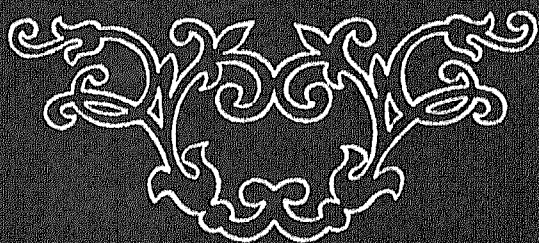


РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

ВЫПУСК

2



РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Выпуск 2

*Дотационно Отделом учебных заведений
Министерства культуры СССР
в качестве учебного пособия
для музыкальных училищ*

Издание 7-е



ЛЕНИНГРАД. «МУЗЫКА» 1684

Составление и общая редакция
Э. Л. Фрид

В работе над вторым выпуском
принимали участие:

Е. Е. Дурандина. I глава
Р. И. Кушнир-Барановская. II глава
М. К. Михайлов. III глава
Р. И. Генкина. IV глава
Э. Л. Фрид. V глава
А. Н. Сохор. VI глава

ГЛАВА I

РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА В 60—70-х ГОДАХ XIX СТОЛЕТИЯ

В 60—70-е годы прошлого века русская музыка переживает пору могучего расцвета. Если конец XVIII века был для России временем создания профессиональной композиторской школы, а первая половина XIX столетия, отмеченная гением Глинки, утвердила значение русской классической музыки за пределами России, то теперь русская музыка становится одной из ведущих музыкальных культур, определяющих дальнейшее развитие всего европейского музыкального искусства.

В этот период появляется целая плеяда выдающихся композиторов, многосторонне и глубоко отражающих в своем творчестве жизнь русского общества. К указанному двадцатилетию относятся создание таких бессмертных произведений, как оперы «Борис Годунов» и «Хованщина» Мусоргского, «Князь Игорь» Бородина, «Скоковитянка» Римского-Корсакова, «Евгений Онегин» Чайковского, балет Чайковского «Лебединое озеро», Первая и Вторая симфонии Бородина, первые четыре симфонии Чайковского и многое другое.

Но не только созданием ярчайших сочинений отмечено это время. Коренные сдвиги происходят во всей музыкальной жизни. Русская музыка, развивавшаяся до того в условиях города лишь в аристократических салонах, придворных театрах и домашнем быту, теперь получает широкую аудиторию. Появляются концертные организации, систематически пропагандирующие музыкальное искусство. В театры приходит демократическая публика: студенты, интеллигенция, мелкие служащие.

Оживление концертной жизни было тесно связано с именами многих выдающихся исполнителей — инструменталистов и певцов. Среди них — пианисты братья Антон и Николай Рубинштейны, скрипачи Г. Везиновский и Л. Ауэр, виолончелисты К. Ю. Давыдов и А. В. Вержбилович, певцы О. А. Петров, Ф. И. Стравинский, И. А. Мельников, Ю. Ф. Платонова, Е. А. Лавровская, П. А. Хохлов, М. А. Славина и др. Большой вклад в развитие оперного дела внес дирижер Э. Ф. Направник.

Крупнейшим историческим событием явилось создание в 1859 году в Петербурге по инициативе А. Г. Рубинштейна Русского музыкального общества (РМО)¹, которое ставило целью «развитие музыкального образования и вкуса к музыке в России и поощрение отечественных талантов». Рубинштейн — выдающийся музыкально-общественный деятель, пианист, композитор и дирижер — сам стал во главе концертов РМО. Значение этих концертов было огромно. Широкая слушательская аудитория знакомилась здесь, нередко впервые, с произведениями Баха и Генделя, Бетховена и Мендельсона и многих других крупнейших композиторов. Отделения РМО появились вскоре и в других крупных городах России — Москве, Киеве, Казани, Саратове.

Выдающуюся роль сыграли также концерты Бесплатной музыкальной школы, основанной главой нового музыкального направления М. А. Балакиревым и хормейстером Г. Я. Ломаниным. Здесь под управлением Балакирева исполнялись преимущественно произведения русских композиторов, к которым столичная аристократия привыкла относиться с пренебрежением. Наряду с сочинениями Глинки и Даргомыжского можно было услышать и повинки — только что написанные произведения молодых русских музыкантов. Впервые в концертах Бесплатной музыкальной школы прозвучал ряд крупных вещей современных зарубежных композиторов — Берлиоза, Листа, Шумана.

Перед русским обществом встала во весь рост проблема отечественных музыкальных кадров. Ведь до того в России еще не существовало ни одного специального музыкального учебного заведения! Усилиями А. Рубинштейна в Петербурге при РМО были открыты музыкальные классы и в 1862 году — первая в России консерватория. Рубинштейн и стал ее первым директором. В 1866 году открылась Московская консерватория, которую возглавил Н. Рубинштейн. Также как Петербургская, она стала подлинным центром музыкального образования и просвещения. Во второй половине XIX века обе консерватории воспитали немало выдающихся музыкантов — композиторов и исполнителей. Среди первых выпускников Петербургской консерватории выделяется П. И. Чайковский, занявший сразу после завершения образования должность профессора в Московской консерватории. В 1871 году в число профессоров Петербургской консерватории вошел Н. А. Римский-Корсаков.

60—70-е годы были ознаменованы большими сдвигами в области музыкальной науки и критики. Выступавшие в печати В. В. Стасов, А. Н. Серов, Ц. А. Кюи находились в эти годы в авангарде борьбы за передовое, национально-самобытное русское музыкальное искусство. Они отдали много сил пропаганде

¹ РМО возглавлялось комитетом директоров и субсидировалось правительством.

новой музыки, развитию музыкальной науки и распространению музыкальных знаний среди широких слоев населения. Немало сделал в этом направлении также соученик Чайковского по консерватории Г. А. Ларон.

Во всех отношениях музыкальная культура переживала обновление. Начинаясь царице новая эра русской музыки.

Все это стало возможным на фоне серьезных изменений, происходивших в ту пору во всех областях общественной жизни страны. 60—70-е годы XIX века были в России временем необычайного роста национального самосознания, духовных сил народа, периодом высочайшего расцвета науки и культуры. А это, в свою очередь, было обусловлено существенными сдвигами в социально-политической жизни страны.

Кризис феодально-крепостнической системы дал знать о себе еще в 50-х годах. Крымская война 1853—1856 годов, закончившаяся позорным поражением царского правительства, углубила внутренние противоречия, терзавшие страну. Война «показала гнилость и бессилие крепостной России» (В. И. Ленин), усилила народные бедствия и вызвала мощную волну народного возмущения. Назревала крестьянская революция. Чтобы предотвратить ее, правительство Александра II вынуждено было отменить крепостное право. Однако реформа, не предоставившая крестьянам земли, на деле привела лишь к дальнейшему разорению деревни.

В 60-е годы XIX века в России выдвинулись новые общественно-политические силы, поднявшие знамя борьбы за свободу против самодержавия и пережитков крепостничества. Это были разночинцы, выходцы из демократических слоев, революционно настроенная интеллигенция. В. И. Ленин выделял этот период как второй этап в освободительной борьбе, назвав его этапом буржуазно-демократическим или разночинским.

Демократическую пропаганду возглавили Н. Г. Чернышевский, Н. А. Добролюбов, поэт Н. А. Некрасов. Если в конце 50-х годов передовая демократическая мысль была разбужена голосом герценовского «Колокола», то теперь его дело продолжил журнал «Современник» Чернышевского — Добролюбова — Некрасова, последовательно отстаивавший идеи революционно-демократической борьбы.

Со страстными призывами к освобождению выступал на страницах «Современника» Добролюбов:

Вставай же, Русь, на подвиг славы,—
Борьба велика и святая..
Возьми свое святое право
У подлых рыцарей кнута...

Заключенный в Петропавловскую крепость, Чернышевский писал в 1863 году: «Вся земля мужицкая, выкупу — никакого!», «Убирайся, помещики, пока живы!»

Чернышевский выдвигал идею полного обновления общественных отношений. В своем романе «Что делать?» он создал образы новых людей, отстаивающих свое человеческое достоинство и право на свободную трудовую деятельность. Влияние Чернышевского на передовую молодежь, революционно-демократическое студенчество было огромным: по свидетельству современника, «его... знали наизусть, его именем клялись».

Высочайший накал освободительной борьбы отражался в кипении свежей, разумной русской мысли. «Это было удивительное время,— вспоминал один из соратников Чернышевского.— Каждый захотел думать, читать, учиться, каждый, у кого было что-то за душой, хотел высказаться громко. Спящая до этого времени мысль заколыхалась, дрогнула, начала работать. Порыв ее был сильный и задачи громадные. Не о сегодняшнем дне шла тут речь, обдумывались и решались судьбы будущих поколений, будущие судьбы всей России.»

Велики были успехи русской науки 60—70-х годов. Периодическая система элементов Д. И. Менделеева, труды в области исследования нервной системы человека И. М. Сеченова, исследования И. И. Мечникова в области бактериологии и К. А. Тимирязева по физиологии растений — вот ее важнейшие достижения. В этот период наметились на многие годы вперед важные направления развития для ряда точных наук и естествознания. Успехи широкого научного фронта были связаны с ростом просвещения. Открывались новые научные общества: Русское географическое общество, Общество любителей естествознания и др. Были основаны новые высшие учебные заведения (например, университет в Одессе, Высшее техническое училище в Москве, Высшие женские курсы в Петербурге), осуществлялись реформы в области образования.

Революционно-демократические идеи существенно повлияли на дальнейшее развитие литературы и искусства. Чернышевский еще в своей диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» (1855) призывал художников показывать жизнь во всей ее истинности. «Воспроизведение жизни — общий, характеристический признак искусства, составляющий сущность его», — писал он. Важнейшей задачей искусства он считал также вынесение приговора уродливым явлениям действительности.

Эстетические взгляды Чернышевского стали теоретической базой для дальнейшего развития русского реалистического искусства. Черная материя из окружающей действительности, литераторы, поэты бесстрашно клеймили общественные пороки. Глубокое сочувствие вызывала у них жизнь русского крестьянина, оставшегося бесправным и обездоленным и после реформы. В 60-е годы крестьянская тема получает наиболее яркое выражение в творчестве Некрасова. Его бессмертные творения «Кому на Руси жить хорошо», «Мороз, Красный Нос»

и многие другие явились не только гневным обличением уродств социального строя, но и подлинным гимном крестьянскому труду, сильному, прекрасному народному характеру¹.

Важнейшей темой в творчестве писателей 60—70-х годов стала борьба человеческой личности за свое раскрепощение, за право на свободу и счастье. Невиданного расцвета достигло искусство проникновения в глубины человеческих чувств, тончайшего психологического анализа, великими мастерами которого показали себя Л. Н. Толстой и Ф. М. Достоевский.

Задумываясь над дальнейшими путями развития России, передовые мыслители-шестидесятники обращали свои взоры к прошлому. В нем они стремились найти разгадку законов общественного развития. Интерес к истории нашел выражение в создании грандиозного романа-эпопеи Толстого «Война и мир».

Эти тенденции находили отражение во всем русском искусстве. В живопись проникают обличительные мотивы. Так же как писатели и поэты, живописцы показывали в своих картинах «не пороки отдельных личностей, а пороки общества». В полотнах В. П. Перова, И. Е. Репина, И. Н. Крамского и других, менее значительных художников обличались алчность и чревоугодие духовенства («Чаепитие в Мытищах», «Проповедь на селе» Перова), осуждались жестокие нравы, взяточничество, чванство купечества и чиновников. Памятником могучей силе русского народа, проявляемой в условиях почти нечеловеческого, изнуряющего труда, и одновременно галереей разнообразных народных типов стала картина Репина «Бурлаки на Волге». Развившееся в 70-х годах искусство портрета (Крамской, Репин) показало тонкое проникновение мастеров живописи в человеческую психологию. Интерес к исторической теме проявился несколько позднее у В. И. Сурикова, выступившего в 80-х годах с полотнами «Утро стрелецкой казни», «Боярыня Морозова», «Меншиков в Березове».

Не оставалась в стороне и музыка. Тонкую наблюдательность, умение талантливо запечатлеть образы народной жизни проявляли русские композиторы. Впереди всех шел в этом отношении М. П. Мусоргский. Сцены из народной жизни, потрясающие по правдивости и меткости музыкальные портреты выходцев из крестьянской среды составили вклад Мусоргского в камерно-вокальную музыку 60-х годов. К числу выдающихся явлений исторической оперной драматургии относятся его оперы «Борис Годунов» и «Хованщина». В обоих случаях показаны такие периоды русской истории, когда противоречия между верхами и низами общества накалены до предела, а народ выступает как грозная сила, как «свирепеющий океан» (Герцен), хотя и терпит жестокие поражения в борьбе за свободу.

¹ Деятели той эпохи, когда рабочий класс в России еще только начинал формироваться, подразумевали под народом крестьянство.

А. П. Бородин в «Князе Игоре» также обратился к истории, но в отличие от Мусоргского не затронул социальный конфликт внутри общества, а воспел единство, сплоченность и патриотизм русских людей перед натиском иноземных захватчиков. Наряду с этим творчество П. И. Чайковского, наполненное глубоким лиризмом и человечностью, стало зеркалом сложных процессов, происходящих в душе человека, борющегося за самоутверждение и личное счастье.

Так в центре внимания деятелей всех видов русского искусства, выступавших в 60—70-е годы, оказались человек и народ. Человек с его сложным душевным миром, с мечтой о счастье, народ, угнетенный, страдающий, но несущий в себе огромную нравственную силу,— таковы герои лучших произведений тех лет. При огромном разнообразии творческих индивидуальностей и различии конкретных тем и сюжетов великие художники эпохи — Толстой и Достоевский, Чайковский и Мусоргский, Римский-Корсаков и Бородин, Репин и Крамской — отражали каждый по-своему те или иные существенные стороны и исторические тенденции своей эпохи.

Русская музыка была, как мы видим, теснейшим образом связана с развитием всего искусства¹. Но при всем том перед ней вставали и свои, особые задачи.

При общем подъеме музыкальной культуры расстановка сил на музыкальном фронте была весьма сложна. Прогрессивные идеи проявлялись по-разному. Подчас внутри демократического лагеря возникали разногласия, касавшиеся главным образом конкретных путей, по которым мыслилось дальнейшее развитие русской музыки. Самими спорящими их позиции казались непримиримыми, взаимоисключающими, и проникавшие в печать дискуссии бывали весьма горячими. Нам же сейчас ясно, что разногласия нередко являлись результатом множественности и сложности задач, которые выдвигала перед музыкантами сама жизнь. В дальнейшем из сосуществования и взаимодействия разных тенденций выросло величественное здание русской дооктябрьской музыки, отличающейся богатством содержания и разнообразием композиторских стилей.

В 60—70-х годах главная линия размежевания проходила между Антоном Рубинштейном, РМО и консерваторией, с одной стороны, и группой композиторов, возглавляемой Балакиревым и вошедшей в историю под названием «Могучая кучка», — с другой.

В состав «Могучей кучки» входило пять композиторов, связанных общими творческими принципами: Балакирев, Кюи, Му-

¹ Связи между различными видами искусства привлекали внимание критиков. Не случайно одна из статей В. В. Стасова была специально посвящена сравнительному анализу творчества живописца Перова и композитора Мусоргского, между которыми автор находил много общего (статья так и называется: «Перов и Мусоргский»).

соргский, Римский-Корсаков, Бородин (на Западе их называют «Пятеркой»). Глашатаем эстетических взглядов «кучкистов» был В. В. Стасов (1824—1906), человек огромных знаний и пламенного темперамента¹.

«Могучая кучка», или, как ее еще называют, Балакиревский кружок, была характерным явлением своего времени. Подобно «Артелю петербургских художников», сменившейся позднее «Товариществом передвижных выставок», подобно «Артистическому кружку» в Москве, объединявшему вокруг Малого театра и драматурга А. Н. Островского актеров, литераторов, художников, она была свободным творческим содружеством единомышленников.

На творческих принципах «Могучей кучки» воспитывались многие петербургские композиторы последующего поколения, в том числе — Глазунов, Лядов и др. В целом направление, представляемое «кучкистами» и их учениками, получило название «Новая русская музыкальная школа».

Сущность расхождений между двумя ведущими направлениями заключалась в следующем.

Рубинштейн связывал успешное развитие русской музыки с профессиональной учебой и просвещением. (Уже говорилось о выдающейся исторической роли первых русских консерваторий в деле воспитания высококвалифицированных музыкальных кадров.) Но одновременно музыкальные взгляды Рубинштейна отличались некоторой академичностью. Преклоняясь перед великими классиками музыкального искусства, он, особенно в раннюю пору своей деятельности, недооценивал необходимость развития принципов Глинки и национально-русского музыкального стиля. Балакиревцы, наоборот, ставили во главу угла продолжение дела Глинки и борьбу за народную, национальную основу русского музыкального творчества (как уже отмечалось, в концертах Бесплатной музыкальной школы велась постоянная пропаганда произведений русских композиторов). В этом заключалась сильная сторона «кучкистских» взглядов. Однако слабость их выражалась в том, что в своей борьбе за свободное проявление творческой инициативы композиторов на основе народных традиций они недооценивали необходимость систематической профессиональной учебы и с недоверием и даже враждебностью относились поначалу к консерватории, которую они неправомочно рассматривали лишь как рассадник иноземных

¹ Стасову принадлежат труды в области музыки, живописи, архитектуры. Вокруг него постоянно группировались передовые деятели искусства, литераторы, историки. Стасову многие русские музыканты обязаны творческими советами, выбором сюжетов для сочинений, научными и художественными материалами, которыми он их снабжал. Его статьи «25 лет русского искусства», «Тормозы русского искусства» и другие пропозаны пафосом утверждения новых, демократических принципов. Стасову принадлежит заслуга создания первых монографических работ о русских композиторах — Глинке, Мусоргском, Бородине.

влиятельный¹. Занятия в Бесплатной музыкальной школе сводились главным образом к хоровому пению и обучению элементарной музыкальной грамоте.

Независимое положение на фоне двух основных группировок — консерваторцев и балакиревцев — занимал музыкальный критик и композитор А. Н. Серов. Прокладывая своим творчеством пути в новые художественные сферы, во многом содействуя развитию русской научно-критической мысли, он не солидаризировался ни с одним из господствовавших в то время течений. Его печатная полемика со Стасовым вокруг ряда музыкально-исторических и эстетических проблем значительно содействовала расширению творческих и научных горизонтов русской музыки.

Не примыкал непосредственно ни к одному из существующих направлений и Чайковский. Многие роднило его с «кучкистами» (например, любовное отношение к фольклору, сочинение программных симфонических произведений). Однако в целом композиторы «Могучей кучки» и Чайковский прошли разными путями, хотя оставались равно представителями самых демократических тенденций в русской музыке XIX века. Главными темами в творчестве «кучкистов» стали жизнь русского народа, история, народные поверья и сказания, а основой их музыкального языка явилась крестьянская песня. Чайковский же наиболее полно проявил себя как лирик, и музыкальный язык его сформировался на основе глубокого претворения городского песенно-романсного стиля.

Как уже было отмечено, расхождения между отдельными представителями передового лагеря не мешали общему поступательному движению русской музыки, а скорее способствовали ему. И сегодня мы отводим достойное место каждому музыкально-общественному деятелю, каждому направлению, внесшему свой вклад в общее историческое развитие русской музыкальной культуры второй половины XIX века.

Творчество музыкантов в 60—70-е годы не ограничивалось узконациональными рамками.

Вслед за Глинкой композиторы широко вводят в свои сочинения темы и образы Востока (половецкие сцены в «Князе Игоре» Бородина, «Пляски персидок» в «Хованщине» Мусоргского, фортепианная фантазия «Исламей» Балакирева, «Шехеразада» Римского-Корсакова и «Персидские песни» А. Рубинштейна, хоры и танцы в опере «Демон» и многое другое). Чайковский

¹ В первые годы существования консерватории подавляющую часть педагогических кадров действительно составляли иностранцы, что было временно неизбежным явлением и объяснялось совершенно естественным вначале недостатком отечественных специалистов. В 70-х годах «кучкисты» стали более терпимо относиться к консерватории, и с вступлением Римского-Корсакова в состав ее профессуры наметилось определенное сближение направлений.

в своем творчестве широко развивает украинские народные темы (Первый фортепианный концерт, Финал Второй симфонии, опера «Черевички» и др.). В русскую музыку по-прежнему проникают итальянский, испанский, польский и другие народные элементы.

Но не только в творчестве проявлялись многонациональные связи русской музыкальной культуры. Открытие консерваторий позволило обучаться в России музыкантам Украины, Закавказья, Прибалтики.

В классе Римского-Корсакова учился будущий классик украинской музыки Н. В. Лысенко. Позднее, в 80-е годы, у Римского-Корсакова занимался латышский композитор Я. Витол. Эти и многие другие факты — свидетельство углублявшихся связей русской музыкальной культуры с музыкой других народов. Обогащение русской музыки образами, сюжетами и выразительными средствами инациональных культур раздвигало ее рамки, расширяло круг слушателей.

Величие дела, творимого русскими музыкантами, станет еще более очевидным, если вспомнить, что совершалось оно в условиях постоянного противодействия со стороны правящих кругов царской России, цензуры и представителей реакционной печати. При дворе по-прежнему не жаловали русскую музыку и увлекались модными иностранцами. На сцену императорского оперного театра оперы русских авторов попадали с трудом и ставились нередко в урезанном виде (характерный пример — история постановки «Бориса Годунова» Мусоргского, как до того — «Руслана и Людмилы» Глинки и «Русалки» Даргомыжского). Бесплатная музыкальная школа подвергалась постоянным гонениям, терпела материальную нужду. Не получили официальной поддержки ни публичные лекции о музыке, которые начал читать Серов, ни издаваемая им газета «Музыка и театр».

Трагической была судьба многих передовых деятелей. Безвременно, в нужде, погиб Мусоргский. Не выдержал постоянной борьбы Балакирев. Пережив тяжелый первый кризис, он во второй половине своей жизни совсем отошел от прежней кипучей общественно-музыкальной деятельности. В результате столкновений с высокопоставленными «покровителями» ушел с поста директора консерватории А. Рубинштейн.

Однако и в этих тяжелых условиях русская музыка продолжала развитие по пути народности и демократизма. Высочайшего расцвета достигло отечественное музыкальное искусство во второй половине XIX века. В этот период были выработаны многие ценнейшие принципы, легшие в основу послеоктябрьской советской музыки. Ведь именно о будущем радели все прогрессивные русские художники того времени. «Мы затрагиваем великие вопросы, и наша родная Русь более всего занимает нас своим великим будущим, для которого хотим мы трудиться неутомимо, бескорыстно и горячо» (Н. Добролюбов).

ГЛАВА II
А. Н. СЕРОВ
(1820—1871)

Серов вошел в историю русской музыкальной культуры как один из выдающихся и разносторонних деятелей 50—60-х годов. Он был, наряду со Стасовым, крупнейшим представителем нового этапа в развитии передовой русской музыкальной критики, ученым-исследователем, одним из основоположников русской науки о музыке, а также композитором — создателем оперных произведений, сыгравших значительную роль в развитии русского музыкально-театрального искусства.

