомпанирующим ей Каратыгиным. Перетранспонировала его на тон ниже и сегодня я слушал. Эффект от транспонировки необычайный, созвучия совершенно непривычные и я некоторые места слушал прямо за чужую музыку» [1, с. 588]. Порой такое транспонирование, словно прокрустово ложе, лишает музыку очень тонкого, интуитивно постигаемого, но важного нюанса, и даже может изменить музыкальный образ.

Через рождающиеся артефакты на протяжении многих веков художественная практика закладывала в каждую тональность определенную

семантику. Достаточно вспомнить си минор как выразителя образа смерти¹ или любовно-лирическую характеристику тональности ре-бемоль мажор². Будучи, скорее, случайной находкой композиторов при первичном использовании, тональности постепенно приобретали статус символа.

Истории музыки известны примеры особого чувственного восприятия тональностей посредством цвета – так называемый цветной слух, или синописия. В образно-цветовых оттенках воспринимали тональности, например, Римский-Корсаков и Скрябин. Сергей Рахманинов не относил себя к синестетикам и сомневался в существовании связи между тональностями и цветами солнечного спектра. Но его тональное слышание, подобное «цветному слуху», приобретало особое качество. Любопытный эпизод по этому поводу приводит, со слов Рахманинова, Оскар фон Риземан³.

Хорошо чувствуя как дирижер возможности тесситурной и тембровой специфики человеческого голоса, Рахманинов ощущал его в своих вокальных произведениях в определенной звуковысотной плоскости, изменение которой сразу создает бледность, блеклость звучания. Вспомним и отношение композитора к тембру человеческого голоса как к персонажу: сольные

партии в кантатах «Весна» и «Колокола» – сопрано, тенор, баритон – образным воплощением близки их оперным аналогам. Поскольку для композитора очень важно звуковысотное (а значит, и тональное) положение вокальной партии, встает вопрос семантики тональностей у Рахманинова. Раскрытие данной темы требует специального исследования. Здесь же будут намечены лишь некоторые штрихи.

Как известно, у Рахманинова есть три законченные оперы. Это «Алеко» (на либретто В. Немировича-Данченко по поэме А. Пушкина «Цыганы»), представленная в качестве дипломной работы по окончании Московской консерватории в 1892 году и явно превосходившая ученический уровень. А также две оперы, определившие творческую индивидуальность композитора в этом жанре: «Франческа да Римини» (1900–1904) – на сюжет из первой части «Божественной комедии» Данте Алигьери, либретто М. Чайковского, и «Скупой рыцарь» (1903–1904) – на текст одноименной трагедии Пушкина. Кроме того, существует ряд нереализованных оперных замыслов, из которых наиболее значимой для Рахманинова была опера «Монна Ванна» по драме М. Метерлинка.

«Скупой рыцарь» в оперном наследии композитора занимает особое положение. В основу

¹ «Высокая месса» Баха, inferнальные образы Листа, Шестая симфония Чайковского и др.

² Ариозо Хозе с цветком из оперы «Кармен» Бизе, сцена таяния Снегурочки, познавшей чувство любви, из оперы Римского-Корсакова, сцена написания письма Татьяной из «Евгения Онегина» и вдохновенная лирическая побочная партия из «Ромео и Джульетты» Чайковского, Восемнадцатая вариация из рахманиновской «Рапсодии на тему Паганини». Каждый ценитель музыки, несомненно, сможет продолжить этот перечень.

³ Сомневавшегося Рахманинова пытались переубедить Римский-Корсаков и Скрябин. Когда речь зашла о ре мажоре, Римский-Корсаков воскликнул:

« – Я докажу вам, что мы правы, по вашим же собственным сочинениям. Возьмите, например, эпизод “Скупого рыцаря”, где старый Барон открывает свои сундуки и ящики, и драгоценности вспыхивают и сверкают в свете факела... Что вы скажете на это?

Я должен был согласиться, что эпизод написан в ре мажоре.

– Видите, – сказал Скрябин, – ваша интуиция бессознательно следовала законам, чье существование вы совершенно напрасно пытаетесь отрицать.

У меня было гораздо более простое объяснение этого факта. Сочиняя эпизод, я бессознательно обратился к сцене из оперы Римского-Корсакова “Садко”, где по приказу Садко действующие лица вылавливают из Ильмень-озера золотую рыбку и выпускают ликующие крики “Золото! Золото!”. Эти возгласы звучат в ре мажоре» [3, с. 144].

оперы положен почти неизменный текст Пушкина, что определило жанровую особенность произведения и поставило в один ряд с такими речитативными операми, как «Каменный гость» Даргомыжского, «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова, «Женитьба» Мусоргского и Гречанинова и др.

В драматургии «Скупого рыцаря» тональный план помимо своей традиционной формообразующей функции несет также некоторую эмоциональную нагрузку. Это связано с закономерностью выбора Рахманиновым той или иной тональной окраски для определенного музыкального образа. Следовательно, обращение к перекрестным связям внутри творчества композитора поможет раскрыть образно-смысловые нюансы тонального плана «Скупого рыцаря». Ведущими тональностями оперы, семантически важными для Рахманинова, оказались ре мажор, ре минор, ми минор и мибемоль мажор.

Одна из самых заметных в опере – тональность ре мажор. В ней проводятся темы, соприкасающиеся со сферой золота. В первой картине она появляется при словах Альбера “*А золото спокойно в сундуках лежит себе*” (ц. 25 , т. 6⁴); во второй картине с ней связано большинство эпизодов, с самого начала до слов Барона “*Я царствую!*” (ц. 58 , т. 5); в третьей картине – во время выхода Барона (ц. 69).

В момент звучания тональности ре мажор, действительно, как говорилось выше в приведенном фрагменте О. Риземана, почти сразу же возникают ассоциации с лейтмотивом «серебрычешуйных и златоперых рыбок» из оперы Римского-Корсакова «Садко». Но с тональностью ре мажор в творчестве Рахманинова связан более широкий спектр эмоций и чувств. До «Скупого рыцаря» композитор использовал ее в любовном дуэте Земфиры и Молодого цыгана из «Алеко».

Эту же тональность Рахманинов позже выберет для второй части «Колоколов», с нежным solo сопрано; с ней же связаны лирико-пейзажные музыкальные зарисовки, например, в баркарольной прелюдии ор. 23 № 4, рождающей пространственные ассоциации, и в наполненном воздушной свежестью романсе на слова А. Фета «В молчаньи ночи тайной». Таким образом, в сочинениях 1890–1910-х годов с тональностью ре мажор у Рахманинова ассоциируются чаще всего любовь, счастье, красота⁵.

Не означает ли это, что и в опере «Скупой рыцарь» Барон парадоксальным образом воспринимает золото и как Любовь, и как Счастье, и как Красоту? Им он дышит, ради него живет и без него не может ощутить полноту жизни. К такому же выводу, независимо от музыки оперы, приходит Ст. Рассадин, анализируя трагедию Пушкина [2, с. 68].

Ре минор является одной из любимых тональностей Рахманинова. Область ее применения в творчестве композитора довольно велика: среди крупных произведений, где она является основной, – «Элегическое трио памяти Чайковского», Первая симфония, Первая соната («Фаустовская»), Третий фортепианный концерт, Вариации на тему Корелли. С тональностью ре минор связаны и яркие миниатюры: inferнальная прелюдия ор. 23 № 3, романсы «Я опять одинок», «Вчера мы встретились», «Арион» и др. Кроме того, к ре минору композитор обращается в запоминающихся эпизодах многотональных произведений: эпизоды из опер «Франческа да Римини» и «Алеко», менуэтная вариация № 10 в «Рапсодии на тему Паганини», кода III части «Симфонических танцев», скорбная «Ах ты, Ванька» из «Трех русских песен» и т. д. Во всех этих произведениях ре минор служит для передачи разных оттенков скорби и драматических переживаний⁶.

⁴ Здесь и далее нумерация по: Рахманинов С.В. Скупой рыцарь: опера в 3-х карт. Партитура. М., 1972.

⁵ В зарубежный период с этой тональностью будет связана сфера жестко-графичной образности жиги из Финала «Симфонических танцев».

⁶ В такой трактовке тональности Рахманинов смыкается с моцартовской традицией европейской музыки.

В опере «Скупой рыцарь» ре минор представляется чем-то противоположным по отношению к ре мажору, как бы его обратной, теневой стороной. Напомним, что в тональности ре минор заканчивается вторая картина оперы, начавшаяся в ре мажоре; с ней связаны именно те фрагменты монолога, в которых Барон вспоминает, сколько страданий и лишений ему пришлось пережить ради накопления богатства («Кто знает...» – с. 61), в которых он предается мрачному отчаянию из-за невозможности охранять золото после своей смерти («О, если б мог...» – с. 63, т. 7).

Следует добавить, что «внизу» (в подвале) монолог Барона достаточно долго выдерживается в тональности до минор, в то время как «наверху» эта тональность не появляется. С ней во многих произведениях композитора связано волевое, властное, суровое начало: этюд-картина ор. 39 № 1, прелюдия ор. 23 № 7, Второй фортепианный концерт, Тарантелла из Второй сюиты ор. 17. Видимо, в «Скупом рыцаре» она характеризует Барона, исполненного мрачной энергии и силы.

Еще одна важнейшая тональность оперы – ми минор. Ее история в сочинениях Рахманинова более скромна: из зрелых произведений, для которых она выбрана в качестве главной тональности, можно назвать Вторую симфонию, музыкальный момент ор. 16 № 4, прелюдию ор. 32 № 4, а также романсы «Муза», «Буря», «Сумерки», «Над свежей могилой». Из ярких фрагментов произведений – монолог Ланчотто («Франческа да Римини»), песня «Через речку, речку быстру» («Три русские песни»).