Особенно велико историческое значение критической и научно-музыкальной деятельности Серова. Большое влияние на формирование его художественных взглядов имело личное общение с Глинкой, а также изучение критических трудов революционных демократов. Принципы передовой русской литературной критики во многом определили и характер выступлений Серова. Он неустанно боролся за высокую идейность, содержательность музыкального искусства, выступал против распространенных в дворянско-аристократической среде взглядов на музыку, как на пустое, поверхностное развлечение. Он ставил также перед собой задачу приобщить широкую публику к музыкальным знаниям и выступал пропагандистом и истолкователем лучших образцов русской и зарубежной музыки.

Как композитор Серов не поднялся до уровня величайших представителей русской музыкальной классики XIX века. Однако его оперы оказались важным историческим звеном между операми Глинки и Даргомыжского, с одной стороны, и композиторов «Могучей кучки» и Чайковского — с другой. По-своему разрабатывая традиции великих предшественников, используя отдельные достижения выдающихся оперных композиторов Запада, Серов упорно стремился к созданию новых типов оперы, отвечающих художественным идеалам его времени.

Вся жизнь Серова была наполнена трудом и борьбой. Он не любил отступать перед трудностями. «Вступивши в строй, стоя у бреши, нельзя покидать своего знамени. Сознывая даже недостаточность своих сил, нужно бороться до конца.»

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Александр Николаевич Серов родился 11 января 1820 года¹ в Петербурге. Он происходил из культурной семьи. Дед Серова был известным ученым-естествоиспытателем, отец — юристом, блестяще образованным человеком. С раннего детства Серов был приобщен к естественным наукам, живописи, классической литературе.

В 1835 году отец Серова, предназначавший сына к юридической карьере, отдал его в Училище правоведения. Еще в стенах училища Серов начал серьезно увлекаться музыкой, что имело самое решительное влияние на его дальнейшую судьбу; он успешно занимался игрой на фортепиано и виолончели, изучал гармонию, контрапункт, постоянно посещал симфонические концерты и оперные спектакли (в 1836 году он присутствовал на премьере оперы Глинки «Иван Сусанин»).

Увлечение музыкой усилилось благодаря сближению с другим молодым правоведем — Владимиром Васильевичем Стасовым, питавшим также горячую, восторженную любовь к музыке. Общность интересов и стремлений связала их на долгие годы. Стасов был первым, поддержавшим в Серове вспыхнувшее влечение к музыке и утвердившим в нем веру в свои силы.

Настоящей идейной школой для молодых людей было изучение трудов Белинского, значение которых, по выражению Стасова, заключалось не в «одной литературной части»: «Он прочищал всем нам глаза, он воспитывал характеры, он рубил... патриархальные предрассудки... Мы — прямые его воспитанники».

В 1840 году Серов окончил училище правоведения и вынужден был начать службу в Министерстве юстиции. Но, затаив в глубине души мечту стать композитором, он продолжал упорно заниматься своим музыкальным образованием. В 1842 году произошла встреча Серова с Глинкой. Великий композитор тепло и сочувственно отнесся к молодому музыканту. Близость к Глинке во многом определила художественные взгляды и вкусы Серова. «О, с тех пор как я по случаю познакомился с М. И. Глинкой, я в него верую, как в божество!» — восторженно восклицал он. Значительное влияние на формирование Серова как музыканта имело и происшедшее вскоре знакомство с Даргомыжским.

После пятилетней службы в Петербурге Серов получил назначение в Симферополь. И здесь он, несмотря на большую занятость, отдает много времени музыке. Он пишет свою первую оперу «Мельничиха из Марли», его не удовлетворившую и потому вскоре им самим уничтоженную, начинает работу над оперой «Майская ночь», которую впоследствии постигает та же

¹ Все даты приводятся по старому стилю.

участь. В Крыму происходят встречи Серова с Белинским, художником Айвазовским, актером Щепкиным. Из Симферополя Серов переводится в Искон. Однако деятельность чиновника настолько угнетает его, так велико его желание стать музыкантом, что он решает наперекор воле отца бросить службу. В 1850 году он переезжает в Петербург и посвящает себя делу музыкальной критики; первые выступления в журналах «Современник» и «Библиотека для чтения» относятся к 1851 году.

Подлинный расцвет деятельности Серова-критика наступает со второй половины 50-х годов. В один только 1856 год им написано более шестидесяти различных трудов, и среди них такой очерк, как «Музыка южнорусских песен» (с приложением к статье собственных гармонизаций шести украинских народных песен) — одно из первых в русском музыкознании подлинно научных исследований по народному творчеству. В 1858 году Серов предпринимает поездку за границу, чтобы непосредственно ознакомиться с новыми явлениями зарубежного искусства. Здесь происходит его личное знакомство с Листом и Вагнером, нашедшее отражение в необычайно интересных «Письмах из-за границы», опубликованных в 1858—1859 годах.

Охваченный страстным желанием широкой просветительской деятельности, Серов в 1858 году впервые в России провел цикл публичных лекций о музыке. При этом он вынужден был на собственные скудные средства оплачивать помещение и связанные с лекциями расходы. Он потерпел тяжелый материальный ущерб ввиду того, что петербургская публика еще не обнаруживала в то время интереса к подобного рода лекциям и большинство билетов осталось нераспроданными. Со свойственным ему энтузиазмом и настойчивостью Серов повторил свои лекции в 1860 году и на этот раз добился значительного успеха.

В 60-х годах Серов создал ряд ценных критических работ, в которых им были поставлены актуальные проблемы развития русской музыкальной культуры. В эти годы создавался его капитальный труд «Русская народная песня как предмет науки».

В Серове не угасает потребность в музыкальном творчестве. В течение 50-х годов он вновь возвращается к «Майской ночи», а также вынашивает планы создания других опер, которые, однако, остаются неосуществленными. Лишь в возрасте сорока трех лет Серову удалось закончить свое первое значительное произведение.

В 1860 году, под сильным впечатлением от пьесы итальянского драматурга Джакометти «Юдифь» и игры выступавшей в главной роли итальянской артистки Ристори, Серов начал писать оперу на этот сюжет. После трех лет упорного труда опера была завершена и поставлена в Петербурге весной 1863 года.

Премьера прошла с огромным успехом. Серов-композитор сразу завоевал признание публики. Успех «Юдифи» окрылил

Серова. В этом же году он начал работу над своей второй оперой «Рогнеда» (оконченной в 1865 году).

К творческому успеху присоединилось радостное событие в личной жизни: в 1863 году Серов женился на своей ученице, одаренной музыкантше, ставшей отныне его верным другом и соратником¹.

Однако музыкально-общественная деятельность Серова сопровождалась значительными трудностями. Вынужденный, как и все передовые деятели того времени, вести упорную и изнурительную борьбу с реакцией, Серов к тому же оказался, в силу целого ряда особенностей своих взглядов и свойств личного характера, изолированным от среды современных прогрессивных музыкантов.

В зрелые годы Серов резко разошелся во взглядах со своим бывшим другом и единомышленником Стасовым.

Для Серова в целом было неприемлемо ярко выраженное новаторство «кучкистов», их смелые поиски новых путей развития национального искусства. Самые ранние произведения Балакирева, Римского-Корсакова были доброжелательно встречены Серовым. Однако по мере того как в сочинениях композиторов «Могучей кучки» все явственнее обозначались характерные черты их творческого направления, печатные отзывы Серова становились все более резкими. Стасов же выступал, как известно, в качестве идейного союзника «кучкистов» и горячо пропагандировал их творчество в печати. Со своей стороны, Стасов и композиторы «Могучей кучки» неодобрительно отзывались о творчестве Серова. «Юдифь» они считали произведением поверхностным и обвиняли ее автора в злоупотреблении внешними эффектами.

Они не могли также простить Серову увлечение Вагнером и пропаганду его опер, так как считали вагнеровскую реформу противоречащей коренным задачам национального русского оперного искусства².

Принципиальные разногласия возникали между Серовым и Стасовым также в вопросе об оценке наследия Глинки и о зна-

¹ В. С. Серова, жена композитора и мать выдающегося русского художника Валентина Серова, была музыкальным критиком и композитором. После смерти мужа она дописала совместно с Н. Ф. Соловьевым пятый акт последней оперы Серова «Вражья сила». В. С. Серова оставила интересные воспоминания о муже и сыне.

² Серов был в 60-х гг. единственным русским композитором, восторженно приветствовавшим Вагнера. Он не только пропагандировал творчество Вагнера в своих статьях, но и лично способствовал постановке опер этого композитора на русской сцене. Отрицательное отношение в эти годы других передовых русских музыкантов к Вагнеру было связано с их настойчивым стремлением к выработке своего, национально-самобытного оперного стиля. Лучшие стороны вагнеровской музыки были по достоинству оценены русскими композиторами позднее, к концу XIX в., и оказали известное влияние на творчество Римского-Корсакова, Глазунова и некоторых других.

чении его творчества для развития русской музыки. Из двух опер Глинки Серов отдавал предпочтение «Ивану Сусаннну» как опере со сквозным музыкально-драматическим развитием и склонен был недооценивать картинно-эпическую драматургию «Руслана и Людмилы»: признавая музыкальные красоты этой оперы, он считал ее произведением несценичным. В то же время Стасов и большинство «кучкистов» особенно высоко ставили музыкально-новаторские достижения Глинки в «Руслане и Людмиле» и видели именно в этом произведении основу для дальнейшего развития русской музыки по национально-самобытному пути.

История показала, что в конечном итоге все эти споры оказались весьма плодотворными для русского искусства. Полемиические статьи Серова, Стасова (а также Кюи, представлявшего вместе со Стасовым взгляды «Могучей кучки») остались ценнейшими документами эпохи, свидетельствующими о многообразии тех путей, которыми шло развитие музыкальной культуры. Споры оттачивали творческую мысль.

Несмотря на то что в пылу полемики обе стороны нередко допускали резкие крайности и незаслуженные выпады по адресу противника, многие из родившихся в спорах статей представляют и в наше время огромный научный интерес. В частности, дискуссия о Глинке обусловила появление ряда глубоких по мысли работ и помогла раскрытию огромных достоинств обеих опер великого композитора. Однако в свое время у болезненно самолюбивого Серова отсутствие взаимопонимания со Стасовым вызывало ожесточение и острое чувство одиночества. Серова глубоко уязвило также непризнание его музыкальных заслуг как со стороны официальных кругов, так и со стороны товарищей по искусству. Положение осложнялось тем, что, враждуя с «кучкистами», Серов разделял с ними неприязнь к консерватории, РМО и не находил, таким образом, союзников ни в одном из музыкальных лагерей. Бороться приходилось в одиночку. Недаром он писал о себе: «Моя позиция — оппозиция».

В 1867 году Серов предпринял вместе с женой попытку основать впервые в России специальную музыкальную газету «Музыка и театр». Это было чрезвычайно важным и нужным делом. Газета просуществовала, однако, недолго, так как не нашла поддержки у общественности.

К этому времени относится и возникновение замысла последней оперы Серова. После создания «Юдифи» и «Рогнеды» он был занят поисками нового сюжета. Возникла мысль о сочинении опер «Тарас Бульба» (по Гоголю), «Гайдамаки» (по поэме Тараса Шевченко).

Одно время Серова привлекала идея балета «Ночь перед рождеством» (по повести Гоголя). Сохранились отдельные оркестровые номера, предназначавшиеся для этих произведений:

«Гречаники», «Гопак» и «Пляска запорожцев» на темы украинских танцев.

Наконец, под влиянием сближения с драматургом Островским, а также с литератором Потехиным (автором повестей из крестьянской жизни) Серов остановился на пьесе Островского «Не так живи, как хочется». На ее основе он решил создать музыкальную драму из народного быта. Островский начал писать либретто, но вскоре между ним и Серовым возникли разногласия по поводу развития сюжета, и Серов вынужден был самостоятельно завершить либретто четвертого и пятого актов.

Работа над оперой «Вражья сила» (так назвал ее Серов) совпала с последними годами жизни композитора. Это были годы продолжавшейся интенсивной музыкально-критической и общественной деятельности. В 1868 году Серов прочел цикл лекций в Москве, а в 1870 году присутствовал делегатом от РМО в Вене на торжестве по поводу столетия со дня рождения Бетховена. Он был полон творческих планов, замыслил ряд критических статей, с увлечением работал над последними актами «Вражьей силы». Однако напряженный труд и тяжелые переживания прошлых лет пагубно сказались на здоровье композитора. 1 февраля 1871 года смерть внезапно оборвала его кипучую деятельность.

Музыкально-критическое наследие Серова представляет огромную ценность.

Широк круг разработанных Серовым вопросов. Здесь представлены история и современность, значительные явления зарубежной и отечественной музыки, концертная и театральная жизнь. Серов выступал как пропагандист творчества классиков и живо откликался на выступления одаренных молодых композиторов. Анализируя исполняемые на концертной эстраде и оперной сцене музыкальные произведения, он одновременно давал тонкие и проницательные оценки исполнительскому искусству артистов.

«Воиствующее» (выражение Серова) перо критика направлялось против различных явлений, тормозивших развитие музыкальной культуры. Серов обрушивался на реакционных критиков, клеветавших на русскую музыку, полемизировал с проповедовавшими неверные взгляды на музыкальное искусство известными европейскими теоретиками.

Серов — один из основоположников русской музыкальной науки. В своих статьях он ставил важнейшие проблемы музыкальной теории и эстетики, прокладывал пути для развития научно обоснованного музыкального анализа и исторического исследования.

Основополагающим для всех работ Серова был взгляд на музыку как на искусство, призванное правдиво отражать

4 4303-2

БИБЛИОТЕКА № 132

им. Покровского
Таганского района

духовную жизнь человека. «Прекрасно в искусстве лишь то, что жизненно правдиво», «высшая правда выражения вызывает высшую красоту музыки», утверждал он.

Серов горячо отстаивал народность — важнейший принцип музыкального творчества. Еще в 1842 году он писал: «Композитор отнюдь не должен брать для своих целей готовые мелодии из песен, но так должен сообразовать свое творчество с духом народа, чтобы его собственные мотивы выливались в формы, наиболее любимые народом». Серов пропагандировал глубоко прогрессивные взгляды о кровной связи творчества композиторов с народной жизнью. «Музыка... должна быть неразлучна с народом, с почвой этого народа, с его историческим развитием.»

Статьей «Русская народная песня как предмет науки» Серов положил начало углубленному изучению своеобразия русской песни.

Высшим видом музыкального искусства Серов считал оперу. Проблемам оперного творчества специально посвящены многие его работы. От оперы Серов требовал тесной связи музыки с развитием драматического действия, «драматической правды в звуках». Оперным идеалом Серова была музыкальная драма. Именно этим объясняется и увлечение Серова Вагнером, которого он ревностно пропагандировал. Предпочтение, при общей любви к Глинке, «Ивана Сусанина» «Руслану» также было обусловлено наличием в первой из этих опер целеустремленного драматического развития, получившего свое выражение в особенностях всей музыкальной композиции. Эпически картинная драматургия «Руслана» не была близка Серову. Признавая музыкальные красоты этой оперы, он, однако, считал ее слабой в драматургическом отношении и яростно спорил по этому поводу с «русланистами» — Стасовым и членами «Могучей кучки». Своё толкование «Ивана Сусанина» как музыкальной драмы Серов подкрепил статьей, в которой показал постепенное «произрастание» итоговой для всего произведения темы «Славься» из ряда возникающих по ходу действия интонаций и мотивов. Эту статью он назвал «Опытом технической критики над музыкой Глинки». В ней, по существу, заложена основа метода интонационного анализа, широко развитого в трудах советского ученого Б. В. Асафьева.

Убежденный вагнерианец, Серов вместе с тем принимал близко к сердцу судьбу русской оперы. В большой статье о «Русалке» Даргомыжского он горячо приветствовал появление этой оперы, расценивая его как доказательство успешного развития русского национального искусства. Он отметил «славянский» характер произведения, народность музыкального языка и особенно подчеркнул у Даргомыжского «стремление к правде в выражении, не допускающее (кроме весьма редких исключений) служения целям виртуозным».

Большое внимание уделял Серов в своих аналитических статьях и симфонической музыке. Открытые им принципы тематического анализа крупных инструментальных произведений изложены в статье об увертюре Бетховена «Леонора» («Тематизм увертюры „Леонора“. Этюд о Бетховене»). Эти принципы также оплодотворили современную музыкальную науку. Велико значение статьи «Девятая симфония Бетховена, ее склад и смысл». Серов первым раскрыл связь творчества Бетховена с революционными идеями его времени. Он разъяснил высокий демократический смысл Девятой симфонии, показал воплощенные в ней идеи борьбы за свободу и счастье человечества.

В статьях Серова освещается творчество Моцарта, Глюка, Вебера, Мейербера, Берлиоза, Россини, Спонтини и ряда других композиторов. Особое место занимает в его литературном наследии книга «Воспоминания о М. И. Глинке». Серов подчеркивает основополагающую роль Глинки для развития русской национальной музыки, его всемирно-историческое значение: «Когда-нибудь узнают же нашего Глинку в Европе... и отведут ему то место в искусстве, которое он занял в силу своего гения».

«ЮДИФЬ»

Опера «Юдифь» (как и ее литературный первоисточник — одноименная драма Джакометти, она связана с библейским сюжетом) продолжает традицию патриотической оперы, начало которой было положено «Иваном Сусаниным» Глинки. Опера прославляет героический подвиг во имя народа. Именно наличием патриотической идеи, наряду с яркой красочностью и зрелищностью сценического действия, и объясняется успех оперы у современников Серова. Она ответила потребности общества в искусстве, насыщенном высокими идеями, облагораживающем чувства.

Краткое содержание. Первое действие. Осажденный ассирийскими войсками древнеиудейский город Ветилуя лишен воды. Жители обречены на гибель. Видя страшные мучения народа, старейшины решают через пять дней сдать врагу ключи от города.

Второе действие. Молодая иудейка, вдова погибшего военачальника Юдифь, не может примириться с этим малодушным решением. Исполненная горячего желания спасти свой народ, она решает пробраться во вражеский стан, пленить своей красотой ассирийского полководца Олоферна, а затем умертвить его.

Третье действие. Ассирийский лагерь. Пением и плясками одалиски развлекают Олоферна. Под звуки марша происходит смотр ассирийских войск. Появляется Юдифь. Лестивыми речами она старается вкратце в доверие к Олоферну.

Четвертое действие. Олоферн пирует. Вновь пляшут рабыни, а придворный певец Вагоа услаждает слух своего господина индийской песней. Олоферн поет дикую воинственную песню. Постепенно пир переходит в буйную оргию. Олоферн все больше пьянеет. Когда он остается наедине с Юдифью, она отрубает ему голову и скрывается.

Пятое действие. Вновь перед зрителем площадь Ветилун и толпа изнывающих от жажды и голода жителей. Но вот возвращается Юдифь с отрубленной головой Олоферна. Ликующий народ славит свою избавительницу.

Хор «Наши муки, наши скорби» из первого действия является одной из самых значительных сцен оперы. Музыкальными прообразами для Серова были в известной мере драматические хоры из ораторий Генделя, также связанных с героическими сюжетами библейского происхождения. Некоторое влияние Генделя ощущается в суровом характере мелодики. Оно сказывается также и в том, что Серов пользуется в данном хоре средствами классической полифонии (вводит, в частности, фугу) для создания большого драматического напряжения.

Несмотря на то что в тексте выражены только жалобы и отчаяние осажденных, музыка звучит по-волевому собранно и мужественно. Она лучше слов передает суровый облик того народа, дочерью которого является бесстрашная Юдифь.

Хор отличается значительностью масштабов. Это большое полотно, пронизанное непрерывным музыкальным развитием. Напряженная патетика чередуется с моментами скорбного затишья. Взрывы отчаяния сменяются жалобами и стонами, которые звучат, однако, сдержанно и приводят каждый раз к еще более драматическим эпизодам.

Хор делится на два больших раздела. В первом из них излагается музыкальная тема, содержащая основные интонационные элементы всей хоровой сцены. Эта тема (ми минор) появляется после бурной и беспокойной оркестровой прелюдии; она звучит мощно, излагаемая в октаву тенорами и басами и дублируемая оркестром. Ей присущ решительный, энергичный характер.

1 Allegro

На - ши му - ки, на - ши скор - би час от ча - су зпо - а

Среди интонационных элементов темы, получающих в дальнейшем особенно интенсивное развитие, должен быть отмечен прежде всего заключительный ход на секунду, который позже связывается с выражением боли и страдания. Появляясь в раз-

личных ритмических вариантах, обращениях, этот секундовый мотив даст рождение новым мелодическим попевкам.

2
а)

Как - дый день лишь мно - жить

Как - дый день лишь мно - жить го - ре!

б)

У - ми - ра - ют пе - ред на - ми до - че - ри и же - ны

Резко очерченный, угловатый мелодический оборот, содержащий интервал уменьшенной квинты (см. такт 3 примера 1), лег в основу темы ля-минорной фуги (его обращение встречалось также в примере 2а — в партии верхних голосов). Эта четырехголосная фуга (написанная с некоторыми отступлениями от строгой формы) является подлинной драматической кульминацией сцены. Волевое звучание придают теме фуги мелодический рисунок с его стремительным подъемом и резким спуском, четкий ритм и энергичные синкопы в первых двух тактах.

3 Risoluto

f marcato e pesante

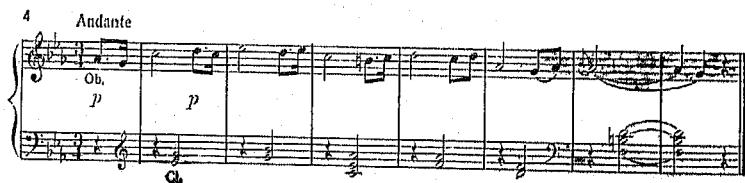


Фуга в целом отличается активным, мужественным характером.

На протяжении всего хора Серов широко пользуется контрастами между *forte* и *piano*, противопоставляет звучность массы звучности отдельных голосов, вводит попеременно то аккордовую, то полифоническую фактуру. Все это усиливает общий драматический характер музыки. Так, например, внутри фуги, после мощного звучания *tutti* и длительного органного пункта доминанты ля минора, композитор вводит, вместо ожидаемого заключения, резко контрастирующее со всей предыдущей музыкой соло баса (Озия, один из старейшин города, пытается успокоить народ). Вслед за тем начинается скорбный, приглушенный звучащий эпизод «Молим так долго», основанный на развитии секундовой попевки из первой темы. Здесь участвуют лишь небольшой ансамбль голосов и отдельные инструменты оркестра. Тем более драматично и мощно звучит после этого затишья вступление всей массы хора и оркестра с темой фуги. Начинается кода, которая возвращает музыку в исходную для всей хоровой сцены тональность ми минор.

Монолог Юдифи из второго действия является экспозицией образа главной героини. Он показывает вместе с тем, как созревает в душе Юдифи ее героическое решение, как мужество и воля побеждают страх и сомнения и как печаль и подавленность сменяются восторженным порывом. Монолог написан в свободной форме. В нем чередуются речитативные и арпозные эпизоды, лирические и драматические интонации. Композитор стремился тем самым правдиво отразить смену душевных состояний героини.

Основная линия музыкального развития намечена уже в оркестровом вступлении. Оно начинается с печальной лирической до-минорной темы, исполняемой гобоем.



Постепенно эта тема приобретает более энергичные, волевые черты.

5 (готов же темп)

Ob. *p*

Cl.

Наконец она переходит в светлую гимническую мелодию.

6 Andante
meno mosso

p

Cl. *dolce*

Партия Юдифи написана для драматического сопрано. Она широка по диапазону, требует от певицы свободного владения различными регистрами и гибких переходов от одного динамического оттенка к другому.

Эти особенности партии Юдифи обнаруживаются уже в начальном речитативе, различные фразы которого выражают то скорбь и сожаление, то ужас и гнев.

Ариозный эпизод «О, родимые горы мои» основан на лирической до-минорной теме вступления. Развитие темы прерывается драматическим речитативом, выражающим душевное смятение и колебания Юдифи («И если... боже мой, опять сомненья»). Но решимость берет верх над сомнениями, и в просветленном ре-бемоль мажоре звучит спокойный величавый вариант начальной до-минорной темы.

7 *Quasi allegretto*

Я о - де - нусь в вяс - сон ик вра - гам я пой - ду

pp *Cor.* *pp sempre* *p*

Заключением монолога служит большой до-мажорный эпизод (от слов «Когда на подвиг свыше голос...»). Как бы в экстазе, охваченная священным восторгом, Юдифь выражает свою уверенность в грядущей победе. Здесь первоначально скорбная тема окрашивается в ликующие, просветленные тона. Апофеозный, гимнический характер музыки Серов подчеркнул введением в оркестр арпеджио арфы, сопровождающей партию голоса.

Марш Олоферна. Характеристика враждебного лагеря и его вождя Олоферна осуществляется первоначально оркестровыми средствами. Марш Олоферна проходит в опере дважды, и притом в разных тональностях: в первый раз он звучит в антракте к третьему действию, а затем и в самом третьем действии, во время смотра ассирийских войск (на этот раз он сопровождается военной музыкой на сцене).

В марше выражена дикая, грубая сила варваров-завоевателей. Резкость, жесткость звучания сочетается с красочностью и экзотичностью музыки. В оркестре ведущую роль играют медные духовые и ударные инструменты. Железный ритм подчеркивается отрывистым звучанием аккордов стакато и тяжеловесными октавными ходами басов. Временами, при паузах в верхних голосах, обнаженно выступает ритмический остов.

5) *Tempo di marcia*

p *f*

6)

pp *p*

Экзотический характер придают маршу его лад — гармонический мажор (см. такт 3 в примере 8а), многочисленные альтерации и ходы по тонам увеличенных трезвучий.

Воинственная песнь Олоферна из четвертого действия также характеризует силу и дикость ассирийского вождя¹. И здесь господствует маршевое движение. Басовые октавные ходы в оркестре четко отбивают ритм шага. В музыке чувствуются нарочитые примитивность и прямолинейность: вокальная мелодия лишена плавности, закругленности; она слагается из коротких поступенных попевок в пределах терции. (Следует отметить, что подобное же восходящее поступенное движение мелодии присутствовало и в начальной попевке марша Олоферна. Таким образом, между этими двумя номерами, посвященными характеристике Олоферна, существует известная интонационная связь.) В сопровождении сохраняются однообразные оstinатные фразы.

9 Tempo di marcia

Хор одалисок из третьего действия. Показ окружения Олоферна дополняет характеристику восточного деспота новыми яркими чертами. Хор одалисок, услаждающих песнями слух своего властелина, вводит в атмосферу томной неги. На фоне арпеджированного аккомпанемента арфы звучит плавная, украшенная мелизмами мелодия, исполняемая вначале английским рожком, затем флейтами и подхватываемая солирующими голосами из женского хора. Особенно чувственный оттенок придает

¹ Партия Олоферна написана для баса.

мелодии оборот с пониженной VI ступенью (в гармоническом соль-бемоль мажоре).

10 (Andante)

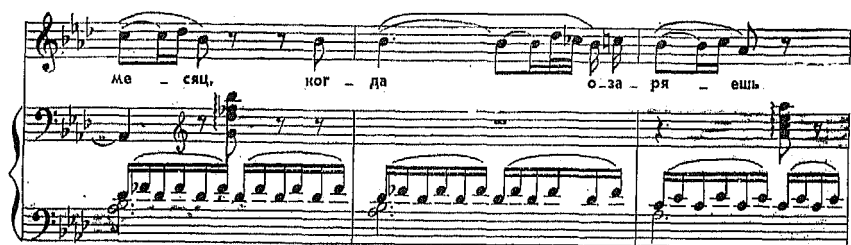
Индийская песнь придворного певца Вагоа из четвертого действия тоже полна восточной неги. Певец как бы погружен в созерцание образов природы и женской красоты, которые он воспеваает. Все застыло в сладостной истоме. Длительные топические органые пункты сдерживают движение мелодии. Она разворачивается лениво, образуя причудливые узоры, переплетаясь с капризным рисунком фигураций аккомпанирующего струнного инструмента.

11 Andante grazioso

Вагоа

Люб - лю те...бя,

p dolce sempre



Красочны сопоставления альтерированных гармоний (см., например, такты 4—6 оркестрового вступления). Интересен тональный план песни: в ней последовательно сопоставляются тональности ля-бемоль мажор, ми мажор и до мажор. Последний, четвертый раздел возвращает музыку в первоначальный ля-бемоль мажор. Такое чередование тональностей, отстоящих друг от друга на интервал большой терции¹, усиливает необычность колорита и вместе с тем подчеркивает застылость, неподвижность музыки.

В «Юдифи» своеобразно скрестились влияния Глинки и французской большой оперы, в частности — Мейербера. Последнее сказалось в драматической остроте отдельных музыкальных эпизодов, в пышности и красочности действия.

Влияние Глинки оказалось более многосторонним.

Оперу обрамляют монументальные массовые сцены; здесь действующим лицом является народ, во имя которого совершает свой подвиг Юдифь. В первом акте народ показан страдающим, полным отчаяния и гнева. В последнем действии, после возвращения Юдифи, скорбь сменяется радостным ликованием и славлением.

Для выражения конфликта между двумя враждующими разнонациональными лагерями Серов использовал глинкинский принцип противопоставлений двух контрастных музыкальных сфер. Иудеи охарактеризованы суровой музыкой, полной напряженного драматизма; для обрисовки ассирийцев Серов воспользовался восточными интонациями, придав им попеременно оттенок то томной неги, то грубой, необузданной силы. В ряде сцен Серов сумел найти яркие музыкальные средства для того, чтобы выразить страдания и мужество одних, чувственность и дикость других.

Восточный элемент «Юдифи» является своеобразным развитием Востока из «Руслана и Людмилы» с его необычностью и яркостью красок. При этом Серов предвосхищает некоторые

¹ В своей совокупности их тоники, упорно звучащие в басовых органах пунктах, образуют увеличенное трезвучие.

важные черты дальнейшего развития русской музыки. Так, дикая воинственность марша Олоферна найдет свое отражение в Половецком марше из оперы Бородина «Князь Игорь». С другой стороны, индийская песня Вагоа по своему содержанию, связанному с образами сказочных восточных чудес, а также по красочному, статично-созерцательному характеру музыки может рассматриваться как одна из предвестниц широко известной песни Индийского гостя из оперы «Садко» Римского-Корсакова.

При всем том «Юдифь» — произведение в художественном отношении очень неровное. Наряду с яркими страницами имеются эпизоды маловыразительной музыки, длинноты. Серов не достиг той глубины психологических характеристик, той тонкости и многогранности в показе душевных переживаний героев, которыми отличаются лучшие произведения русской музыкальной классики.

Внутренними противоречиями, присущими «Юдифи» как художественному целому, объясняется и двойственность в оценках этого произведения современниками. Драматизм народных сцен, броскость и рельефность некоторых музыкальных характеристик были по достоинству оценены молодым Чайковским. На начинающего Мусоргского сильно впечатление произвела народная сцена первого действия. В то же время Даргомыжский и, как уже указывалось, Стасов и Балакирев отрицательно отнеслись к опере Серова, осуждая ее за перегруженность внешними эффектами.

«ВРАЖЬЯ СИЛА»

«Вражья сила» — народно-бытовая опера. Она содержит разнообразные картины московского быта. Здесь показаны и патриархальные нравы купеческой семьи, и бесшабашная гульба гостей на постоялом дворе, и праздничное народное веселье в разгар масленицы. На этом фоне разворачивается драма купеческого сына Петра, его жены Даши и Груни — дочери хозяйки постоялого двора.

Серов стремился сохранить в музыке яркий народный колорит, присущий литературному источнику оперы — пьесе Островского «Не так живи, как хочется». Он задумал «Вражью силу» как произведение новаторское, не совсем обычное в музыкально-драматургическом отношении. В письме к Островскому композитор писал: «...Простотой сцены мы свершим с вами великое дело... победим многие предрассудки».

Желая придать опере черты простоты и народности, Серов сделал песенную форму основой всего музыкального действия. Песня — куплетная или состоящая из двух частей — заменила арию, стала главным средством характеристики действующих лиц. Небольшие построения песенного типа органически вли-

лись в музыкальные диалоги; речитативы получили в ряде случаев песенно-закругленную форму. Песня пропизала и массовые сцены оперы. «Вражью силу» можно было бы назвать «песенной оперой»¹.

Перед тем как сочинять «Вражью силу», Серов длительное время специально изучал народную музыку². В оперу вошли отдельные мелодии подлинных народных песен; но и сочиненные самим композитором мелодии носят яркий народный отпечаток. При этом Серов ввел в оперу песни, звучавшие в низших слоях городского населения.

Однако ограничение выразительных возможностей средствами только песни имело и свои отрицательные стороны. Метод, основанный на использовании песни как жанра, а не песенных интонаций как материала для создания более сложных построений, не дал возможности показать человеческие чувства в их развитии, создать крупные музыкальные полотна глубокого обобщающего значения. Не случайно именно отдельные народно-бытовые картины принадлежат к числу наиболее ярких страниц оперы, в то время как воплощение психологических переживаний менее удалось Серову.

Краткое содержание. Первое действие. Петр тяготеет к скучной и однообразной жизни в отчем доме. Молодая жена Даша, которую сам он недавно увез от ее родителей, уже успела надоесть. Ему приглянулась приветливая и веселая Груня. Даша глубоко страдает, чувствуя происшедшую в муже перемену. От молодого купца Васи она узнает о новом увлечении Петра и решает вернуться к своим родителям.

Второе действие. Хозяйка постоялого двора Спиридоновна потчует веселящихся в ее доме купцов. Кузнец Еремка потешает гостей удалой песней. Присутствующий здесь же Петр мрачен: Груне, которая также любит его, он не решается открыто, что он женат. После ухода гостей на постоялом дворе происходит неожиданная встреча проезжих: Даша, ушедшая из дома Петра, сталкивается со своими родителями, направляющимися к ней в гости. Случайно подслушав разговор Даши со стариками, Груня узнает, что Петр обманывал ее, выдавая себя за холостого.

Третье действие. Толпа девушек приглашает Груню принять участие в масленичном гулянье. Чтобы заглушить свою тоску, та соглашается. Появившегося Петра она обличает во лжи, при всех издевается над ним и из мести притворяется влюбленной в Васю. С веселыми песнями молодежь отправляется кататься на тройках. Остаются Петр и Еремка. Петр подавлен происшедшим. Хитрый и циничный пьяница Еремка выманивает у него деньги обещанием указать колдуна, который вернет ему утраченную любовь Груни.

Четвертое действие. Масленичное празднество на площади. С песнями проходят толпы гуляющих. Продавцы сластей на разные голоса расхваливают свои товары. Подвыпившие Петр и Еремка встречают Груню с Васей. Петр набрасывается на Васю, его связывают. Еремке удается освободить своего приятеля. Вновь Петр угрожает Еремку, а тот внушает ему мысль тайком убить жену, чтобы оказаться свободным и жениться на Груне.

¹ Конечно, не в том смысле, как комическую оперу XVIII в., в которой песни играли роль вставных номеров среди разговорных диалогов.

² Напомним, что в 60-х гг. Серов писал свой труд «Русская народная песня как предмет науки».

Пятое действие. Ночь. Зимняя выюга. Глухая местность недалеко от дома Дашиных родителей. Еремка приводит Дашу на свидание с Петром. Петр убивает ее¹.

Песня Даши «Чует, чует ретивое» из первого действия. В партии Даши (сопрано) преобладают песни лирического склада. Открывающая первое действие песня «Чует, чует ретивое» отличается широтой и плавностью мелодического рисунка. Нисходящее движение мелодии с опорой на V ступень лада, плагальные обороты и гармонии, отклонение в параллельный мажор типичны для жанра «русской песни» XIX века.

12 Andante

Музыкальный фрагмент песни «Чует, чует ретивое». Он состоит из вокальной партии (сопрано) и фортепианного сопровождения. Темп обозначен как Andante. Мелодия вокала имеет нисходящее движение с опорой на V ступень лада. Динамика в фортепиано варьируется от p до ppp.

Чу - ст, чу - ет ре - ти - во - е. Не к доб - ру е - го ще - мн.

Песня написана в трехчастной форме.

Песня Груни «Ах, никто меня не любит» из второго действия. Образ соперницы Даши — веселой и бойкой Груни (меццо-сопрано) — раскрывается при ее первом появлении в живой и задорной песне с четким танцевальным сопровождением. Это

13 Allegretto

Музыкальный фрагмент песни «Ах, никто меня не любит». Он состоит из вокальной партии (меццо-сопрано) и фортепианного сопровождения. Темп обозначен как Allegretto. Мелодия вокала имеет четкий танцевальный ритм. Динамика в фортепиано обозначена как p.

Ах, ни - кто ме - ня не лю - бит, ни - кто за - муж не бо - рет!

rit.

Музыкальный фрагмент песни «Уж кому ли я попра-ву, я са-ма ной-ду.» Он состоит из вокальной партии (меццо-сопрано) и фортепианного сопровождения. Темп обозначен как rit. Мелодия вокала имеет нисходящее движение. Динамика в фортепиано обозначена как p.

Уж ко - му ли я по пра - ву, я са - ма ной - ду.

¹ Своей трагической развязкой опера Серова отличается от пьесы Островского, которая заканчивается раскаянием Петра и возвращением к жене.

шуточная песня, которую Груня поет для пирующих гостей. Песня написана в куплетно-вариационной форме.

Песня Еремки «Широкая масленица» из третьего действия пользуется наибольшей популярностью из всех песен оперы. Это яркий, колоритный номер, вводящий в атмосферу народного праздничного веселья. Своей известностью песня в значительной мере обязана гениальному исполнению Шаляпина.

Образ Еремки — наиболее интересный и характерный образ оперы¹. Этот бесшабашный гуляка, втягивающий в преступление Петра, обладает незаурядным даром песельника и балагура. Своими песнями и шутками он развлекает и смехит окружающих, выступает постоянно в роли инициатора всевозможных увеселительных затей. Не случайно Серов насытил партию Еремки интонациями игровых и плясовых песен, ведущих свое происхождение от веселых скоморошин. Неизменная спутница Еремки — балалайка, игрою на которой он сопровождает свои песни; на всем протяжении его партии звучат инструментальные наигрыши в народном духе.

Все эти характерные музыкальные особенности присутствуют в песне «Широкая масленица». Здесь налицо элемент игрового действия (восходящего своими истоками еще к древним обрядам). Еремка представляет в лицах диалог с масленицей. Широкому песенному зачину (запеву), содержащему обращение к масленице, противопоставляется плясовая музыка ответа. Ее веселье так заразительно, что припев подхватывается всеми присутствующими (ансамблем и хором).

14 *Vivace*

Ши - ро - на - я мас - ле - ни - ца! Ты с чем при - шла! Ты с чем при -

шла! Со ве - сель - ом, да с ра - до - стью и со вся - ко - ю сла - до - стью

¹ Партия Еремки написана для баса.

Музыкальное содержание изменяется от куплета к куплету. Характер музыки подчиняется смыслу слов: так, например, при словах «Велики мои проводы, повезут вон из города» происходит шутивное подражание интонациям похоронного пения.

15 (Vivace)

Ши - ро - ка - я ма - сле - ни - ца! Ты с чем уй - дешь, ты

Più lento

с чем уй - дешь! Вели - ки мо - и про - во - ды, по - ве - зут вон из го - ро -

- да на са - нях на со - ло - мен - ных, да су - пря - ной мо - чаль - но - ю.

В целом в музыке песни чувствуются размах, удаль и юмор.

Сцена Петра и Еремки из третьего действия. Еремка обещаниями помощи выманивает деньги у отвергнутого Груней Петра. Это одна из наиболее интересных диалогизированных сцен оперы. Ярко контрастны образы обоих собеседников. Петр мрачен, угрюм. Еремка, как всегда, невозмутимо весел. Его речь пересыпана остротами и каламбурами. Своим спокойствием и шутками он умышленно дразнит Петра, берedit его раны, чтобы тем вернее завлечь его в свои сети.

Очень своеобразны речитативы Еремки. Ряд их состоит из рифмованных фраз в духе народных прибауток.

По на - ти - ли - ся дев - ин у - да - лы - е,

зл - ви - ли - ся в коль - цо ко - ни чл - лы - е, за - зво -

- но - ли уз - доч - на - ми бра - ны - ми, и о - ста - ли - ся мы с та - ра - на - на - ми

На протяжении диалога в партии Еремки неоднократно звучит народно-плясовая попевка; она превращается в своеобразный рефрен всей сцены. Аккомпанемент этой попевки варьируется, но при этом он неизменно сохраняет народно-инструментальный характер.

17. Allegretto scherzando

Ты, ну -

- пец, со мно - ю луч - ше не бра - нись, а по - ни - же ты Е - рем, ко по - пло - нись

Сцена масленичного гулянья из четвертого действия. В этой красочной народно-бытовой сцене Серову удалось с большой яркостью воспроизвести образ шумной и нестрой толпы. Он добился этого смелыми, новаторскими приемами музыкального письма. Музыка основана на сопоставлении нескольких песен и коротких попевок, исполняемых различными проходящими по площади группами гуляющих — парней, мужиков, женщин. В песни включаются разнообразные выкрики торговцев — сбитенщика, сашинника, пряничника. В общий шум врываются инструментальные наигрыши дудок и волынок, которыми зазывают зрителей фокусники, балаганщики, вожак дрсенированных зверей.

Таким образом, музыкальная основа сцены очень разнообразна и нова по своему составу: наряду с народно-песенными интонациями здесь звучат и типичные для торгового и уличного быта старой Москвы наигрыши, кличи и зовы, метко воспроизведенные композитором. Оригинальны и приемы разработки этого материала. Разнохарактерные интонации не получают сколько-нибудь последовательного развития. Серов строит музыкальную форму на их сопоставлении, чередовании и одновременном сочетании. Этим создается впечатление как бы бегло выхваченной из самой жизни картины непрерывно движущегося разноголосого потока людей. Роль объединяющего сцену рефрена играет эпизодически возвращающаяся мелодия песни «Уж я скок на ледок».

Необычностью и красочностью отличается и гармонический язык этой сцены. Так, уже в оркестровом вступлении на басовую септиму *соль—фа* (входящую в состав доминантсептаккорда до мажора) накладываются последовательно попевки в до мажоре, фа мажоре и си-бемоль мажоре.

18 Moderato

Одновременное сочетание различных гармоний и тональностей воспроизводит царящие на площади гул и толчею. Временами образуется сложная полифоническая ткань.

19 Moderato

Парни (Тенора)

Уж я скок

Пряничник
 Ко-му пря-ни-ков ме-до-вых, ко-му па-точ-ных де-ше-вых!

Бабы
 - те - ла!
 ве - ре - те-ноч-ко вер - те - ла!

на ле - док, уж я скок на ле - док,
 рва - ла-ся мо-я пря - жа ве - ре - тон -
 «Все рва - ла-ся мо-я пря - жа

Сцена масленичного гулянья принадлежит к числу интереснейших музыкальных находок Серова.

При всей своей неровности творчество Серова было важной вехой в развитии русской оперной культуры.

«Юдифь» явилась ступенью между операми Глинки и более поздними произведениями русской оперной классики, посвященными героико-патриотической теме. Хоровые сцены «Юдифи» побудили молодого Мусоргского, будущего автора народных музыкальных драм, серьезно задуматься над проблемами массового действия в опере. Несомненное влияние оказал на него впоследствии народно-бытовой элемент «Вражьей силы».

Можно также отметить определенную связь с «Вражьей силой» отдельных произведений Чайковского, выражающуюся в использовании обоими композиторами интонаций городского фольклора.

От сцены масленичного гулянья с ее смелым сопоставлением попевок, выкриков и красочным наложением гармоний и тональностей ведет путь к ярким колористическим полотнам русской музыки начала XX века, в частности — балету «Петрушка» Стравинского.

Но особенно велико значение критической деятельности Серова. Работы Серова, борца за высокую идейность и реализм в искусстве, тонкого музыканта и чуткого исследователя, являются ценнейшим вкладом в русскую музыкальную науку, критику и публицистику.

ГЛАВА III

А. Г. РУБИНШТЕЙН

(1829—1894)

А. Г. Рубинштейн вошел в историю русской культуры как многосторонний музыкально-общественный деятель, один из величайших пианистов мира, композитор, педагог. Его кипучая творческая жизнь явилась примером патриотического служения отечественному искусству.

Рубинштейн — основоположник профессионального музыкального образования в России. Его усилиями была открыта в 1862 году в Петербурге первая русская консерватория (ныне Ленинградская орден Ленина государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова). Музыкальному просвещению русского общества содействовали концертные выступления Рубинштейна в качестве симфонического дирижера и пианиста. Гениальный пианизм Рубинштейна сыграл громадную роль в утверждении славы русского искусства за рубежом.

Значителен вклад, внесенный в русскую музыку Рубинштейном-композитором. Ряд созданных им произведений (таких, как опера «Демон», многие романсы и фортепианные пьесы) занял почетное место среди классических образцов русского музыкального наследия и пользуется любовью слушателей до наших дней. Некоторые произведения Рубинштейна явились ступенями к высочайшим шедеврам, созданным его младшими современниками и композиторами последующих поколений. Так, например, Рубинштейн предвосхитил развитие русского симфонизма, будучи первым русским музыкантом, обратившимся к жанру четырехчастной симфонии, а его «Демон» стал первой русской лирической оперой и оказал непосредственное влияние на «Евгения Онегина» Чайковского.

Неутомимая энергия, идейная целеустремленность сближают Рубинштейна с другими выдающимися музыкантами эпохи. Но ряд причин обусловил некоторую обособленность его позиции среди других музыкальных деятелей его времени.

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Антон Григорьевич Рубинштейн родился 16 ноября 1829 года в селении Выхватинцы на берегу Днестра, на границе Бессарабии (ныне Молдавская ССР), в культурной семье. На третьем году жизни он был перевезен в Москву. Музыкальное дарование его выявилось чрезвычайно рано. Занятия мальчика фортепианной игрой начались под руководством матери, затем его учителем стал выдающийся педагог А. И. Виллуан. Первое публичное выступление Рубинштейна-пианиста состоялось, когда ему не было еще полных десяти лет.

Ближайшие вслед за этим годы он проводит, в сопровождении Виллуана, в концертных поездках по крупнейшим городам Западной Европы. Выступления маленького виртуоза вызывают повсюду восторженный прием. Его слушают виднейшие музыканты, в том числе Шопен, Лист; последний называет его наследником своего искусства. Изданное тогда же первое произведение Рубинштейна (небольшая фортепианная пьеса «Унди-на») было сочувственно отмечено Шуманом.