В композиторской трактовке тональности ми минор с экспрессией и патетичностью сочетается элегичность, идущая от традиций европейских романтиков и Чайковского: Скрипичный концерт Мендельсона, Четвертая симфония Брамса, Пятая симфония и ария Ленского из оперы «Евгений Онегин» Чайковского.

В «Скупом рыцаре» такое сочетание элегии и патетики, воплощенное краской тональности

ми минор, станет основной характеристикой всей звуковой атмосферы оперы, задаваемой с первых же тактов вступления и выдержанной до конца произведения. Кроме того, этой тональностью в третьей картине пронизан важный момент в характеристике Барона – горечь осознания своей старости («*Стар, государь, я нынче*»)⁷. И такая же яростная горечь в словах Альбера в первой картине, когда он думает о страсти отца к золоту («*И как служит! Как алжирский раб...*»), возможно, считая это проявлением старческого безумия.

Ми-бемоль мажор – другая знаковая тональность оперы, строго закреплённая за Альбером. Если обратиться к близким по времени создания инструментальным сочинениям С. Рахманинова, то можно обнаружить образную связь этой тональности со светлыми, поэтическими эпизодами (например, прелюдия ор. 23 № 6, побочная партия из I части Второго фортепианного концерта). Романс «Весенние воды» на слова Ф. Тютчева добавляет к трактовке ми-бемоль мажора новые характеристики: ликование, радость, энергию, фанфарность. В связи с этим общее образное противопоставление в опере «светлого» Альбера «мрачному» Барону обозначилось более ярко.

Таковы лишь некоторые образно-тональные детали оперы, связанные преимущественно с характеристиками главных героев. Но и при общем рассмотрении тонально-ассоциативных связей в творчестве С. Рахманинова заметна прикреплённость ряда тональностей к той или иной образной сфере. Многократный выбор одной тональности для передачи близкородственных оттенков настроений не может быть случайным явлением, это более свидетельствует о смысловой значимости тональностей у Рахманинова.

Композитор отрицал цветное восприятие звуков, однако в своем творчестве он мог бессознательно обращаться к опыту музыкального прошлого и использовать накопленное поколениями музыкантов чувственное слышание зву-

⁷ В большей степени Барона угнетает не собственный возраст, а отсутствие наследника в деле наращивания богатства.

ковысотности. А богатая дирижерская практика давала Сергею Рахманинову возможность при воплощении образа в звуках видеть его в любом

тембровом одеянии, что также способствовало формированию предпочтений в выборе тонального облика для своих музыкальных мыслей.

Список литературы

1. Прокофьев С.С. Дневник: в 3-х ч. Ч. 1. 1907–1918. Париж, 2002. 814 с.
2. Рассадин С.Б. Драматург Пушкин: Поэтика. Идеи. Эволюция. М., 1977. 359 с.
3. Рахманинов С.В. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном / пер. с англ., послесл., коммент. В.Н. Чемберджи. М., 1992. 256 с.

References

1. Prokof'ev S.S. *Dnevnik. V 3-kh ch. Ch.1. 1907–1918* [Diary. In 3 Parts. Part 1. 1907–1918]. Paris, 2002. 814 p.
2. Rassadin S.B. *Dramaturg Pushkin: Poetika. Idei. Evolyutsiya* [Playwright Pushkin: Poetics. Ideas. Evolution]. Moscow, 1977. 359 p.
3. Rachmaninoff S. *Rachmaninoff's Recollections: Told to Oskar Von Riesenmann*. Macmillan, 1934 (Russ. ed. Rakhmaninov S.V. *Vospominaniya, zapisannye Oskarom fon Rizemanom*. Moscow, 1992. 256 p.).

Sedova Tatyana Aleksandrovna

Postgraduate Student, Rostropovich Orenburg State Institute of Arts (Orenburg, Russia)

IMAGINATIVE-SEMANTIC ROLE OF TONAL SUPPORT IN RACHMANINOFF'S *THE MISERLY KNIGHT*

Semantic potential of tonality continues to be relevant in contemporary musicology. The author considers one of the issues of this broad topic.

The paper dwells on the imaginative-semantic meaning of some keys in Sergey Rachmaninoff's opera *The Miserly Knight*. D major, D minor, E minor, E flat major and, partly, C minor were semantically important keys for Rachmaninoff in this opera. We can see that their image-bearing interpretations are similar to those of the keys in other Rachmaninoff's pieces. Such keys' belonging to a certain imaginative sphere allows us to underline their semantic significance in Rachmaninoff's works.

The paper can be recommended to musicologists and other specialists interested in tonality semantics.

Keywords: *Rachmaninoff, opera, The Miserly Knight, imaginative meaning of keys.*

Контактная информация:

адрес: 460000, г. Оренбург, ул. Ленинская, д. 27;

e-mail: sta7711@rambler.ru

Рецензент – Фесенко Э.Я., кандидат филологических наук, профессор кафедры теории и истории литературы, заместитель директора по научной работе гуманитарного института филиала САФУ в г. Северодвинске