После непродолжительного пребывания на родине юный Рубинштейн едет вторично на несколько лет за границу вместе с матерью и младшим братом Николаем. Около двух лет он проводит в Берлине, где, по совету Мендельсона и Мейербера, берет уроки у известного теоретика З. Дена (с которым ранее занимался Глинка).

Пребывание Рубинштейна в Берлине (а также в Вене) во второй половине 40-х годов сыграло существенную роль в его идейном формировании. Молодой музыкант соприкоснулся с революционно настроенной интеллигенцией, посещал литературно-художественный кружок, в котором вопросы эстетические обсуждались в тесной связи с вопросами социально-политическими. Революционные события в марте 1848 года оставили глубокий след в его сознании. Впечатления этих лет заложили основу прогрессивных элементов его мировоззрения. По возвращении в Россию Рубинштейн в течение некоторого времени общался с М. Буташевичем-Петрашевским и посещал собрания его кружка.

В начале 50-х годов начинается активное участие Рубинштейна в музыкальной жизни Петербурга. Он выступает как пианист, между прочим в Университетских концертах, имевших в те годы большое музыкально-просветительное значение. В них он впервые пробует свои силы и как дирижер. Тогда же Рубинштейн составляет проект Музыкальной академии, то есть консерватории, не встретивший в тот момент никакой поддержки. Идея создания в России высшего музыкально-учебного заведения смогла осуществиться лишь десять лет спустя.

Одновременно с этим композитор много сочиняет в различных жанрах, в том числе и в оперном; в начале 50-х годов

была поставлена первая его опера «Дмитрий Донской» («Куликовская битва»).

Непрочность материального положения заставила Рубинштейна принять должность пианиста при дворе одной из представительниц царской фамилии — великой княгини Елены Павловны, разыгрывавшей роль меценатки, покровительницы музыкального искусства. Замечательный музыкант остро переживал свою вынужденную зависимость от придворных кругов, с горечью сравнивая свое положение с положением придворного шута. В его письмах неоднократно высказывается страстное стремление «удрать отсюда, из этой среды» и получить возможность жить «независимо от великокняжеских милостей».

Во второй половине 50-х годов Рубинштейн снова проводит несколько лет за границей. «Познакомить с моими сочинениями, напечатать их, побольше послушать хорошей музыки, самому поработать...» — так определил он цель поездки в письме к матери. Во время поездки укрепляются дружеские взаимоотношения его с Листом, с которым он встречается в Веймаре.

Наиболее широкий размах деятельность Рубинштейна приобретает после его возвращения в Россию в конце 50-х годов. Изменения в общественно-политической обстановке этих лет создали благоприятные предпосылки для осуществления давно вынашивавшихся им планов реорганизации русской музыкальной жизни.

Рубинштейн понимал, что одним из важнейших условий дальнейшего плодотворного развития русской музыкальной культуры было широкое распространение музыкального просвещения. Для этого необходимо было создание постоянных, регулярно функционирующих, рассчитанных на широкую аудиторию концертных организаций. Осуществление данной задачи требовало, в свою очередь, многочисленных отечественных профессиональных музыкальных кадров, выдвижение которых тормозилось отсутствием в России специальных музыкальных учебных заведений. Всем этим и были продиктованы основные мероприятия, осуществленные по инициативе и при активнейшем участии Рубинштейна в конце 50-х — начале 60-х годов.

С момента открытия Русского музыкального общества Рубинштейн в течение первых восьми сезонов бесценно дирижирует симфоническими концертами общества. Он же возглавляет и консерваторию, совмещая должность директора с большой педагогической работой по фортепиано, инструментовке, по классам ансамбля и оркестровому.

Организация созданных Рубинштейном учреждений и руководство ими столкнулись в условиях царской России с многочисленными трудностями. Преодоление этих трудностей требовало колоссального напряжения сил, на которое мог быть способен лишь человек столь неисчерпаемого запаса воли и энер-

гии, каким был Рубинштейн. Положение его трагически осложнялось еще тем, что со стороны ведущих русских музыкантов он также не встретил сочувствия и поддержки.

Как и другие передовые музыканты, Рубинштейн руководствовался в своей деятельности прогрессивным стремлением к демократизации музыкальной культуры, горячим желанием содействовать ее дальнейшему росту и расцвету. Однако пути дальнейшего развития русской музыки Рубинштейн и его современники представляли себе по-разному. Рубинштейн считал самым существенным и необходимым условием прогресса русской музыки создание прочной основы профессионального музыкального образования.

Противники Рубинштейна резко выступили против созданной им консерватории. Последняя несла, с их точки зрения, опасность распространения узкопрофессионального, ремесленного отношения к искусству и игнорирования национальных идейно-творческих задач.

Историческая правота в этом споре была в конечном счете на стороне Рубинштейна, а не его противников. Борьба его за профессионализм была исторически необходима и имела огромное прогрессивное значение. Выступления же Стасова и Серова против профессиональной системы музыкального образования объективно означали утверждение устаревших, исторически отсталых форм воспитания музыкантов. Вместе с тем Рубинштейн недооценивал важнейшую задачу дальнейшего активного развития национально-самобытного музыкального творчества, которую выдвигали в качестве основной, ведущей задачи члены Балакиревского кружка. Эта недооценка не случайна — она связана с некоторыми ошибками Рубинштейна в его взглядах на проблему народно-национального начала в музыке вообще.

Ограничивая область выражения национального характера только народными песнями и танцами, Рубинштейн отрицал возможность создания национально-самостоятельных крупных форм профессиональной музыки, в частности оперы¹. Этим он ставил под сомнение великое историческое дело Глинки и ту напряженную борьбу за дальнейшее развитие русской музыкальной школы, которую вели «кучкисты».

Указанные ошибки Рубинштейна явились исходным пунктом отрицательного отношения к его музыкально-организаторской деятельности со стороны виднейших современников — членов Балакиревского кружка, а также Серова.

В образовании антагонистического отношения крупнейших русских музыкантов к Рубинштейну сыграл также роль известный консерватизм его музыкальных вкусов. Преклоняясь преи-

¹ Эти ошибочные взгляды были им высказаны в статье «Русские композиторы», напечатанной в 1855 г. в иностранном (венском) журнале. Впоследствии Рубинштейн значительно отошел от ряда положений этой чрезвычайно противоречивой статьи и отзывался отрицательно о своем первом выступлении в печати.

мужественно перед классическим искусством прошлого, он остался чужд ряду прогрессивных новаторских явлений современности (в частности, творчеству Берлиоза и Листа, высоко ценившемуся в Балакиревском кружке). Указанные слабые стороны эстетики Рубинштейна нашли отражение и в его собственном творчестве, особенно в его крупных произведениях. Зависимость последних от западных образцов (в частности, от нелюбимого балакиревцами Мендельсона) вместе с присущими многим его сочинениям общими недостатками (см. ниже, стр. 44) вызвала соответственную критику Рубинштейна и как композитора. Упрекам подвергались также программы концертов РМО, якобы недостаточно внимания уделявшего творчеству русских композиторов¹.

Одновременно с этим все более обострялись отношения Рубинштейна с придворными кругами. Вмешательство Елены Павловны в музыкальные дела и образовавшаяся в среде консерваторской профессуры оппозиция Рубинштейну с его строгим, не терпевшим никаких компромиссов отношением к искусству делала положение замечательного музыканта все более тягостным и привели в конце концов к его уходу из консерватории и отказу от работы в РМО (1867).

Рубинштейн снова отправляется в длительную заграничную концертную поездку. Последующие годы его жизни проходят в многочисленных выступлениях в качестве пианиста и (реже) дирижера как в России, так и за рубежом. К этому времени его пианистическое искусство достигает своего полного расцвета и зрелости.

Как пианист Рубинштейн стоит в ряду величайших представителей фортепианного исполнительства всех времен. Среди своих современников он может быть сопоставлен лишь с одним Листом, «единственным преемником и соперником» которого назвал Рубинштейна известный немецкий пианист и дирижер Г. Бюлов. «Он был гениальнейший, глубочайший по духу и поэзии, изумительнейший пианист — такой, выше которого никогда, конечно, не бывало, кроме его товарища и современника — Листа. . .» — писал о Рубинштейне Стасов².

Основными чертами исполнительской индивидуальности Рубинштейна были полнокровное, мужественно-волевое начало, огромный темперамент и исключительная глубина проникнове-

¹ Впрочем, Рубинштейн неоднократно исполнял в концертах РМО и произведения Глики, перед творчеством которого он преклонялся (так, например, увертюра и отрывки из «Руслана и Людмилы» исполнены были 13 раз в течение 8 сезонов, проведенных целиком самим Рубинштейном), и Даргомыжского, и «кучкистов» (в частности, под управлением Рубинштейна состоялось первое исполнение раннего оркестрового скерцо Мусоргского, явившегося первым публичным выступлением его как композитора), так же как и некоторых других русских композиторов.

² В оценке Рубинштейна как пианиста его идейные противники неизменно отдавали ему должное.

ния в авторский замысел. Общий характер пианизма Рубинштейна, неразрывно связанного с его просветительской деятельностью, его облик исполнителя-оратора, обращающегося со страстно-взволнованной музыкальной речью к большой аудитории, — все это было исторически новым, прогрессивным явлением в русском фортепианном исполнительстве, в противоположность распространенному в первой половине XIX века интимно-домашнему или внешне блестящему салонному пианизму. В многочисленных отзывах современников об игре великого пианиста постоянно встречаются такие определения, как «стихийная сила», «богатырский размах», «титаничность». Наряду с потрясающим воплощением образов мощно-волевого, героического, трагедийного характера (исполнение музыки Бетховена принадлежало к величайшим достижениям рубинштейновского пианизма) в равной мере близки были ему и область задушевной лирики и образы, проникнутые изяществом, тонкостью. Соответственно многокрасочна была его звуковая палитра, однаково поражающая и колоссальной мощью и прозрачайшими, воздушными звучаниями. Исключительными были также достижения Рубинштейна в искусстве «пения» на фортепиано. Замечательная кантилена Рубинштейна и необыкновенное богатство звуковых красок были связаны, между прочим, с особым, только ему свойственным применением педализации.

Поразительная яркость музыкальных образов в исполнении Рубинштейна властно подчиняла себе слушателей: «...Казалось, будто от него исходит мощная волна магнетизма, и ему аплодировали, потому что аудитория не могла не аплодировать. Он овладевал ею властно, решительно», — вспоминал один из современников. С. В. Рахманинов, замечательнейший продолжатель традиций Рубинштейна в русском пианизме, слышавший его в юности, писал: «По моему мнению, ни один современный пианист даже не приближается к великому Рубинштейну».

Присущий натуре Рубинштейна размах сказался и во внешних масштабах его пианистической исполнительской деятельности. Такова, например, его поездка в 70-х годах в Америку (совместно со знаменитым скрипачом и композитором Г. Венявским), где им было дано свыше 200 концертов в течение 8 месяцев. Грандиознейшим предприятием Рубинштейна-исполнителя явился проведенный им в середине 80-х годов цикл «Исторических концертов». Цикл этот состоял из семи концертов, демонстрировавших развитие фортепианной музыки от ее истоков в конце XVI — начале XVII века до современности. Программа последнего концерта включала произведения русских композиторов — Глинки, «кучкистов», Чайковского, Лядова и самого Рубинштейна. Серия «Исторических концертов», проведенная параллельно в Петербурге и в Москве, была затем повторена в ряде крупнейших западно-европейских городов, при этом дважды — с входной платой для обычной публики и бес-

платно для учащейся молодежи. Этот цикл, неслыханный по масштабу в мировой концертной практике, свидетельствовал не только о широте репертуара гениального пианиста, но и о его из ряда вон выходящей неутомимости и энергии, одновременно ярко характеризую его как музыканта-просветителя.

После выступлений с «Историческими концертами» Рубинштейн осуществил нечто сходное, но для более узкой аудитории: это был проведенный им в консерватории в двух учебных сезонах, специально для студентов и преподавателей, курс истории фортепианной литературы. Исполнению произведений предшествовали словесные пояснения самого Рубинштейна, содержавшие много метких и глубоких наблюдений и мыслей.

В конце 80-х годов Рубинштейн снова на несколько лет (1887—1891) принял на себя руководство Петербургской консерваторией. В этот период появляется ряд новых его проектов, направленных на дальнейшее развитие русской музыкальной культуры. Из замыслов Рубинштейна осуществлен был только учрежденный им и получивший его имя международный конкурс пианистов и композиторов. Средства для проведения первого конкурса (состоявшегося в 1890 году) были пожертвованы им же из сумм, собранных с «Исторических концертов».

В последние годы жизни, после проведения «Исторических концертов», великий пианист почти вовсе отказался от концертной деятельности, выступая лишь изредка с благотворительными целями. Во время своего вторичного директорства Рубинштейну удалось добиться у царского правительства предоставления для консерватории старого здания петербургского Большого театра. Перестройка началась еще при жизни Рубинштейна, одним из последних произведений которого была увертюра на открытие нового здания консерватории. Однако этого события ему не пришлось дожидаться: переезд консерватории в новое помещение произошел уже после кончины ее основателя, внезапно наступившей в ночь на 8 ноября 1894 года на его даче в Петергофе (в окрестностях Петербурга).

Творческое наследие А. Рубинштейна, насчитывающее 119 опусов (не считая многочисленных произведений, не имеющих обозначения опуса), охватывает почти все музыкальные жанры¹. При этой громадной продуктивности композитора творчество его, однако, очень неравноценно по своему художественному значению.

¹ Рубинштейном написано более полутора десятков произведений музыкально-драматического характера (оперы, оратории, балет), более 30 симфонических произведений различных форм, примерно столько же разнообразных камерных ансамблей, более 200 произведений для фортепиано (как более крупных — сонат, сюит, так и многочисленных мелких пьес), столь же большое число романсов и вокально-камерных ансамблей, а также несколько сочинений для голоса с оркестром.

Лучшие произведения Рубинштейна отличаются прежде всего большой эмоциональной насыщенностью и мелодической выразительностью. Наиболее удавалась ему область лирики, а также колоритные образы восточного характера. Вместе с тем, несмотря на ряд ценных качеств, творческое наследие Рубинштейна в большей своей части оказалось нежизнеспособным — лишь сравнительно немногие произведения сохранили силу воздействия до нашего времени. Создавая очень много и быстро, композитор не склонен был добиваться продуманной, тщательной отделки своих сочинений. Музыка Рубинштейна нередко страдает однообразием фактуры. Оркестровка его малохарактерна, лишена красочности. Неровность музыкально-художественного содержания особенно дает себя знать в произведениях большого масштаба — операх, ораториях, в крупных инструментальных формах.

Музыкальный стиль Рубинштейна объединил в себе различные элементы. Одним из его истоков была русская городская романсно-песенная и инструментальная бытовая музыка. Имевшие существенное значение для большинства русских композиторов интонации крестьянской песенности не были характерны для музыкального языка Рубинштейна. В тяготении Рубинштейна к музыкальному Востоку можно видеть связь его с одной из характерных традиций русской музыки, восходящей к Глинке. Из представителей западно-европейского музыкального искусства Рубинштейну внутренне наиболее близки были Шуман (особенно в романсной лирике) и Мендельсон, к которому во многом примыкают по стилю оратории и крупные инструментальные произведения композитора.

Оперное творчество Рубинштейна очень разнообразно по тематике и по жанрам¹. Наиболее соответствовал его дарованию жанр лирической оперы, лучшим образцом которого является «Демон» — самое яркое и популярное произведение Рубинштейна.

Среди крупных инструментальных произведений композитора наибольшей известностью пользовалась в свое время программная Вторая симфония «Океан». Рубинштейном было создано также несколько одностанных программных симфонических сочинений («Дон-Кихот», «Иван Грозный»). К лучшим его достижениям в области инструментальной музыки принадлежит Четвертый фортепианный концерт, исполняемый и в наши дни. Большую популярность в широких кругах любителей музыки приобрел еще при жизни композитора ряд его мелких фортепианных произведений и романсов. В этих жанрах более всего

¹ Оно включает и произведения типа большой оперы на исторический сюжет («Нерон»), и оперы на русские сюжеты историко-бытового характера («Купец Калашников» по поэме Лермонтова, «Горюша»), и ряд произведений лирического («Фераморс», «Демон») и комического жанров, и особый тип «духовных опер» ораториального характера на библейские сюжеты.

проявилась связь Рубинштейна с бытующими интонациями и раскрылись сильные стороны его дарования — лирика и связанное с ней господство мелодического начала.

«ДЕМОН»

Основанное на поэме Лермонтова либретто оперы было составлено литературоведом, исследователем творчества поэта, П. А. Висковатовым. Захваченный сюжетом, композитор писал оперу с огромным увлечением, закончив ее в основном в течение нескольких месяцев 1871 года. Однако поставлена она была, вследствие обычного для казенных театров недоверия к произведениям русских композиторов и затруднений с цензурой, только в январе 1875 года.

Глубокое содержание поэмы Лермонтова нашло в опере Рубинштейна неполное, суженное воплощение. У Лермонтова Демон — гордый «царь познания и свободы», восставший против бога, ненавидящий мир, не верящий в добро и в то же время к нему стремящийся, страстно мечтающий о любви. В образе Демона отразилась одна из ведущих тем творчества Лермонтова — тема одинокой сильной личности, обреченной в современных ей общественных условиях на бездействие и страстно протестующей против духовного ничтожества окружающей ее среды.

В опере центр тяжести падает на лирические переживания основных героев — Демона и Тамары. Правда, композитор и либреттист пытались отразить и философски-этический элемент поэмы. Это нашло выражение, главным образом, в обрамляющих оперу начальной и заключительной сценах, где Демону как духу отрицания противопоставлен Гений добра (ангел). Однако эти сцены оказались художественно малоубедительными — видимо, они не смогли увлечь композитора. Их музыка носит внешне театральный, условный характер. Хоровой номер ораториального характера в начале первой картины (силы ада, неба и голоса природы) воспринимается как нечто мало связанное с основным содержанием оперы. Точно так же музыкальная характеристика Демона до его встречи с Тамарой уступает в смысле яркости всему дальнейшему развитию его образа.

В итоге Демон в опере Рубинштейна в значительной мере теряет сурово-фантастический облик своего литературного прообраза. Композитор придает ему черты одинокого, страдающего, ищущего сочувствия человека. Благодаря этому оказалось возможным музыкальное воплощение этого образа через близкие широкому слушателю лирические романсные интонации, что сыграло существенную роль в той большой популярности, которую завоевала опера. Показательно, однако, что партию Демона композитор поручает баритону, а не тенору, как это

обычно бывает с партиями лирических оперных героев (Фауст, Ромео в операх Гуно, Вертер в одноименной опере Массне, Ленский в «Евгении Онегине» и др.). Это связано с мужественно-волевым, активным элементом в характеристике заглавного персонажа оперы Рубинштейна.

Ведущим средством характеристики образов являются в опере небольшие арнозные эпизоды, приближающиеся к романсу, позволяющие гибко отражать последовательное развитие чувств и переживаний. Наряду с этим заметное место занимают сцены жанрового характера, воссоздающие конкретную среду, в которой происходит действие, и носящие яркий восточный колорит.

Краткое содержание. Первое действие. Первая картина носит характер пролога. Во мраке звучит хор сил ада. Открывается кавказский пейзаж. Невидимые хоры светлых сил и голоса природы прославляют величие мироздания. Демон проклинает ненавистный ему мир.

Вторая картина — перед замком отца Тамары, князя Гудала, на берегу Арагвы. Тихий вечер. Из замка спускаются за водою к реке девушки и с ними Тамара. Появляющийся на скале Демон видит Тамару и поражен ее красотой. Его страстный любовный призыв зароняет в душу девушки непопятные ей тревогу и волнение.

Третья картина. Дикая скалистая местность. Последние лучи заходящего солнца угасают на вершинах гор. Появляется караван, с которым едет жених Тамары, молодой князь Синодал, спешащий к невесте. Караван вынужден заночевать в горах. Когда все засыпают, подкрадываются направляемые Демоном разбойники и нападают на караван. Смертельно раненный Синодал умирает на руках старого слуги.

Второе действие. Свадебный пир в замке Гудала в ожидании прибытия жениха. Тамара не может забыть Демона. Она полна страха и тяжелых предчувствий. Внезапно веселье прерывается: вносят убитого Синодала. Тамара в отчаянии. Незримый Демон пытается утешить ее, суля ей неземное блаженство. Тамара просит отца отпустить ее в монастырь¹.

Третье действие. Первая картина. У ограды монастыря. Лунная ночь. Демон, которого влечет любовь к Тамаре, проникает в монастырь.

Вторая картина. Келья Тамары. Она не может уснуть, все время преследуемая мыслью о таинственном видении. Демон входит в келью. Под влиянием его признаний ужас Тамары сменяется сочувствием к нему. Демон целует Тамару, она падает мертвой. Демон проклинает весь мир и исчезает. Монастырь рушится.

Краткая заключительная сцена — хор ангелов, несущих душу Тамары на небо.

Вступление. Музыкальная характеристика главного персонажа содержится уже в оркестровом вступлении к опере, в его первой теме. Общая сумрачная окраска ее, волнообразно парящий рисунок мелодической линии при равномерном ритмическом движении, скорбно стонущие задержания — все это вызывает в памяти начальные стихи поэмы Лермонтова:

Печальный демон, дух изгнатья
Летал над грешною землей...

¹ После сцены прощания Тамары и ухода ее в монастырь следует еще заключительная сцена, обычно выпускаемая при постановках оперы: Гудал собирает людей и отправляется в бой, чтобы отомстить убицам Синодала.

Являясь оркестровой характеристикой образа Демона, эта тема вместе с тем ассоциируется с суровым кавказским пейзажем, переходя дальше в чисто изобразительный эпизод поднимающейся бури. Буря передается традиционно-оперными средствами (фигурации на гармонии уменьшенного септаккорда, хроматические гаммы).

Монолог «Проклятый мир» из первого действия. В своем первом монологе Демон (баритон) показан как гордый дух, еще не познавший любви. Он полон презренья к миру, пресыщен властью. В вокальной партии, носящей речитативно-декламационный характер, полностью отсутствует лирическое, песенное начало. Характеристику Демона дополняет оркестр, изображающий ураган (в оркестровой партии проходит описанная выше тема вступления).

Хор «Ходим мы к Арагве светлой» (вторая картина первого действия). Если образ Демона слит первоначально с кавказским пейзажем, то музыкальная характеристика Тамары вырастает из поэтической картины безмятежного девичьего быта. Тамара показана среди подруг, спускающихся с кувшинами за водой. Изящная, обаятельная мелодия женского хора основана на подлинной грузинской песне. Народные черты проявляются в распеве орнаментального характера и неквадратной структуре (пятитакты), создающей ощущение свободы и непринужденности мелодического развертывания.

При повторении песни к одноголосной мелодии хора присоединяются колоратуры-вокализы Тамары (лирическое сопрано). Они удачно передают жизнерадостный, беспечный образ юной красавицы-грузинки. Характеристика Тамары дополняется несколько дальше небольшими ариозо «Понарвем, соберем мы цветы-цветочки», тоже с применением вокализации орнаментального типа.

Ариозо «Дитя, в объятиях твоих». С момента встречи с Тамарой, под влиянием внезапно нахлынувшего чувства любви, облик Демона преобразуется. Вокальная мелодия получает теперь напевный, ариозный характер. Начиная со слов «Возьму я, вольный сын эфира, тебя в надзвездные края» появляется одна из наиболее выразительных мелодий оперы. Неоднократно возвращаясь впоследствии, эта мелодия приобретает значение лейттемы любви Демона к Тамаре. С выражением нарастающего чувства связано постепенное повышение мелодических вершин вокальной партии: от дважды повторяющегося в первом четырехтакте *си* через достигаемое кварттовым скачком *ми* к ярко выступающей кульминационной точке всего ариозо — *фа-диезу*. На словах «царицей мира» образуется типично романский оборот, звучащий здесь в мажоре восторженно-приподнято.

22 .Moderato assai. Animato

И бу-дешь ты ца-ри-цей ми-ра,

по-дру-га веч-на-я мо-я!

Дальнейшее развитие образов Демона и Тамары происходит во втором действии. После резкого перелома в развитии драмы

(появление в замке Гудала, в разгар праздничного веселья, слуг с телом убитого Синодала) в партии Тамары появляются новые для нее интонации горести и отчаяния.

23

а) Moderato assai

Тамара [над трупом]

più mosso

(рыдает)

О бо - же, бо - же, страшный, ужас - ный вид.

Andante

a tempo

б)

Moderato

Так ско-ро-ни - те ж с ним ме - ня, да, ме - ня!

В партии же Демона наблюдается дальнейшее усиление страстности и, в связи с этим, лирической напевности. Этими качествами отличаются два ариозо, обращенные к охваченной горем девушке (по либретто Демон поет их, оставаясь невидимым для присутствующих на сцене, и голос его слышен одной Тамарой).

Первое ариозо — «Не плачь, дитя» — завершается знакомой по первому действию темой «Тебе я, вольный сын эфира», которая благодаря повторению обретает характер неизменного рефрена.

Второе ариозо — «На воздушном океане» — состоит из двух частей, основанных на одной теме, но вместе с тем контрастирующих между собой.

Первая часть рисует беспредельное туманное воздушное пространство, о котором поет Демон. Этот пейзажный образ вызвал особые выразительные средства. В оркестровом сопро-

вождении всей этой части звучит непрерывное тремоло. Образом «тихо плавающих» светил подсказаны размер $\frac{6}{8}$ и плавно колышущийся ритм, свойственные жанру баркаролы. Очень красочно гармоническое развитие этого раздела, основанное на секвентном последовании по малым терциям и большим секундам. Тональность ариозо — до мажор — выражена только начальным унисоном (причем ладовое наклонение благодаря отсутствию терции остается невыявленным), а уже со следующего такта начинается тонально неустойчивое секвентное блуждание. Все это сообщает музыкальному образу фантастически-живописный характер с оттенком бесстрастности, отрешенности от людских тревог.

24 Moderato assai
Демон [у изголовья Тамары]

На воз_душ_ном о_ке_я_не без ру_ля и без вет_рил,

ти_хо пла_ва_ют в ту_ма_не хо_ры строй_ны_е све_тил,

[mp] p

Во втором разделе ариозо («Лишь только ночь своим покровом») та же тема приобретает чисто лирический характер. Она проходит теперь полностью в оркестре, в ясном до мажоре; вокальная же партия становится декламационной и получает подчиненное значение. Эмоциональная насыщенность этого раздела особенно возрастает во втором предложении, содержащем страстно взволнованные секвенции.

к те - бе я ста_ну при_ле_гать, гос - тить я бу_ду до ден_ни_цы, и на шел_

cresc.

- ко - вы_е рес_ни_цы сны

Ариозо завершается колышущимся, убаюкивающим движением, закрепляющим тонику до мажора и постепенно замирающим, истаявающим вместе с исчезновением Демона.

Свое завершение драма Демона и Тамары получает во второй картине третьего действия, которая состоит из романса Тамары и развернутой сцены-дуэта.

Романс Тамары. Романсом Тамары «Ночь тепла, ночь тиха» открывается вторая картина третьего действия. Название «романс» обусловлено и интимно-лирическим характером содержания этого номера, и специфическими выразительными средствами.

Мелодия основана на типичных лирико-романсных интонациях (начальный оборот близок началу «Жаворонка» Глинки) Сопровождение представляет собой сперва простейший ритмизованный гармонический фон. Форма приближается к варьированной строфической (куплетной).

Наряду с указанной начальной интонацией через весь романс проходит другой, неоднократно повторяющийся характерный мотив, связанный с неотвязно преследующим Тамару вопросом: «Кто б он был?» — и состоящий из нисходящего скачка

с обратным подъемом на терцию (один раз — на секунду). Вопрос этот интонируется весьма разнообразно — он звучит то задумчиво, то тревожно, то с нарастающей настойчивостью, то с затаенной надеждой.

26 [Moderato]

a)

Музыкальный фрагмент, обозначенный как 'a)'. Он состоит из вокальной партии (верхняя линия) и фортепианной партии (нижние две линии). Вокальная партия начинается с ноты G4, за которой следуют ноты A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Под нотами G4, A4, B4 и C5 написано 'кто б он был!'. Фортепианная партия начинается с аккорда G4-B4-D5, за которым следуют ноты A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Динамиком обозначено [p].

b)

string.

rit.:

Музыкальный фрагмент, обозначенный как 'b)'. Он состоит из вокальной партии (верхняя линия) и фортепианной партии (нижние две линии). Вокальная партия начинается с ноты G4, за которой следуют ноты A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Под нотами G4, A4, B4 и C5 написано 'кто, кто, кто б он был!'. Фортепианная партия начинается с аккорда G4-B4-D5, за которым следуют ноты A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Динамиком обозначено f. В конце фрагмента динамиком обозначено mp.

b)

Музыкальный фрагмент, обозначенный как 'b)'. Он состоит из вокальной партии (верхняя линия) и фортепианной партии (нижние две линии). Вокальная партия начинается с ноты G4, за которой следуют ноты A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Под нотами G4, A4, B4 и C5 написано 'кто б он был!'. Фортепианная партия начинается с аккорда G4-B4-D5, за которым следуют ноты A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Динамиком обозначено mf.

Во второй строфе ромansa, после четырехтакта, почти буквально повторяющего начало первой строфы, следует новая волна развития в до мажоре, приводящая к напоминанию мелодии Демона «На воздушном океане» (см. «Шепчет он, говорит...»). В четвертом такте начавшейся было третьей строфы,

вместо ожидаемого продолжения, внезапно резко вторгается гармония уменьшенного септаккорда — появляется Демон. Тамара вскрикивает от ужаса и, пораженная, застывает на месте.

Сцена Демона и Тамары. Большая сцена между Демоном и Тамарой, занимающая основную часть последней картины оперы, представляет собой широкий по масштабу диалог-дуэт. В этой сцене получает свое наиболее яркое выражение ариозный стиль оперы. Речитативные интонации занимают здесь очень незначительное место. Почти каждая из реплик превращается в развернутое, более или менее завершенное ариозо. Эти относительно самостоятельные ариозные эпизоды остаются, однако, незамкнутыми и непосредственно переходят в дальнейшее развитие музыкально-драматического действия. Примечательно достигаемое при этом композитором непрерывное нарастание напряжения от начала сцены к концу.

Первое ариозо Демона — «Я тот, которому внимала» — начинается мелодией, полной глубокой, возвышенной печали. Мелодическая линия испадает от верхнего тонического звука.

Вторичное проведение этой мелодии (на словах «Я бич рабов моих земных») дается с более насыщенным оркестровым сопровождением. Характерно, однако, преобладание во всем ариозо нисходящей направленности мелодического движения и отсутствие выделяющейся центральной кульминации: данная с самого начала вершина — верхнее *до-диез* — так и остается до конца эпизода точкой, превысить которую у мелодии как бы не хватает сил.

Мелодическое развитие второго ариозо Демона («Меня добру и небесам») имеет, наоборот, ярко выраженную устремленность вверх, отражая возникшую у Демона надежду на возрождение через любовь Тамары. Значительно более развернутое, чем предыдущее, ариозо в дальнейшем переходит в дуэт.

Следующий за этим раздел («О, если б ты могла понять»), в котором продолжаются признания Демона, имеет характер свободно развертывающегося ариозно-декламационного эпизода. Примыкающий к нему небольшой ариозный эпизод Тамары («Кто б ни был ты, мой друг печальный») интересен опять-таки своими типично романскими интонациями, предвосхищающими интонации Татьяны в «Евгении Онегине» Чайковского.



[«Евгений Онегин» Чайковского]



Свойственное заключительной сцене оперы непрерывное нарастание особенно ярко проявляется в эпизоде клятвы Демона. Ею начинается последняя, наиболее широкая по масштабам и наиболее напряженная волна развития.

Начальная фраза отличается от всех предыдущих эпизодов исключительной широтой дыхания¹. Волнообразный рисунок ее мелодической линии охватывает громадный диапазон от *до* малой октавы до *фа* первой.

28 Moderato

кля - нусь я пер - вым днем тво - ре - нья, кля -

- нусь е - го по - след - ним днем

Все развитие музыки идет на непрерывном нагнетании эмоционального напряжения, осуществляемом в большей мере посредством секвенций. Новая ступень развития достигается модуляцией из бемольной тональности в более светлую диезную (ми мажор). Но здесь композитор вводит доносящуюся из-за кулис молитву монахинь (женский хор), сопровождаемую звоном колокола — вестника наступающего рассвета. Тамара молит Демона уйти, оставить ее.

Когда хор и колокольный звон затихают, временно нарушенная линия развития восстанавливается, уже не прерываясь до конца. Глубоко выразительны полные отчаяния возгласы Тамары, основанные и здесь на характерных романсных оборотах с малой секстой.

¹ Весь начальный раздел клятвы Демона занимает более 50 тактов непрерывного сквозного мелодического развертывания.

Ах, тво - рец, тво - рец, те - бя, те - бя зо - ву,

Вслед за тем в партии Демона и в оркестровом сопровождении появляется лейттема его любви, а несколько далее и связанный с этой темой текст («Тебя я, вольный сын эфира»). Следует новый взрыв смятенной мольбы Тамары («Ах, приди, божественный хранитель»). Ее напряженные интонации (в частности, хроматическое движение¹, выделяющийся интервал уменьшенной кварты, нервная, изменчивая ритмика с синкопами) развиваются опять-таки секвентно, при последовательных тональных сдвигах по малым секундам вверх и с сжатием секвенцируемого построения от восьми тактов до однотоков и даже полутактов.

Последняя кульминационная фаза дается в тональности ре-бемоль мажор. Утверждение ее тоники подготавливается длительным звучанием доминанты и тональностью пониженной VI ступени (ля мажор). В этой тональности появляются в оркестре и преобразовавшиеся интонации отчаяния Тамары (ср. ниже-следующий пример с примером 29).

30 [Moderato]

Самая кульминация основана на несколько измененной ритмической теме «призыва» Демона с его характерным мажорным секстовым оборотом (см. «Жить лишь с тобой»). Последним коротким репликам изнемогающей в борьбе Тамары, основанным на одном повторяющемся звуке (*фа*), противопоставлены страстно-торжествующие возгласы Демона на аккордовых звуках мажорного трезвучия.

Лирическая драма главных героев показана на фоне колоритных картин национального кавказского быта (к ним отно-

¹ Нисходящее хроматическое движение с последующим скачком на кварту вниз (см. такты 3—4 от начала данного эпизода) родственно интонациям каватинны Гориславы в «Руслане и Людмиле» Глинки.

сится также уже упомянутый выше хор девушек «Ходим мы к Арагве светлой»).

Яркую национальную окраску придал композитор и партии лирического персонажа — князя Синодала (тенор).

Шествие каравана. Третья картина первого действия открывается музыкой, рисующей шествие каравана. Однообразное остинатное ритмическое движение передает медленную, тяжелую поступь. Некоторые ладо-гармонические и мелодические особенности сообщают музыке восточную окраску: повышенная IV ступень минорного лада, образующая в мелодии интервал увеличенной секунды, ритмический мотив с триолью, «пустые» трезвучия без терцового тона. Эпизод этот имеет также существенное драматургическое значение: свойственное ему затаенно-тревожное настроение подготавливает слушателя к разворачивающимся затем трагическим событиям.

Ариозо Синодала. Синодал — один из ярких музыкальных образов оперы. Первое, нежно-мечтательное ариозо Синодала «Обернувшись соколом» принадлежит к наиболее колоритным ориентальным (восточным) страницам «Демона». Мелодия ариозо содержит интонационные обороты, общие с хором «Ходим мы к Арагве светлой», сближаясь с ним также узорчатой распевностью.

31 Moderato

а)

О_бер_нув_шись со_ко_лом и к те_м_ва_ря_м
мо_я гор_ли_ца пу_гли_ва_я.

б)

Хо_дим мы к А_ра_г_ве свет_лой как_дый ве_чер за_дой
ах!

Хор «Ноченька» и второе ариозо Синодала. Мужской хор «Ноченька» вместе с непосредственно примыкающим к нему вторым ариозо Синодала образует единую целостную сцену, завершающую первый раздел данной картины (до нападения разбойников). Подобно музыке шествия каравана, хор проник-

нут настроением какой-то тревожной настороженности. Как и оба предыдущих периода, он окрашен в восточный колорит.

Своеобразие музыки хора в большей мере обусловлено ее ладовыми особенностями. Тоника ми-бемоль минора звучит только в начальных тактах; все предложения завершаются половинным кадансом на доминанте. Господство на протяжении большей части хора звука *си-бемоль* в сочетании с нисходящим мелодическим ходом *ми-бемоль — ре-бемоль — до-бемоль — си-бемоль* в басу в конце предложений сообщает мелодии фригийский ладовый оттенок (с тоникой *си-бемоль*), хотя гармонизована она в гармоническом ми-бемоль миноре. Отсутствие заключительного разрешения в тонику этой тональности вызывает ощущение напряженного ожидания.

В начальном разделе и при повторном его проведении основной мелодический оборот — многократно повторяющаяся однотактная попевка в диапазоне терции — поручен оркестру.

32 Andante

Тенора *pp*

Но - чень на тем - на я, сно - ро прой - дет о - на,

Басы *pp*

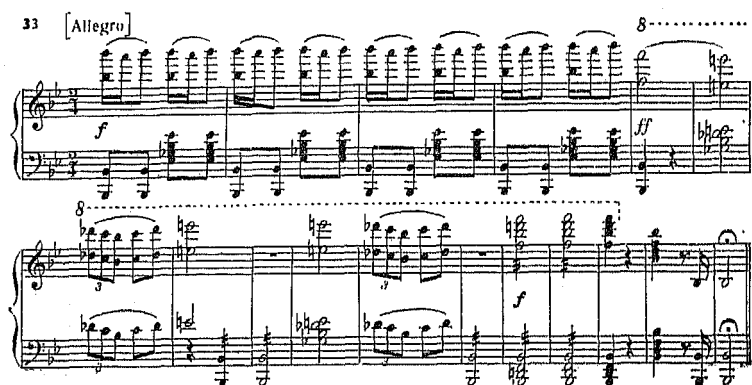
В средней части хоровая партия получает ведущее значение. Здесь также господствует звук доминанты. В беспокойном, динамически нарастающем мелодическом движении выделяются обороты с увеличенной секундой, часто встречающиеся в восточных эпизодах музыки Рубинштейна.

Мелодия второго ариозо Синодала, ниспадающая с верхнего звука *соль-бемоль*, органически вытекает из хора, подхватывая и развивая его заключительный оборот. Появление в середине ариозо мрачной, извивающейся унисонной темы Демона указывает на истинного виновника приближающейся гибели жениха Тамары.

Превосходно передана композитором картина постепенного наступления полного мрака и тишины. С именем невесты на устах засыпает и Синодал. Лишь Демон бодрствует. Рубинштейн передает эту ситуацию с большим драматургическим мастерством, сопоставляя и чередуя обрывки тем последнего ариозо Синодала, хора «Ноченька» и лейтмотива Демона.

Лезгинка. В первой жанрово-бытовой части второго действия, изображающей свадебное торжество в замке Гудала, выделяются своеобразием и колоритностью танцы.

Из двух танцевальных номеров «Демона» первый—лезгинка—принадлежит к лучшим страницам творчества Рубинштейна. С огненно-темпераментной мужской пляской крайних частей контрастирует томно-лирическая средняя часть (сольный женский танец), основанная на характерном минорном ладе с повышенной IV ступенью, образующей увеличенную секунду. Безудержная стихия танца достигает вершины в стремительной коде, в последние такты которой композитор удачно вводит основную мелодию средней части.



РОМАНСЫ

Обширное по объему вокально-камерное наследие А. Рубинштейна многообразно по типам романсов и их тематике. Наряду с большим числом произведений на слова русских поэтов—Пушкина, Лермонтова, Кольцова, Жуковского, А. К. Толстого и других, композитор нередко сочинял на тексты немецких (Гете, Гейне и др.), французских (Гюго, Мюссе), итальянских (Данте), английских (Мур) поэтов. Замечательный вокальный цикл был создан на стихи азербайджанского поэта Мирзы Шафи Вазеха в немецком переводе Ф. Боденштедта¹; имеется у него также цикл на слова народных сербских песен.

Основная часть романсного творчества А. Рубинштейна относится к области лирики, где особенно полно проявилась наиболее сильная сторона его музыки—яркая, выразительная мелодия. Подобно другим жанрам (операм, ораториям), романсное творчество композитора также содержит красочные образы Востока. Особое место занимает оригинальный опыт Рубинштейна в области юмора и сатиры на тексты нескольких басен Крылова.

¹ Перевод текста с немецкого языка на русский был сделан Чайковским.

Встречаются у Рубинштейна и произведения балладного, повествовательного типа. К ним принадлежит один из наиболее широко известных образцов его вокально-камерного творчества баллада «Перед воеводой» на слова Тургенева. Содержание текста восходит к народно-песенным источникам с традиционными для песен вольницы образами «разбойника» и ненавистного народу притеснителя, представителя власти—воеводы.

Весь первый раздел произведения композитор излагает в речитативно-декламационном стиле. Злорадное обращение воеводы («Что, попался, парень?») он передает чисто речевыми интонациями. В ответе же «разбойника», вспоминающего об утраченной воле, преобладает народно-песенное начало.

Содержащийся в произведении элемент социального протеста способствовал его популярности у демократической аудитории. Этому содействовало также замечательное исполнение баллады Ф. И. Шаляпиным.

К лучшим образцам восточной лирики Рубинштейна принадлежат «Азра» и так называемые «Персидские песни».

«Азра». С первых тактов романса (слова Г. Гейне в переводе П. И. Чайковского) утверждается характерная, скупая по средствам, но очень рельефная, четкая тема, частично изложенная унисонно, господствующая на протяжении большей части произведения. В соответствии с основным содержанием стихотворения Гейне (трагическая обреченность безнадежно полюбившего раба) она носит сдержанно-печальный суровый характер. Вместе с тем в данной теме есть черты повествовательности, благодаря чему она не противоречит начальным словам текста, говорящим о дочери султана.

84

Moderato

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии и фортепиано. Темп умеренный (Moderato), динамика пиано (p). Текст песни: Ве_чар_ком гу_лять хо_ди_ла дочь сул_та_на мо_по_да_я,

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии и фортепиано. Текст песни: кан_дый день о_на к фон_та_ну шла, кра_со_ю всех пле_ня_я

Повествовательно-сдержанному началу романса противостоит горестно-страстная кульминационная фраза ответа раба. Она основана на звукоряде с увеличенной секундой, часто применяемом Рубинштейном и другими композиторами для передачи образов Востока:



«Персидские песни». Цикл из двенадцати песен на стихи азербайджанского поэта первой половины XIX века Мирзы Шафи Вазеха — одно из лучших и популярнейших, наряду с «Демоном», творческих достижений Рубинштейна. Объединенные общим любовно-лирическим содержанием, воспевающие и радости и томления любви, песни проникнуты глубоко оптимистическим мировосприятием. Цикл отличается большим разнообразием оттенков лирики, эмоциональной насыщенностью, искренностью и интонационной яркостью.

Музыкальный язык «Персидских песен» содержит ряд мелодико-ритмических, ладо-гармонических, фактурных особенностей, типичных для восточных музыкальных образов Рубинштейна. Ему свойственны узорчатая распевность (при частом сопоставлении четного ритма и триолей), обилие вокализов, лады с увеличенной секундой, квинтовые басы и т. п. Первоначально песни были написаны для голоса с сопровождением оркестра¹.

Наибольшей известностью из всего цикла пользуется песня «Клубится волною» (гениально исполнявшаяся Шляпинным). Она состоит из трех предложений, мелодически не сходных, но внутренне родственных и объединенных общей линией развития. Каждое предложение представляет более высокую ступень в развитии чувства: первое носит более созерцательный характер, вращаясь в пределах среднего и низкого регистров, второе, более взволнованное, устремлено вверх, и, наконец, третье представляет собой кульминацию всей песни. Фраза «О, если б

¹ «Персидские песни» (наряду с танцами из «Демона») высоко ценились «кучкистами», выделявшими их из творчества Рубинштейна, которое вызывало у них в целом отрицательное отношение. Стасов называет эти песни «истинно прелестными». «Клубится волною» привлекла также сочувственное внимание Листа: эта песня и «Азра» существуют в листовской фортепианной транскрипции.

навски так было!», дважды повторяясь, превосходно передает ощущение полноты чувств и последующее замирание в светлом томлении.

36 [Andante]

О, ес_ли б на_во_ни так бы _ ло,

О, ес_ли б на_во_ни так бы _ ло!

[p] mf

Этому известнейшему произведению Рубинштейна близок один из его лучших лирических романсов «Блестит роса», написанный на немецкий текст Г. Боддиэна (тоже переведенный Чайковским). Содержание романса—светлое, нежное весеннее томление. Основное выразительное значение имеет напевная вокальная мелодия при очень простом, чисто гармоническо-фигуративном сопровождении с тонкими изобразительными штрихами (см. пример 37, ср. дальше такты 16—17).

37 [Moderato assai]

и песни со_по_ня раз_да_ет_ся

[p]

Постоянно нарастающее восторженно-взволнованное состояние находит полное выражение в заключительной фразе у фортепиано, представляющей кульминацию романа. Последние слова текста почти точно совпадают с припевом песни «Клубится волною» («...чтобы вечно, вечно так было!»). Это дало Рубинштейну основание использовать здесь отыгрыш из «Клубится волною» (с заостренным гармонии путем понижения VI ступени). Благодаря родственности настроения обонх романсов эта автоцитата органично сливается со всем предшествующим развитием.

«Певец». В романсе «Певец» на текст Пушкина¹ особенно наглядно проявилась связь Рубинштейна с русским бытовым романсом первых десятилетий XIX века, эпохи раннего Глинки.

38 [Andante]

Слы-ха-ли ль вы, слы-ха-ли ль вы!

Написанный в простейшей строфической форме (три двенадцатитактных куплета с точным повторением музыки), «Певец» привлекает своей задушевной лирикой с чуть сентиментальным оттенком в духе раннего романтизма.

«Ночь». К известнейшим образцам рубинштейновской лирики принадлежит романс «Ночь» на слова Пушкина, первоначально сочиненный как фортепианная пьеса. В противоположность меланхолическому «Певцу», «Ночь» насыщена характерным для музыки Рубинштейна страстно-приподнятым настроением, напоминая лирико-патетические страницы последней картины «Демона».

В первом разделе мелодическое движение очень сдержанное, почти исключительно поступенное, с настойчивым опеванием каждой новой достигнутой вершины. Середина (от слов «Близ ложа моего») начинается сразу с квартетного скачка с последующим нисходящим задержанием. В репризе («Во тьме твои глаза») начальная мелодия динамизируется триольным ритмом сопровождения. В кульминации романа «Мой друг, мой

¹ Текст этот использован Чайковским в начальном номере оперы «Евгений Онегин» — дуэте Татьяны и Ольги.

нежный друг») впервые появляется скачок на большую сексту вверх с последующим обратным движением. Он звучит чрезвычайно насыщенно, как вершина, к которой направлено все предшествующее развитие (ср. с примером 22 из «Демона» — та же восторженно-светлая интонация!).

39 *Andante con moto*

Мой друг, мой нежный друг, люб. лю... тво... я...

Историческое значение деятельности Рубинштейна очень велико. Огромна его роль как одного из организаторов музыкальной жизни России. Его концертно-пропагандистская, педагогическая деятельность, а особенно — открытие консерватории вызвали резкое повышение уровня всей музыкальной жизни в стране. Из консерватории вышло впоследствии множество выдающихся музыкальных деятелей — композиторов, пианистов, скрипачей, виолончелистов, певцов.

Пианизм Рубинштейна ознаменовал новый этап в истории мирового фортепианного искусства. Основные исполнительские принципы Рубинштейна получили наиболее яркое развитие у великого русского пианиста XX века С. В. Рахманинова и оказали также сильное влияние на ряд других представителей русского и мирового пианистического искусства.

Исторически важную роль сыграло и творчество Рубинштейна. Опера «Демон», будучи первым ярким образцом русской лирической оперы, проложила путь к выдающемуся произведению того же жанра — опере Чайковского «Евгений Онегин», которая появилась несколькими годами позднее. Связь «Евгения Онегина» с «Демоном» сказывается, в частности, в некоторых общих драматургических принципах. Строение финальной картины «Евгения Онегина» как большой, сквозной ариозно-диалогической сцены прямо подсказано заключительной картиной «Демона». Связь проявляется также в особенностях мелодического языка, опирающегося нередко у обоих композиторов на интонации бытовой песенно-романсной лирики. В области мелкой камерно-вокальных и особенно инструментальных — фортепианных — жанров многое у Рубинштейна тоже послужило образцом для Чайковского.

Наконец, Рубинштейн явился первым русским композитором, активно и настойчиво культивировавшим крупные инструментальные симфонические и камерные формы и, в частности, жанр концерта. Здесь он также непосредственно подготовил почву для совершеннейших национальных достижений в творчестве того же Чайковского и других русских классиков (сюда относятся, например, фортепианные концерты Рахманинова, восходящие к концертам не только Чайковского, но и Рубинштейна).

Имя Антона Григорьевича Рубинштейна занимает одно из почетнейших мест в истории русской музыки наряду с именами других замечательных борцов за процветание отечественного искусства.

ГЛАВА IV
М. А. БАЛАКИРЕВ

(1837—1910)

Балакирев—глава «Могучей кучки» и основатель Бесплатной музыкальной школы. Яркое и самобытное дарование композитора позволило ему проложить новые пути в музыке. Будучи одним из лучших пианистов своего времени и талантливым дирижером, он посвятил свое исполнительство пропаганде музыкального искусства.

Скромным провинциалом, совсем еще юношей, прибыл он в Петербург и здесь с феноменальной быстротой превратился в одного из ведущих музыкальных деятелей столицы. Подобное превращение оказалось возможным лишь в условиях могучего подъема, всколыхнувшего все русское общество. К тому же занять ведущее место в бурлящей музыкальной жизни того времени Балакиреву помогли и его личные качества: острый критический ум, энергия, принципиальность, способность отдавать безраздельно всего себя любимому делу.

Балакирев чутко уловил потребность русского общества во всемерном развитии своей национальной, глубоко народной по духу музыки. Он верно почувствовал назревшую необходимость приобщения широких демократических слоев городского населения к высшим музыкальным достижениям современности. В своем творчестве, как и во всей своей деятельности, он вдохновлялся примером Глинки и Даргомыжского, взглядами на искусство Белинского, Герцена и Чернышевского и неизменно пользовался идейной и моральной поддержкой своего друга Стасова.

Сам он стал воспитателем и наставником композиторов «Могучей кучки», хотя был их сверстником, а двое из них—Бородин и Кюи—были даже старше его. В дальнейшем такие члены кружка, как Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, нашли каждый свой особый, неповторимый путь в искусстве и во многом творчески «переросли» своего бывшего учителя; однако зерна, заброшенные в их сознание Балакиревым, не пропали даром. Именно в недрах кружка, в 60-х годах, под значитель-

ным воздействием художественных взглядов, вкусов и творческих принципов его главы и были заложены основы того направления, которое, при всем различии индивидуальностей, объединяет композиторов «Могучей кучки».

Балакирев подавал своим соратникам пример любовного собирания и изучения народных песен, в которых справедливо видел отражение жизни народа, его помыслов, заветных дум и чаяний. При этом его внимание было направлено преимущественно в сторону крестьянской песни, отразившей в своих разнообразных жанрах всю многовековую историю народа и отмеченной наиболее самобытными музыкальными чертами.

Балакирев был первым из русских музыкантов, предпринявшим специальную поездку для записи песен за пределы города, на Волгу. Многие из привезенных им песен еще не были до того известны в городе. К тому же он создал новый тип обработок, не опирающихся на практику городского бытового музицирования, а воспроизводящих своеобразными художественными средствами особенности народно-песенного искусства. В этих обработках, как и в собственных сочинениях на народные темы, он смело сочетал ясную диатонику крестьянской песни с колористическим богатством современной романтической гармонии, находил необычные инструментальные краски, новые интересные приемы развития, которые подчеркивали своеобразие русской песни и воссоздавали характерные картины народной жизни, природы. Он продолжал, таким образом, путь, начатый Глинкой в «Руслане и Людмиле» и «Камаринской». Так закладывалась основа того глубоко самобытного национального музыкального стиля, по которому мы безошибочно узнаем творения композиторов «Могучей кучки».

Любовь Балакирева к фольклору распространялась не только на русскую песню. С живейшим интересом относился он к особенностям характера и быта других народов, восхищался ярким своеобразием их музыкального творчества. С именем Балакирева связано проникновение в русскую музыку целых пластов нового, свежего, во многом еще не тронутого русскими композиторами материала.

Особенно большое значение для формирования «кучкистского» стиля имели неоднократные поездки Балакирева на Кавказ, откуда он привозил записи грузинских, кабардинских, чеченских, армянских и других песен и плясок. Некоторые из них легли в основу его симфонических и фортепианных сочинений, другие он нередко использовал в качестве материала для блестящих фортепианных импровизаций, исполнявшихся в товарищеском кругу. В своих произведениях он разрабатывал, кроме того, испанские, сицилийские, польские и другие темы. Все это также оказывало сильнейшее воздействие на творчество остальных членов кружка.

Очень важную часть наследия Балакирева составляют симфонические сочинения. Развивая народные темы, он продолжал линию народно-жанрового симфонизма, ведущего свое начало от «Камаринской» и испанских увертюр Глинки.

Вместе с тем он стал основоположником и другой ветви русской симфонической музыки. Борясь за высокую идейность и содержательность музыкального искусства, стремясь приблизить музыку по ее общественной значимости к передовой литературе, Балакирев стал убежденным приверженцем программного симфонизма. Первым из русских композиторов начал он писать симфонические произведения на литературные сюжеты¹.

Большую художественную ценность представляют также романсы Балакирева и значительная часть его фортепианного творчества.

Велико было значение его общественно-музыкальной и исполнительской деятельности. Бесплатная музыкальная школа воспитала немало даровитых музыкантов из демократической среды. Концерты школы стали выдающимся явлением музыкальной жизни Петербурга. Два сезона (с 1867 по 1869 год) Балакирев руководил также симфоническими концертами РМО.

Однако судьба этого замечательного музыканта сложилась трагически. На ней сказалось воздействие той «чугунной руки», которая, по выражению Стасова, тяготела над всеми большими талантами царской России. Его настойчивость в пропаганде образцов новой русской музыки и малоизвестных в то время в России произведений современных зарубежных композиторов вызвала недовольство влиятельных придворных кругов. Балакирев подвергался постоянным гонениям и травле. Сломленный неравной борьбой с реакцией, измученный к тому же постоянными материальными лишениями, он рано утратил ведущее положение среди музыкантов. Период блестящего расцвета его многосторонней деятельности занял немногим более десятилетия.

Через всю свою дальнейшую жизнь Балакирев пронес острую боль и горечь разочарования и уже не смог вновь подняться до прежней высоты, хотя после перерыва, вызванного тяжелыми переживаниями, он продолжал до конца своих дней неутомимо трудиться как композитор и воспитатель молодых музыкантов.

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Детство и юность. Милый Алексеевич Балакирев родился в Нижнем Новгороде (ныне Горький) 2 января 1837 года (21 декабря 1836 года по старому стилю). Здесь прошли его

¹ Задуманная Глинкой программная симфония «Тарас Бульба» осталась неосуществленной.

детство и юность, здесь он прожил первые шестнадцать лет своей жизни.

Музыкальные наклонности проявились очень рано. Мать Балакирева, видя музыкальную одаренность сына, отвезла его в Москву к известному пианисту А. И. Дюбюку. Однако из-за материальной необеспеченности занятия в Москве продолжались недолго, мальчик вернулся в Нижний Новгород и стал брать уроки музыки у дирижера оркестра местного театра К. Эйзриха.

Огромное значение для формирования художественных вкусов будущего композитора имело его знакомство с народной песней. Песня звучала у волжских пристаней, на улицах Нижнего Новгорода. Волжские напевы пробудили у ребенка любовь к народному творчеству.

Важным событием в жизни Балакирева было его знакомство с просвещенным меценатом, автором обстоятельной монографии о Моцарте нижегородским помещиком А. Д. Улыбышевым. В доме Улыбышева встречались артисты, художники, писатели. Здесь бывал Серов, часто гостили знаменитые русские драматические артисты М. С. Щепкин и А. Е. Мартынов. Общение с этими людьми способствовало разностороннему и прежде всего музыкальному развитию Балакирева. Улыбышев предоставил в распоряжение юноши свою обширную книжную и нотную библиотеку. На вечерах в доме Улыбышева Балакирев впервые услышал ряд произведений Глинки. Здесь же он сам начал публично выступать, сперва в качестве пианиста, а затем и дирижера (с домашним оркестром Улыбышева).

Однако, как ни влекла к себе Балакирева музыка, он не сразу нашел свою настоящую дорогу.

В 1853 году он поступает вольнослушателем на математический факультет Казанского университета. В Казани он проводит два года, зарабатывая на хлеб уроками игры на рояле. В это время он часто выступает в домашних концертах и завоевывает известность как пианист и композитор. Наконец он окончательно решает избрать музыкальное поприще и в конце 1855 года переселяется в Петербург.

Творческая и общественная деятельность конца 50—60-х годов. Имя Балакирева сразу же становится известным в музыкальных кругах Петербурга. С успехом исполняет молодой пианист в одном из Университетских концертов свой Концерт для фортепиано с оркестром фа-диез минор и несколько других фортепианных пьес. О нем пишут в газетах. Его охотно приглашают к себе представители знати для участия в домашних концертах, на которых бывают даже члены царской фамилии. При желании Балакирев смог бы сделать блестящую карьеру. Однако его не привлекает роль модного виртуоза, выполняющего прихоти знатных покровителей. У него складываются совсем иные требования к артисту и иные представления о его

долге. Он решительно порывает светские связи, хотя и обрекает себя тем самым на жизнь, полную нужды и лишений. Основным источником существования остаются для него частные уроки музыки. В то же время всю свою энергию, все свои силы он отдает борьбе за содержательное, высокоидейное музыкальное искусство.

Передовые взгляды Балакирева сложились в результате общения с замечательными деятелями музыкальной культуры.

Огромное значение имела, несмотря на свою кратковременность, близость Балакирева к Глинке. При первой встрече юноша сыграл свою фортепианную фантазию на темы из оперы «Иван Сусанин», и великий композитор одобрил этот ранний творческий опыт. Своей сестре Л. И. Шестаковой он говорил впоследствии: «...В первом Балакиреве я нашел взгляды, так близко подходящие к моим во всем, что касается музыки... со временем он будет второй Глинка». А в апреле 1856 года, уезжая за границу, Глинка подарил Балакиреву две мелодии, записанные им в Испании. Одна из них легла в основу первого симфонического сочинения молодого композитора — Увертюры на тему испанского марша, вторая — его же фортепианной «Испанской серенады».

Балакирев близко сходитя со Стасовым, в котором находит чуткого, любящего друга и идейного вдохновителя. Большую роль в развитии Балакирева сыграло также его знакомство с Даргомыжским.

В конце 50-х — начале 60-х годов Балакирев много пишет. След за Увертюрой на тему испанского марша в 1858 году появляется Увертюра на темы трех русских песен — первое из произведений русской музыки, написанное в традициях «Камаринской»¹. С конца 1858 по 1861 год композитор занят сочинением музыки к трагедии Шекспира «Король Лир». Толчком послужила новая постановка трагедии на сцене Александринского театра. Однако в театре эта музыка никогда исполнена не была, а увертюра, получившая характер вполне законченного, самостоятельного произведения, стала первым образцом русского программного симфонизма (завершена в 1859 году). В это же время Балакирев работает над Вторым концертом для фортепиано ми-бемоль мажор и пишет большое количество романсов.

Содружество композиторов «Могучей кучки» сформировалось в этот же период. Еще в 1856 году Балакирев познакомился с молодым военным инженером Кюи, с которым быстро сошелся на основе общих музыкальных интересов. В 1857 году произошла встреча с выпускником военного училища Мусоргским, в 1861 году — с семнадцатилетним морским офицером Римским-Корсаковым, а в 1862 году — с профессором Медико-

¹ Симфонические произведения Даргомыжского тогда еще не были написаны.

хирургической академии по кафедре химии Бородиным. Так сложился кружок.

По свидетельству Римского-Корсакова, Балакирева «слушались беспрекословно, ибо обаяние его лично было страшно велико. Молодой, с чудесными, подвижными, огненными глазами, с красивой бородой, говорящий решительно, авторитетно и прямо; каждую минуту готовый к прекрасной импровизации за фортепиано, помнящий каждый известный ему такт, запоминаящий мгновенно играемые сочинения, он должен был производить это обаяние, как никто другой».

Занятия со своими товарищами-учениками Балакирев строил по методу свободного обмена творческими мыслями. Произведения всех членов кружка проигрывались и обсуждались сообща. Подвергая критике сочинения своих друзей, Балакирев не только указывал, как следует исправить отдельные недочеты. Зачастую он сам дописывал целые куски музыки, инструментовал, редактировал. Он щедро делился с друзьями творческими замыслами, опытом, подсказывал им темы и сюжеты. Большое место в занятиях занимал также анализ выдающихся произведений классиков и современных композиторов. Как писал Стасов, беседы Балакирева «были для товарищей его словно настоящие лекции, настоящий гимназический и университетский курс музыки. Кажется, никто из музыкантов не равнялся с Балакиревым по силе критического анализа и музыкальной анатомии». Возникавшие в кружке споры зачастую выходили далеко за пределы чисто музыкальных вопросов. Горячо обсуждались проблемы литературы, поэзии, общественной жизни.

Путешествие Балакирева по Волге, имевшее такое большое значение для развития русской музыки, состоялось летом 1860 года. Балакирев отправился на пароходе от Нижнего до Астрахани вместе с поэтом Н. Ф. Щербиной, исследователем и знатоком русского фольклора. Щербина записывал слова, Балакирев — мелодии народных песен.

Первым творческим итогом поездки была новая увертюра (или картина) на темы трех русских песен из числа записанных на Волге. Первоначально Балакирев дал ей название «1000 лет», а позднее, в 1887 году, переработав ее, назвал симфонической поэмой «Русь». Внешним поводом к сочинению явилось открытие в 1862 году в Новгороде памятника «Тысячелетие России». Однако замысел Балакирева сложился вне зависимости от официальных торжеств, под влиянием одного из ярчайших произведений революционно-демократической публицистики — напечатанной в «Колоколе» статьи Герцена «Исполни просыпается». В вдохновенных тонах писал Герцен о могучей силе русского народа, встающего на борьбу со своими угнетателями. Яркие образы статьи вызвали у Балакирева стремление воплотить в музыке картины из народной жизни, истории, воспеть седую древность, бескрайние просторы родной страны и моло-

децкую удаль русского народа, не раз заставлявшую трепетать врагов. Достоинства увертюры «1000 лет» заключаются прежде всего в подлинной народности и яркой красочности музыкального языка. Здесь Балакиревым были впервые открыты новые принципы гармонизации и вариационного развития народных песен. В увертюре множество гармонических, колористических и иных находок, многообразно развитых впоследствии Мусоргским, Бородиным, Римским-Корсаковым и позволивших им с неподражаемой яркостью передать в своих сочинениях дух русской старины, народную силу, порыв, юмор и веселье.

Сборник «40 русских народных песен», включающий обработки всего собранного на Волге материала, появился в 1866 году. О его художественном и историческом значении подробно будет сказано ниже.

На Кавказе Балакирев бывал трижды: в 1862, 1863 и 1868 годах. Под впечатлением от этих путешествий он написал фортепианную фантазию «Исламей», главной темой которой сделал услышанную во время странствий мелодию кабардинской пляски, и принялся за симфоническую поэму «Тамара», сочинение которой затянулось, однако, на долгие годы.

За дирижерский пульт Балакирев встал впервые в одном из концертов Бесплатной музыкальной школы. По свидетельству Даргомыжского, дирижирование Балакирева отличалось «огненной горячностью». На одном из ранних его выступлений присутствовал находившийся в Петербурге Вагнер, который с большой похвалой отозвался об исполнении «Арагонской хоты» Глинки, добавив при этом, что в Балакиреве-дирижере он видит своего будущего русского соперника.

В концертах Бесплатной школы постоянно исполнялись произведения Глинки и Даргомыжского. Здесь впервые прозвучали Первая симфония Римского-Корсакова, отрывки из опер «Кавказский пленник» и «Вильям Ратклиф» Кюи, увертюра к опере «Псковитянка» Римского-Корсакова, а также многие из произведений высоко почитавшихся Балакиревым Берлиоза, Шумана и Листа.

В 1867 году Балакирев выступает в качестве дирижера в Праге, где впервые знакомит чешскую публику с «Русланом и Людмилой» Глинки. «„Руслан“ окончательно покорил себе чешскую публику,—писал Балакирев своим петербургским друзьям.—Восторженность, с которой его приняли, не уменьшается и теперь, хотя я его уже дирижировал 3 раза...» Пражские слушатели преподнесли Балакиреву венки, и один из них он решил отвезти на могилу Глинки. Чешские газеты признали в лице Балакирева достойного ученика Глинки, продолжателя его дела. Под впечатлением от поездки в Прагу Балакирев создал в 1867 году симфоническую увертюру, основанную на темах чешских (точнее — моравских) народных песен, которой он позже присвоил название «В Чехии». Эта увертюра была, между

прочим, исполнена Балакиревым наряду с другими произведениями на концерте в честь славянских гостей.

Имя Балакирева как дирижера становится настолько известным и авторитетным, что даже реакционные круги, относящиеся враждебно к представителям «Новой русской музыкальной школы», вынуждены были с этим считаться. В 1867 году он получает приглашение дирижировать концертами Русского музыкального общества. На этом новом посту он продолжает ревностно пропагандировать лучшие произведения современной музыки. В частности, он впервые исполняет здесь Первую симфонию Бородина.

К концу 60-х годов завязываются дружеские связи Балакирева с Чайковским. Композиторы ведут оживленную переписку. Балакирев своими советами во многом помогает развитию программного симфонического творчества Чайковского, а тот, в свою очередь, содействует популяризации сочинений Балакирева в Москве.

К этому времени, однако, на Балакирева уже начинают сыпаться один за другим тяжелые удары.

Весной 1869 года представители придворной клики грубо отстраняют его от дирижирования концертами РМО. Это вызвало глубокое возмущение передовой музыкальной общественности. Чайковский поместил в «Современной летописи» статью, в которой выразил отношение всех честных музыкантов к факту бесцеремонного изгнания из высшего музыкального учреждения человека, составляющего гордость и украшение русской музыкальной культуры. Чайковский писал: «Балакирев может сказать теперь то, что изрек отец русской словесности, когда получил известие об изгнании его из Академии наук: „Академию можно отставить от Ломоносова, но Ломоносова от Академии отставить нельзя“».

К этому же времени сильно пошатнулось материальное положение Бесплатной музыкальной школы. Она была на грани закрытия. Это очень тяжело переживалось Балакиревым. Возникли серьезные неурядицы и в его личной жизни: смерть отца повлекла за собой необходимость принять на себя материальные заботы о незамужних сестрах, в то время как сам композитор не имел средств к существованию.

К началу 70-х годов изменились и отношения Балакирева с членами «Могучей кучки». Питомцы Балакирева стали зрелыми, вполне сложившимися композиторами, перестали нуждаться в его повседневной опеке. В таком явлении не было ничего противоестественного, и один из членов кружка—Бородин—дал этому правильное объяснение, хотя и облеченное в шутливую форму. «Пока все были в положении яиц под надседкою (разумея под последней Бадакирева),—писал Бородин,—все мы были более или менее схожи. Как скоро вылупились из яиц птенцы—обросли перьями. Перья у всех вышли

по необходимости различные; а когда отросли крылья—каждый полетел, куда его тянет по натуре его. Отсутствие сходства в направлении, стремлениях, вкусах, характере творчества и проч., по-моему, составляет хорошую и отнюдь не печальную сторону дела».

Однако болезненно самолюбивый, тяжело уязвленный всеми неудачами, Балакирев не мог примириться с потерей былого влияния на недавних учеников.

Тяжелые переживания вызвали острый душевный кризис. Одно время Балакиревым владела мысль о самоубийстве. Вынужденный заработка ради поступить рядовым служащим в правление Варшавской железной дороги, он отстраняется от прежних друзей и надолго отказывается от каких-либо музыкальных занятий.

Возвращение к музыке. Последний период жизни и творчества. Несколько лет длилось отчуждение Балакирева от музыкальных дел. Лишь к концу 70-х годов у него постепенно возрождается интерес к музыке. Он вновь берется за прерванное сочинение симфонической поэмы «Тамара». Возвращению Балакирева к музыкальной деятельности во многом содействовали старания его друзей. В частности, значительную роль сыграла Л. И. Шестакова, предложившая ему принять участие в редактировании готовящихся к изданию партитур Глинки. Балакирев деятельно принялся за эту работу, пригласив для помощи Римского-Корсакова и его ученика Лядова.

Но Балакирев вернулся к музыкальной жизни уже не прежним «орлом», как его когда-то называл Даргомыжский. Душевные силы его были надломлены. Появилась болезненная замкнутость. В его общественных взглядах уже не было прежней прогрессивности. Особенно поразило друзей обращение Балакирева к религии.

Во всем этом, несомненно, сказалось, помимо личных переживаний, и влияние реакции начала 80-х годов. Смятение и растерянность, появившиеся в эту эпоху среди некоторых слоев интеллигенции, наложили свой отпечаток и на психику Балакирева.

Тем не менее и в новых условиях он развил энергичную музыкально-общественную деятельность. В 1881 году Балакирев снова стал директором и дирижером Бесплатной музыкальной школы. Теперь он включал в программы концертов также и произведения представителей нового поколения русских композиторов — Глазунова, Лядова. В 1883 году Балакирев получил место управляющего Придворной певческой капеллой, привлек к работе Римского-Корсакова и с его помощью реорганизовал там систему преподавания. В 1894 году он вышел в отставку и отдался творчеству.

Многие из сочинений 80—90-х годов были задуманы и начаты Балакиревым еще в 60-е годы. Так было с уже упомянутой

симфонической поэмой «Тамара», законченной в 1882 году, с Первой симфонией до мажор, которую композитор завершил в 1897 году, и с фортепианным концертом ми-бемоль мажор, над которым он работал в последние годы жизни. Балакирев взялся также за переоркестровку и подготовку к изданию симфонических произведений, написанных в молодости.

В 1890—1900-х годах появляются новые романсы и фортепианные пьесы Балакирева.

По-прежнему композитор проявляет горячий интерес к народному творчеству, хотя уже не занимается лично собиранием и записью песен. Он откликается на приглашение песенной комиссии Русского географического общества, привлекавшей ряд видных композиторов для обработки народных напевов, записанных фольклорными экспедициями на севере России. В 1901 году выходят из печати два сборника. Это «Тридцать русских народных песен», обработанных Балакиревым для пения с фортепиано, а также для фортепиано в 4 руки.

В последний период своей жизни Балакирев был окружен музыкальной молодежью, среди которой находились и некоторые из его воспитанников по Певческой капелле, начинающие композиторы, музыкальные критики и просто любители музыки; им он охотно играл на рояле, с увлечением разбирал с ними свои любимые музыкальные произведения. Но самым близким и дорогим человеком стал для него в эти годы композитор, пианист и дирижер С. М. Ляпунов, будущий профессор Петербургской консерватории, горячий почитатель балакиревского таланта.

К 1894 году относится последнее публичное выступление Балакирева как пианиста. Это было на торжествах в Желязовой Воле — на родине Шопена, где по инициативе Балакирева был открыт памятник великому польскому композитору.

До конца жизни Балакирев сохранял горячую любовь к Глинке. В 1885 году в Смоленске он участвовал в празднестве открытия памятника великому композитору и дирижировал там двумя концертами. В 1895 году он добился установки мемориальной доски на доме в Берлине, в котором скончался Глинка, сам ездил на торжества в составе русской делегации и дирижировал в Берлине своей симфонией. А в 1906 году в честь открытия памятника Глинке в Петербурге (инициатором был и на этот раз Балакирев) исполнялась сочиненная им торжественная кантата.

Последними произведениями композитора были Вторая симфония ре минор и сюита для оркестра.

Умер Балакирев 16 мая 1910 года. Согласно его воле Ляпунов завершил ряд не законченных им произведений, в том числе и фортепианный концерт ми-бемоль мажор.

СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

Следуя за Глинкой в области народно-жанрового симфонизма, Балакирев вносил в свои сочинения новые, своеобразные черты. У него было сильно развито картинное мышление, поэтому даже в произведениях, не обладающие явно выраженной литературной программой, он вносил яркие, живописные штрихи, которые позволяют слушателю воссоздать в своем представлении целые народные сценки и картины природы.

Увертюра на темы трех русских песен. В отличие от «Камаринской», в основу которой положены, как известно, две народно-песенные темы, увертюра Балакирева содержит три.

Введение еще одной темы позволило композитору создать обрамление, проведя эту тему дважды: в начале и в конце увертюры. Обрамление и создает своеобразный живописный колорит, как бы рисуя место действия — сельскую природу, на фоне которой разыгрывается народная сценка, составляющая центральную часть увертюры.

Тема вступления и заключения — медленный, плавный былинный напев «Как не белая береза в поле прилегла» (былина про Добрыню). Композитор придавал ей поэтический, лирический характер. После короткого энергичного клича она вступает в светлом си мажоре, в прозрачном звучании флейты и кларнета.



Тема проходит несколько раз, оставаясь неизменной. Композитор меняет только фактуру сопровождения и вносит все новые оттенки в оркестровые краски. Здесь проводится, следовательно, принцип «глинкинских» вариаций с удержанной темой.

Преобладание тембра деревянных духовых инструментов придает музыке народный колорит, связываясь со звучанием рожка, свирели, жалейки. Композитор не раз обращается к эффекту дрящегося, протянутого и постепенно исчезающего звука (у скрипки, валторны). В частности, после того как отзвучала мелодия, в высоком регистре еще долго продолжает звенеть квинтовый тон *фа-диез*. Это вызывает представление о дали, перспективе и подчеркивает живописный, пейзажный характер вступления (а также и заключения) увертюры.

Внезапно начинается оживленное, веселое сонатное аллегро. Здесь подвергаются развитию темы песен «Во поле березонька стояла» и «Во пиру была».

Главная партия аллегро (си минор) строится на теме хороводной песни «Во поле березонька стояла». Излагает тему кларнет.

41 Allegro moderato



Сопровождающая тему квинтовая остинатная фигурация в басу типична для народных инструментальных наигрышей.

В пределах главной партии тема подвергается варьированию. Она переходит от кларнета к струнным, обрастает подголосками. Первоначально спокойное движение переходит в энергичную, веселую пляску. Возникают яркие контрастные сопоставления. Так, грузная аккордовая вариация, как бы изображающая массовый танец, сменяется другой — легкой и грациозной, которую можно было бы связать с образом изящной и веселой девичьей пляски. На фоне прозрачной фигурации скрипок происходит переключка флейт с альтами и виолончелями *pizzicato*.

42 Allegro moderato

(В основе побочной партии (ре мажор) — тема песни «Я вечер млада во пиру была»). По общему характеру и типу движения она близка к главной, но еще более жизнерадостна и оживленна, ее мелодия отличается значительно большим размахом. Излагает ее тоже деревянный духовой инструмент — гобой — на фоне фигураций струнных.

43 Allegro moderato



(Так же, как и тема главной партии, эта тема постепенно становится все более энергичной и активной.) Ее унисонное проведение *fortissimo* в басовых голосах оркестра при проти-

воположном, восходящем движении верхних голосов создает образ могучей грозной силы.

Разработка начинается проведением главной партии у струнных *rizzicato*, что напоминает звучание балалаек. Акценты на слабых долях такта придают музыке зазорный оттенок (см. партитуру, буква F, си-бемоль мажор). Затем развитие обеих тем аллегро приобретает напряженный, драматический характер. Грани между ними стираются. Отдельные певки тем звучат то затаенно и грозно, то неистово.

Подготовка к репризе осуществляется посредством длительного органного пункта на доминанте си минора. Здесь звучат в полифоническом сочетании темы главной и побочной партий, причем и та и другая подхватываются поочередно разными оркестровыми голосами. Большое нарастание подводит к репризе, в которой главная партия появляется в аккордовом изложении и мощном звучании всего оркестра. Это кульминационная точка всей увертюры, в ней утверждаются сила и уверенность.

44 Allegro moderato



При проведении побочной партии (на этот раз в си мажоре) происходит постепенное успокоение. Возвращение темы «Как не белая береза» в первоначальной тональности в прежней прозрачной оркестровке (заключение) создает настроение покоя и безмятежности и придает произведению завершенность.

Сравнивая увертюру Балакирева с «Камаринской» Глинки, мы можем сделать вывод, что Балакирев не стремится к методу интонационного сближения первоначально противоположных по своим мелодическим особенностям образов, как это делал Глинка. Не добивается он и такой же степени обобщения народного характера. Зато он (значительно развивает элементы жанровости и картинности, которые были заложены в «Камаринской».) Появление картинного обрамления, постоянная опора на тембры деревянных духовых инструментов, вызывающих прямые ассоциации с народной музыкой, свидетельствуют о том, что он стремился ко всемерной конкретизации образов, к созданию живописного полотна о русской природе и народной жизни. Новой по сравнению с Глинкой является и эпизодическая драматизация народно-песенного материала.

Увертюра «Король Лир». Музыка к трагедии Шекспира «Король Лир» состоит из увертюры, четырех антрактов, Шествия и нескольких мелких симфонических эпизодов, предназначенных для сопровождения сценического действия. Из всех

этих номеров особенное значение получила увертюра, которая в сжатой и обобщенной форме воплотила основную идею и драматическое содержание трагедии.

К трагедии Шекспира Балакирева привлекла лежащая в ее основе высокая гуманистическая идея. Гордый, властный и деспотичный Лир обманут льстивым поведением своих старших дочерей Реганы и Гонериллы и не умеет оценить душевное благородство горячо любящей его младшей дочери Корделии. Он прижизненно делит между старшими дочерьми свое королевство, а Корделию лишает наследства. Однако Регана и Гонерилла изгоняют больного, беспомощного старика из своих владений. Горе и лишения заставляют Лира впервые задуматься о жизни населяющих его страну нищих и обездоленных людей. Слишком поздно начинает он понимать свою прежнюю слепоту. Вышедшая замуж за французского короля Корделия спешит с войском на помощь отцу, однако сама погибает в перестрелке. У трупа дочери умирает и Лир.

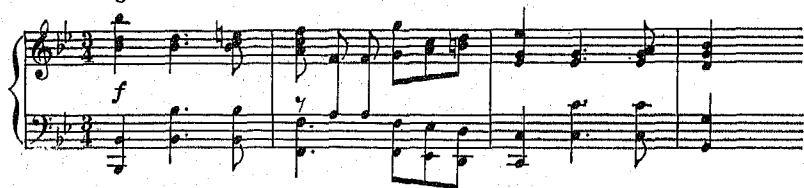
«Король Лир» глубоко волновал умы представителей передовой общественности 60-х годов. Добролюбов указывал на обличительную силу трагедии. На ее примере он развивал мысль о губительном влиянии на душу человека неограниченной власти и богатства.

В своей трактовке трагедии Шекспира Балакирев близко подошел к Добролюбову. Превращению Лира из властного, жестокого деспота в тяжело страдающего и глубоко чувствующего человека и посвящена увертюра.

Она написана в форме сонатного аллегро со вступлением и кодой. Особенность формы заключается в том, что через все разделы Балакирев проводит единую, непрерывную линию развития основной музыкальной темы: это тема короля Лира. Вначале она звучит торжественно, властно, характеризуя могущество короля и блеск его окружения. После многочисленных превращений она приобретает глубоко задушевный и лирический характер, рисуя образ человека, понявшего свои заблуждения и искупившего их своими страданиями.)

Вступление (си-бемоль мажор) начинается ударами литавр и торжественными фанфарами, рисующими выход короля. Тему Лира исполняют медные духовые инструменты. В ритме вступления своеобразно сочетаются элементы марша и полонеза, что удачно передает характер торжественного придворного шествия.

45 Allegretto maestoso



Но уже в пределах вступления тема приобретает иной характер. Строго и печально звучит она у деревянных духовых, как предчувствие грядущих страданий, и затем непосредственно переходит в скорбную фразу четырех валторн, сопровождаемую мерными ударами литавр. Этот эпизод сам Балакирев называл «предсказанием Кента»¹.

46 [тог же темп]

Сонатное аллегро насыщено бурным драматизмом. В главной партии звучит та же тема Лира, однако она носит теперь надломленный, мятущийся характер. О главной партии Балакирев писал: «Это сам Лир, уже развенчанный, но еще сильный лев». Мажор сменился одноименным минором. Ритм торжественного шествия уступил место беспокойному, стремительному движению. Изменился мелодический рисунок темы: она заканчивается теперь коротким стонущим мотивом, повторяемым и подхватываемым разными голосами оркестра (см. такты 3, 4).

47 Allegro moderato

Тема звучит на фоне бурных фигураций басов и виолончелей, усиливающих ощущение беспокойства. Основной мотив этих фигураций — тема злых дочерей Лира.

Драматический характер главной партии усугубляется и тем, что уже в пределах экспозиции тема подвергается интенсивной тональной разработке. Усложняется фактура. Звучность все время нарастает. После промежуточных эпизодов тема проходит еще дважды, становясь каждый раз все более напряженной, драматичной.

¹ Кент — действующее лицо трагедии, один из приближенных короля, честно и мужественно вставший на защиту Корделии и за это осужденный Лиром на изгнание.

Трогательный образ нежной и любящей Корделии воплощен в мягкой и спокойной теме побочной партии, звучащей у флейт и кларнетов (ре мажор).

48 [тот же темп]

Побочная партия вносит в музыку лишь кратковременное успокоение. Резкими ударами аккордов и фигурациями, напоминающими сопровождение к первой теме, начинается бурная драматическая разработка. Она включает в себя яркий картинный элемент. Содержание ее связано с тем знаменитым эпизодом трагедии Шекспира, когда одинокий, бездомный и нищий Лир, сопровождаемый только своим верным шутком, борется среди безлюдной степи со страшной разбушевавшейся грозой.

В музыке изображение воя ветра, блеска молнии и раскатов грома сочетается с выражением душевных мук Лира. Гаммообразные пассажи контрабасов и виолончелей, гул литавр и резкие удары диссонирующих аккордов у тромбонов и деревянных духовых чередуются с темой Лира, приобретающей теперь лирический, скорбный оттенок.

Самостоятельное значение получает здесь стонущий мотив, вычлененный из заключительного оборота темы главной партии. Ему отвечает другой, восходящий (см. такты 3, 4), который также уже встречался в экспозиции, а именно — в побочной партии (продолжение темы Корделии).

49 Allegro moderato

Так в разработке соединяются интонации, связанные с образами несчастного отца и единственной оставшейся ему верной, но разлученной с ним дочери.

Реприза сонатного аллегро лаконична. В ней проходят все основные темы, но в несколько ином изложении. Тема Лира звучит в ритмическом расширении. Она приобретает трагический оттенок. Как выражение отчаяния неоднократно звучит в резком fortissimo короткий заключительный мотив. Наконец

наступает перелом. Страдания пробуждают в душе бывшего короля чистые, глубоко человеческие чувства.

Начинается кода. Тема Лира, исполняемая гобоем, приобретает теперь мягкий, напевный и проникновенный характер. С ней полифонически сплетаются скорбные интонации альтов (секвенция из стонущего заключительного мотива). «Лир над трупом Корделии» — так характеризовал этот эпизод Балакирев.

50 Più tranquillo

Ob.

p *espressivo*

V-le

Завершается кода сценой смерти самого Лира. Сначала основная тема звучит в просветленном мажоре, в строгой аккордовой фактуре, что придает ей торжественный и возвышенный оттенок. Возвращение варианта темы, связанного с образом Кента, напоминает о сбывшемся теперь предсказании. И, наконец, тема Лира проходит в последний раз, в светлом, певучем звучании солирующей скрипки, подхватываемом деревянными инструментами, и растворяется в нежном, прозрачном *pianissimo*.

По сравнению с рассмотренной ранее увертюрой на темы трех русских народных песен увертюра «Король Лир» представляет совершенно иную ветвь русского симфонизма. В ней нет ни одного народного, цитатно использованного напева. Все темы сочинены Балакиревым. И хотя и здесь чувствуется столь характерная для ее автора тяга к картинности (вступление, рисующее торжественный выход короля, и особенно буря в эпизоде разработки), увертюра является примером обобщенного воплощения литературного сюжета и заключенной в ней философской идеи. Такого рода программный симфонизм получил впоследствии особенно яркое развитие в творчестве Чайковского.

«Тамара». Симфоническая поэма «Тамара» — один из замечательных образцов русской симфонической музыки, связанной с образами Востока. Это наиболее красочное и наиболее романтическое из всех симфонических произведений Балакирева, соединяющее в себе черты народно-жанрового симфонизма и литературной программности.

Имеются некоторые основания предполагать, что первоначально, в 60-х годах, оно было задумано как своеобразная фантазия на привезенные с Кавказа грузинские и чеченские плясовые темы и что композитор собирался назвать его просто «Лезгинкой». Оно должно было, следовательно, стать одним

из образцов народно-жанрового симфонизма, написанного в глинкавских традициях. Впоследствии же у Балакирева, по-видимому, возникла идея превратить «Лезгинку» в программно-симфоническое произведение, а именно — в симфоническую поэму на сюжет стихотворения «Тамара» своего любимого поэта Лермонтова¹. То, что было написано для первоначальной «Лезгинки», сохранилось в качестве основы центральной части — сонатного аллегро. Однако оно было значительно расширено за счет добавления нового, уже не фольклорного материала. Появились также ярко картинные, красочные вступление и заключение.

Вступление (си минор) начинается едва слышным глухим рокотом литавр, звучанием засурдиненных контрабасов и виолончелей, к которым затем присоединяются альты. Перед слушателем возникает картина мрачного и таинственного Дарьяльского ущелья, слышится шум струящейся в горных расщелинах реки. Зловещий колорит усиливается благодаря выдержанным звукам тромбона и тубы. Особую остроту, «дикость» придает извилистой теме виолончелей и контрабасов чередование звуков *до* и *до-диез* (подобное чередование при извилистом мелодическом рисунке и триольном движении наблюдается, кстати сказать, и во многих записях народных наигрышей, привезенных Балакиревым с Кавказа).

51 Andante maestoso

Отдельные короткие фразы фагота и гобоя быстро гаснут, вызывая ощущение безлюдья, таинственности. Но вот сперва

¹ Находясь на Кавказе в 1862 г., композитор писал Стасову: «...Дышу Лермонтовым. Гуляя в Пятигорске у грота, в Провале у Эоловой арфы, я чувствовал тень Лермонтова, — он так и носился передо мной. Перечитавши еще раз все его вещи, я должен сказать, что Лермонтов из всего русского сильнее на меня действует... Я приковался к нему, как к сильной натуре... Кроме того, мы совпадаем во многом, я люблю такую же природу, как и Лермонтов, она на меня так же сильно действует... И много еще есть струн, которые Лермонтов затрагивает...»

у английского рожка, затем у гобоя и, наконец, у скрипок появляется короткая, незавершенная мелодическая фраза. Полная неги и истомы, она звучит как любовный призыв, напоминая о стихах Лермонтова:

И слышался голос Тамары:
Он весь был желание и страсть,
В нем были всеисильные чары,
Была непонятная власть.



Эта музыкальная фраза и есть зерно, из которого вырастает в дальнейшем основная тема Тамары.

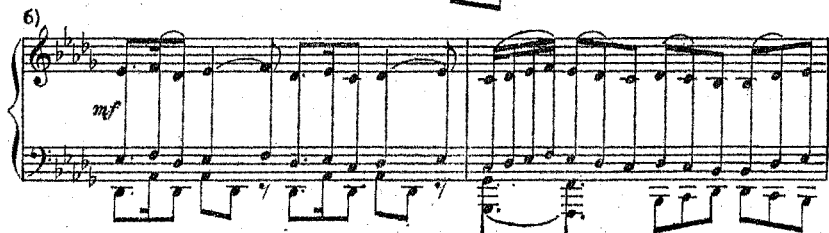
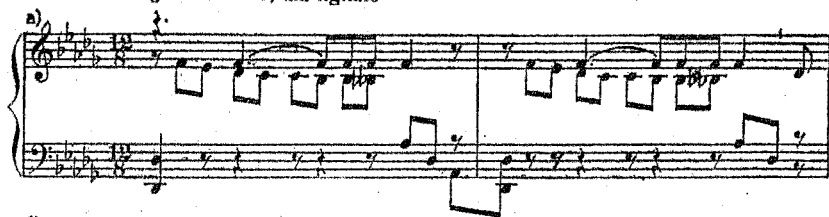
Мелодия призыва растворяется в пассажах арф. Весь первый раздел повторяется затем на большую терцию выше, в тональности ре-диез минор.

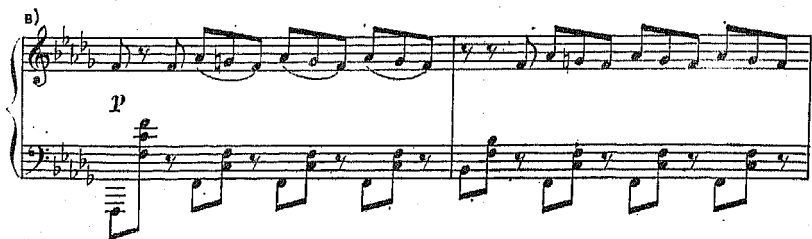
Оркестровые краски становятся все мягче и светлей. На колышущемся фоне (трели кларнетов, фаготов, затем альтов и виолончелей) воздушно, прозрачно звучат легкие арпеджио арф, аккорды деревянных духовых. Темп все более ускоряется. Начинается сонатное аллегро.

Основная тональность аллегро — ре-бемоль мажор, яркий, «бархатный», как называл его Римский-Корсаков (сопоставление тональностей си минор и ре-бемоль мажор чрезвычайно характерно для Балакирева, это — любимые его тональности).

Главная партия разворачивается в стремительном танцевальном ритме. Она состоит из трех коротких попевок, непосредственно переходящих одна в другую.

53 Allegro moderato, ma agitato





Все эти попевки отражают характерные ритмы и мелодические обороты национальных кавказских плясок. Однако композитор развивает их свободно, объединяя в одну линию интенсивного вихревого движения.

Если главная партия связывается с представлением о массовой пляске, то побочная создает более индивидуализированный образ. Она состоит из двух самостоятельных тем. Первая из них (си минор) — изящная, женственная танцевальная мелодия, исполняемая гобоем на фоне органного пункта *фа-диез* в верхнем голосе (флейта) и типичного для восточной музыки аккомпанемента ударных¹. Тема является, между прочим, одним из многочисленных вариантов восточной мелодии, использованной Глинкой в опере «Руслан и Людмила» (хор дев Нанны)².

54 *Meno mosso*

Будучи одной из музыкальных характеристик царицы Тамары, эта тема предвосхищает многие восточные образы в музыке «кучкистов», в частности — тему царевны из третьей части «Шехеразады» Римского-Корсакова.

¹ В такой фактуре нашла свое отражение исполнительская практика типичных для многих кавказских народов инструментальных ансамблей, состоящих из двух зурн (духовые инструменты) и ударного.

² По свидетельству Римского-Корсакова, Балакирев слышал эту мелодию в одной из петербургских казарм в исполнении солдат — уроженцев Кавказа.

Вторая, ре-мажорная тема побочной партии выросла из встречавшейся во вступлении мелодической фразы «призыва». Здесь облик царицы раскрывается наиболее полно.

Короткий зов превратился теперь в развернутую мелодию, полную чарующей неги и страсти. Извилистый рисунок, альтерации и пряные гармонии придают ей особую, манящую прелесть. Тема звучит сначала нежно у кларнетов и флейт, затем в теплом тембре альтов и виолончелей на фоне прозрачных фигураций арфы.

55 Allegretto quasi andantino
espressivo

В разработке вариационное развитие тем, начавшееся уже в пределах экспозиции, принимает особенно интенсивный характер. Изменяется их облик. Так, например, грациозная танцевальная тема побочной партии появляется то в виде полного сладостного томления напева:

56

то в виде стремительной пляски:

57

Движение становится все более стремительным и бурным, «перехлестывая» через границы разработки и захватывая репризу. В последней все темы проходят в ритмически и мелодически измененном виде, сплетаясь в безостановочном плясовом вихре.

Несмотря на некоторые длинноты, аллегро пронизано единой динамической линией развития, ведущей к кульминации. Эта кульминация наступает в самом конце аллегро, когда, прерывая неистовую дикую пляску, трубы провозглашают звучащую на этот раз властно и грозно основную тему Тамары. В этот момент раскрывается истинная, коварная сущность красавицы, несущей гибель тому, кто поддался ее чарам.

Внезапно все стихает. Связующий эпизод (напоминающий связку между вступлением и аллегро) приводит к заключению поэмы.

Заключение построено на темах из вступления, проходящих в тональности главной партии — ре-бемоль мажор. Опять в представлении слушателя возникает картина Дарьяльского ущелья. Однако теперь господствует иной, более светлый колорит. Музыка рисует рассвет и волны Терека, озаренные лучами восходящего солнца.

Вновь возникает лейтмотив Тамары — на этот раз нежный, с оттенком печали. Это прощание Тамары с погибшим возлюбленным, жертвой ее любви:

И было так нежно прощанье,
 Так сладко тот голос звучал,
 Как будто восторги свиданья
 И ласки любви обещал...

Чувством сладостного томления и тоски по разрушенной мечте насыщена музыка этого раздела. Композитор нашел замечательные гармонические и оркестровые краски для воплощения этих образов: последовательность нонаккордов и доминант-септаккордов с задержаниями на фоне неизменного верхнего звука. Эти аккорды исполняются арфами и медными духовыми, их поддерживают мягко колышущиеся триоли деревянных духовых и струнных.



В музыке поэмы неповторимо, причудливо сплелись яркий, жизнеутверждающий народный элемент, картинность и глубоко лирическое, личное начало.

Народным является музыкальное «зерно» поэмы, восходящее к первоначальной «Лезгинке».

Рисую ночной пир, композитор создает, по существу, красочную картину национального восточного праздника с характерным чередованием огненных и нежно-грациозных, массовых и

сольных плясок при непрерывно нарастающем буйном разгуле страстей.

Многое здесь непосредственно навеяно кавказской музыкой. Таковы, например, характерные секундо-квинтовые и кварто-квинтовые созвучия. Ярко переданы исключительное богатство и сложность ритмики, свойственные музыке восточных народов. Варьирование тем осуществляется во многих случаях за счет изменения их ритмической основы. Композитор проявляет при этом неисчерпаемую фантазию и изобретательность. Иногда голоса исполняют одновременно разные ритмические варианты одной и той же попевки, благодаря чему создается своеобразная ритмическая полифония. В ряде случаев мелодия сопровождается оstinатными ритмическими фигурами, исполняемыми ударными инструментами.

Партитура «Тамары» вообще необычайно богата ударными (в чем также нашло свое отражение своеобразие восточной музыки). Здесь представлены: три литавры, треугольник, маленький барабан, большой барабан, тарелки, тамтам.

Удачно использованы для подражания тембрам народных кавказских инструментов и деревянные духовые: гобой, английский рожок, кларнет, флейта. Звучание струнной группы тоже местами напоминает тембры грузинских струнных инструментов — чонгури, пандури.

При завершении поэмы в 80-х годах принцип свободного вариационного развития тем был использован Балакиревым в качестве одного из средств для воплощения программного замысла. В непрерывном изменении характера тем получили свое отражение непостоянство, обманчивость облика самой Тамары, то нежной и зовущей, то огненной и страстной, то властной и жестокой. Изменчивость центрального образа нашла свое выражение также в том, что лирическая ре-мажорная тема, нежная и манящая вначале, стала в момент развязки зловещей и грозной.

Так в иносказательной форме Балакирев выразил мысль об обманчивости красоты, о недостижимости счастья. В этом и отразилась тоска по несбывшимся идеалам, характерная для творчества Балакирева нового периода.

Никогда еще созданные картины природы не были так живописны, так роскошны по краскам, как в «Тамаре». Но это богатство гармонических и оркестровых средств обусловлено в данном случае не только стремлением передать сверкающую и дикую красоту кавказской природы; оно же является и средством выражения чувства щемящей боли, которое звучит особенно явственно в заключении поэмы.

Не случайно в гармоническом языке, а отчасти и в оркестровке «Тамары» ощущается особенно сильное влияние любимого «кучкистами» Ф. Листа (самый жанр симфонической поэмы ведет свое происхождение от Листа). Ведь для многих

произведений этого композитора тоже характерны тоска и страстное томление по несбыточному идеалу. Свою поэму Балакирев и посвятил Листу.

ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО

Яркий и самобытный композитор-симфонист, Балакирев так же талантливо проявил себя в области фортепианной музыки. Выдающийся исполнитель, один из создателей русской пианистической исполнительской школы, он и как композитор выработал свой оригинальный фортепианный стиль.

Значительное место в фортепианном творчестве Балакирева занимают произведения концертно-виртуозного плана. К ним относятся фортепианные транскрипции, восточная фантазия «Исламей», соната си-бемоль минор и концерт ми-бемоль мажор.

Среди транскрипций выделяются обработки гликинских произведений. Юношеская фантазия на темы оперы «Иван Султан» — виртуозная пьеса, написанная с размахом и блеском. Большую художественную ценность представляет транскрипция романа Глинки «Жаворонок», созданная не без влияния фортепианных транскрипций Листа. Балакирев сделал также концертные переложения симфонических пьес Глинки — «Камаринской», «Арагонской хоты» и «Ночи в Мадриде». Сохранив неизменной всю музыку, он добился яркой передачи средствами фортепиано особенностей оркестровки. Эти переложения представляют безусловный интерес для исполнителей.

Балакиревым создан также ряд фортепианных миниатюр. В этих пьесах, продолжающих линию фортепианной лирики Глинки, чувствуется вместе с тем значительное влияние Шопена. Большое место среди таких произведений занимают пьесы танцевального жанра — мазурки, вальсы, а также лирические пьесы: ноктюрны, «Думка», «Песни гондольера», «Испанская серенада» и др.

Восточная фантазия «Исламей» — самое выдающееся фортепианное произведение Балакирева. Написанная в период расцвета творчества композитора — в 1869 году, она вызвала восхищение передовых деятелей искусства, особенно членов «Могучей кучки», и повергла в изумление своей непривычностью представителей консервативного лагеря.

Балакирев создал «Исламей» в расчете на исполнительское искусство Николая Рубинштейна, которому он и посвятил свое сочинение. Рубинштейн стал первым исполнителем фантазии. Высоко ценил ее также Лист, дававший играть ее своим ученикам.

Своеобразие этой глубоко оригинальной пьесы обусловлено особенностями восточного песенно-танцевального фольклора, образцы которого положены в его основу.

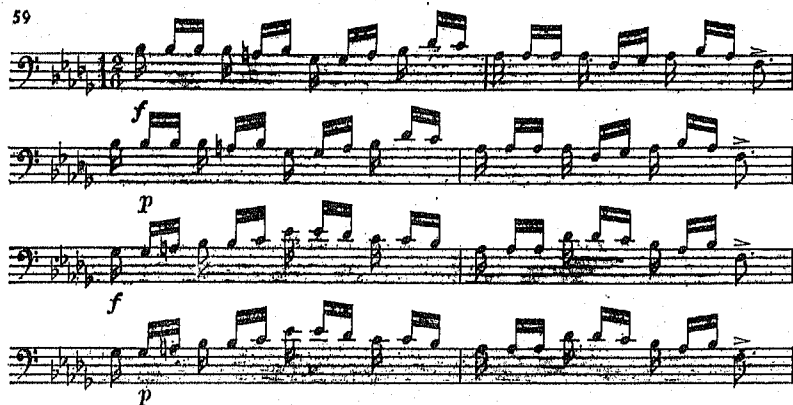
«Исламей» — название кабардинской народной пляски (рода лезгинки). Мелодия такой пляски, записанная Балакиревым на Кавказе, и была им использована в качестве главной темы фантазии. Характер этой темы — яркий, стремительный, огненный. Вторая тема, связанная своим происхождением с народной музыкой крымских татар, отличается лирическим складом.

Форма фантазии — сонатное аллегро. Вместе с тем ее можно определить и как двойные вариации, так как каждая из тем (и особенно вторая) получает вариационное развитие.

Подлинно концертный, виртуозный тип фактуры придает фантазии блеск, позволяет передать красочность и темпераментность народной пляски. Большую роль играют приемы так называемой крупной техники — широкие арпеджио, октавные и аккордовые пассажи. Мастерски использованы также контрасты между различными регистрами фортепиано.

Балакирев сумел найти новые, совершенно необычные для фортепианной музыки приемы, чтобы передать своеобразную звучность народной кавказской музыки. Так, например, изложение первой темы первоначально дается одностольно. Благодаря быстрому чередованию отрывистых звуков создается суховатая, острая звучность, напоминающая тембр щипковых народных инструментов. Характерны чеканная и упругая ритмика этой темы и необычный для европейской музыки размер $\frac{12}{16}$.

59



Опорными точками этой мелодии являются звуки *си-бемоль* и *фа*. Однако в первой же вариации при гармонизации темы выявляется тональность *ре-бемоль* мажор в качестве основной тональности главной партии и всей фантазии. Колебание между *си-бемоль* минором и *ре-бемоль* мажором придает музыке особую красочность.

На протяжении всей фантазии первая тема сохраняет танцевальный характер.

Она появляется то в аккордовом изложении, то в виде мелодии с гармоническим сопровождением. В некоторых вариациях возникают секундо-квинтовые и кварто-квинтовые созвучия, параллельные квинты и аккорды без терцового звука, характерные для кавказской музыки.

60 Тот же темп



Если первая тема связывается с представлением о мужской пляске, то вторая тема — лирическая — ассоциируется с плавным, нежным женским танцем. Очень красочно соотношение тональностей: с ре-бемоль мажором главной партии сопоставляется ре мажор побочный (при этом внутри второй темы происходят отклонения в си минор).

61 Andante espressivo

В разработке вторая тема теряет первоначальные мягкость и лиризм; приобретая энергичный характер, она тем самым сближается с главной партией.

Но особенно резко изменяется облик побочной партии в репризе. Вместо плавного движения в размере $\frac{6}{8}$ появляется четкий двухдольный ритм с акцентами на слабых долях такта.



Как и для симфонической поэмы «Тамара», для «Исламея» характерно непрерывное сквозное развитие с кульминацией в конце. Коде придан характер неистовой массовой пляски. В изложении первой темы Балакирев добивается и здесь своеобразного тембра, напоминающего звучание чоңгури и пандури. Фантазию завершает торжественно и энергично звучащая тема побочной партии.

В «Исламее» ярко проявились смелое новаторство Балакирева, его глубокое постижение народного искусства и мастерское владение выразительными возможностями фортепиано. «Исламей» — исключительный в мировой музыкальной литературе пример создания средствами фортепиано жанровой картины из народной кавказской жизни, соперничающей по яркости красок с оркестровыми произведениями. Неслучайно фантазия дважды перекладывалась для оркестра: Ляпуновым и итальянским композитором А. Казеллой.

Влияние «Исламея» на создание восточных образов в русской музыке очень значительно. Прежде всего оно сказалось в творчестве «кучкистов», особенно Бородина и Римского-Корсакова. Оно заметно и в творчестве советских композиторов.

РОМАНСЫ

Камерные вокальные произведения Балакирева занимают значительное место в его творчестве. Всего композитор создал более сорока романсов. Первые три юношеских романса написаны в 1855 году, два последних — в 1909—1910 годах.

Наибольшее количество вокальных произведений было создано молодым Балакиревым в конце 50-х — начале 60-х годов. За этим последовал тридцатилетний перерыв, после которого в 1895—1896 годах появилась серия из десяти романсов. Третья группа относится к последнему десятилетию жизни композитора.

Балакирев писал романсы на стихи многих поэтов, но ближе всего ему были Кольцов и Лермонтов. Ряд романсов на стихи этих поэтов принадлежит к числу лучших его созданий.

Лирика Кольцова влекла к себе Балакирева своей народностью, простотой высказывания, свежестью и непосредственностью чувства. Многие из романсов на слова Кольцова написаны в безыскусственной песенной манере и близки к бытовым жанрам вокальной лирики.

Поэзия Лермонтова нашла многогранное отражение в творчестве Балакирева. Композитору близка была вольнолюбивая тематика многих стихотворений поэта. Его привлекали созданные Лермонтовым колоритные образы Кавказа и мужественных, суровых горцев. В романсах на слова Лермонтова Балакирев воплотил страстный порыв, нежность и трагический пафос, связанный с чувством острой неудовлетворенности и разочарования.

Романсы раннего периода наиболее разнообразны по содержанию и по жанрам.

Некоторые из самых ранних непосредственно примыкают к области городской бытовой лирики, как, например, «Песня разбойника» и «Обойми, поцелуй» на слова Кольцова.

«Песня разбойника» близка к жанру «русской песни». Три коротких куплета обрамлены небольшим унисонным вступлением и заключением. Мелодия диатонична и сопровождается гуслеобразным арпеджированным аккомпанементом. При всей простоте в ней чувствуются размах и широта, характеризующие молодецкую удаль «разбойника», волжское приволье.

«Обойми, поцелуй». Вальсообразный ритм, характерные мелодические обороты (ходы на сексту, задержание в кадансах), гитарный аккомпанемент — все это указывает на связь данного произведения с бытовым романсом. Музыка отмечена страстностью, идущей от цыганской манеры исполнения.

В романсе «Взошел на небо месяц ясный» на слова Яцевича заметно сильное влияние Глинки. Оно сказывается в ясных пластичных очертаниях вокальной мелодии, в мягких гармонических переходах и в плавном голосоведении инструментальной партии. Это один из самых светлых романсов композитора, проникнутый чистой, мечтательной лирикой.

«Приди ко мне» на слова Кольцова также относится к числу юношеских романсов, однако он уже отмечен печатью зрелого мастерства и оригинальной творческой манеры.

Фортепианное вступление содержит элементы важнейших музыкальных образов романса. В первых двух тактах повторяется короткий призывный мотив из четырех звуков. В дальнейшем он появится в вокальной партии на словах «Приди ко мне»¹. В третьем такте возникает ритмическая фигура, создающая ощущение мерного, спокойного покачивания; из нее рож-

¹ Обращает на себя внимание восточный колорит этого мотива, совпадающего с началом одной из тем арии Ратмира в третьем действии оперы Глинки «Руслан и Людмила».

дается в дальнейшем триольное движение аккомпанемента. Это связано с образом разлитых в вечерней природе тишины и покоя и с дальнейшим упоминанием о «лениво колышущем рощи» ветерке.

63 Andante

Вокальная мелодия, начинающаяся с призывного мотива, в дальнейшем приобретает большой размах и напряженность. Через весь романс проходит линия постепенного нарастания. Первоначальное состояние покоя переходит в страстный, восторженный порыв. Призывный мотив, неоднократно появляясь то в мелодии голоса, то у фортепиано, приобретает, в связи с общим развитием, каждый раз новый оттенок, новое выразительное значение. В конце он звучит напряженно, торжественно. Во время отыгрыша взволнованность постепенно вновь сменяется покоем.

«Песня Селима» на слова Лермонтова из поэмы «Измаил-Бей» — один из наиболее выдающихся и оригинальных «кавказских» романсов Балакирева. Суровые, мужественные образы лермонтовской песни нашли здесь глубоко поэтическое претворение. В «Песне Селима» выражена идея верности своему народу, верности принесенной клятве. В песне поется о деде, которая напутствует своего друга, молодого горца, отправляющегося на битву с врагами.

Крайние разделы песни — повествование от автора и описание места действия. Средний раздел — обращение девушки. Такое сочетание повествования и прямой речи действующего лица придает романсу черты балладности.

Небольшая фортепианная прелюдия — арпеджированные пассажи с характерной для восточной музыки увеличенной секундой — окрашена в национальный колорит.

Сдержанно и просто звучат первые фразы рассказа. При словах «а юноша воин на битву идет» возникает ритм шага, придающий музыке строгий, волевой оттенок. В этом же сдержанном маршеобразном движении начинается речь девушки. При упоминании о страшной каре, грозящей изменнику, характер музыки меняется (*agitato*). В аккомпанементе появляются триоли. Декламационные интонации в голосе звучат властно и сурово.

Люб - ви из - ме - нив - ший из - ме - ной кро - ва - вой, вра -

- га не сра - зив - ши, по - гиб - нут без сла - вы, дож -

- ди о - го рян но об - мо - ют, и

росо meno mosso poco rit.

зве - ри кос - тей не - ве - ро - ют!

В заключительном разделе вновь возвращается инструментальный наигрыш из прелюдии. Но теперь музыка окрашивается в более мягкий колорит. Господствует образ спокойной лунной

ночи в горах, и только последняя фраза фортепианного отыгрыша своим мужественным характером и маршеобразным ритмом напоминает о драматическом содержании песни.

«Песня золотой рыбки» на стихи из поэмы Лермонтова «Мцыри» была восторженно встречена «кучкистами». В этом романсе Балакирев нашел оригинальные краски для передачи живописного содержания стихотворения, образов природы и фантастики.

Короткое фортепианное вступление вызывает представление о прозрачных водных струях, манящих к себе путника в жаркий летний день. Арпеджированный аккорд, построенный на пониженной VI ступени ре мажора, чередуется с плавно покачивающейся фигурацией из звуков тонического трезвучия без терции.

Создается ощущение покоя, неподвижности, нарушаемых лишь легкими всплесками воды. Остатная фигура в левой руке сохраняется на протяжении всего романса. На нее накладываются причудливые фигурации и альтерированные аккорды, рисующие игру светотеней на водной глади. На этом фоне вьется мелодия голоса, состоящая из однообразных, как бы укачивающих и завораживающих попевок. Создается ощущение необычайной нежности, чистоты. Влияние этого небольшого романса ощущается в «Морской царевне» Бородина, но в еще большей степени — во многих произведениях Римского-Корсакова, связанных со светлыми фантастическими образами.

«Грузинская песня» на слова Пушкина создана после одной из поездок на Кавказ.

Это произведение выделяется своим восточным колоритом, красочностью гармоний, а также протяженностью и узорчатостью мелодической линии. Мелодике романсов Балакирева вообще чужда орнамента; «Грузинская песня» является исключением. Ее мелодия, богато украшенная фиоритурами и хроматизмами, по стилю близка импровизациям народных певцов. Использование высокого регистра в вокальной партии придает ей подчеркнутую страстность.

Фортепианная партия воспроизводит звучание кавказских народных инструментов. Большую роль играет выдержанный ритмический рисунок, имитирующий дробь ударных инструментов (первоначально аккомпанемент был написан для оркестра и лишь позднее переложен для фортепиано).

Романс написан в трехчастной форме. Образ пленительной грузинки вызывает воспоминания о прошлом, о далеком родном крае и о другом, полузабытом женском образе... Орнаментированная восточная мелодия сменяется драматически взволнованным речитативом. Так рождается контрастный средний эпизод, насыщенный горестным чувством одиночества.

Романсы позднего периода. На некоторые из поздних вокальных произведений композитора наложили свой отпечаток

тяжелые переживания кризисного периода. Ряд романсов окрашен в трагические тона. Их основная мысль — бесплодность мечты о счастье. Светлым надеждам противопоставлена жестокая действительность.

«Пустыня» на слова А. Жемчужникова является одним из произведений подобного рода. Здесь воплощен образ усталого, одинокого путника, бредущего по безлюдной, выжженной солнцем пустыне. В его воображении возникают картины отдыха в цветущем саду среди близких и любящих людей. Несбыточность этой мечты раскрывается через резкую контрастность отдельных разделов романа.

На протяжении всего первого раздела в басу звучат тяжелые ходы ломаными октавами. Эта остигатная фигура воспроизводит ритм скорбного шествия. В сочетании с наслаивающимися на нее гармониями она напоминает звучание большого колокола. На фоне этих зловещих ударов раздается монотонный речитатив голоса. Изредка появляющиеся пассажи в басу, как бы воспроизводящие дуновение горячего ветра в пустыне, не нарушают впечатления однообразия. Музыка передает безотрадное состояние путника.

Неожиданная модуляция из до-диез минора в параллельный ми мажор создает ощущение внезапного просветления (см. «Вперед, вперед! За степью безотрадной зеленый сад...» и т. д.). В аккомпанементе появляются оживленные триоли. Мелодия голоса становится более напевной, ей вторят такие же напевные фразы фортепиано. В воображении возникает маяящий образ сада.

Однако как выражение безнадежности в самом конце романа вновь возвращается мрачный до-диез минор, и опять звучат мерные октавные удары в басу.

Романс «Сосна» на слова Лермонтова (из Гейне) по содержанию и принципу построения формы на основе контрастных сопоставлений близок предыдущему. Чувство одиночества, тоска по теплу и ласке выражены здесь через образы сосны и пальмы, которым не суждена радость встречи.

Первый раздел романса рисует дремлющую на диком севере сосну. Стоячие аккорды сопровождения, скупой однотонный речитатив в вокальной партии... Ненадолго возникающий в аккомпанементе триольный ритм создает впечатление унылого покачивания.

Второй раздел романса составляет резкий контраст с первым. Здесь появляются оживленный темп, беспокойное тремоло, более подвижные вокальные интонации. Характеризуя родину пальмы, Балакирев придал музыке этого раздела восточный оттенок, особенно ясно ощутимый в орнаментированной мелодии аккомпанемента. Но вот два скупых заключительных аккорда вновь возвращают музыку к состоянию неподвижности, харак-

А. Н. СЕРОВ



А. Г. РУБИНШТЕЙН



М. А. БАЛАКИРЕВ

терному для начала, и вызывают ощущение мрачной безысходности.

Оба рассмотренных романса входят в цикл 1895—1896 годов. В большинстве произведений этого цикла значительную роль играют образы природы (в приведенных случаях они послужили композитору средством для выражения в поэтической, иносказательной форме своих размышлений о сущности жизни).

Но имеются среди романсов тех же лет и такие, в которых созерцание природы вызывает у композитора лирические, то скорбные, то восторженные чувства.

«Когда волнуется желтеющая нива» на слова Лермонтова относится к числу последних. Здесь воспета могучая красота природы, исцеляющая душевные раны человека. Романс основан на принципе сквозного развития, приводящего к яркой кульминации в конце.

Начало выдержано в спокойно-повествовательном тоне. Однако постепенно речь становится все более страстной и восторженной. При этом происходит мелодическое развитие начальной попевки: каждый очередной восьмитакт начинается новым свободным вариантом ее. Одновременно обогащаются гармоническое содержание и фактура сопровождения, звучание становится все более насыщенным и красочным, ускоряется темп.

Начальная попевка:

65 Andantino

Ко - гда вол - ну - ет - ся жел - те - ю - щая - я

ни - ва, и све - жий лес : шу - мит при зву - ке ве - тор - на,

Ее заключительный вариант (начало последнего раздела):

66 *Росо рій animato*

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. It consists of two systems. The first system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The vocal line is in a 2/4 time signature and features a melody with lyrics: "То - гда сми - ря - ет_ся ду - ши мо - ей тре - во - га, то_гда рас -". The piano accompaniment is marked *mf* and consists of a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more complex pattern in the left hand. The second system continues the vocal line with lyrics: "_хо - дят мор - щи - ны на че - ле" and the piano accompaniment. The piano part features a prominent bass line with a long slur across several measures.

То - гда сми - ря - ет_ся ду - ши мо - ей тре - во - га, то_гда рас -

_хо - дят мор - щи - ны на че - ле

Последний раздел является выводом и итогом всего предшествующего развития, что подсказано и содержанием текста. Слова «и счастье я могу постигнуть на земле» совпадают с кульминацией романса, после которой начинается постепенное успокоение. В этом разделе восьмитакт расширен до четырнадцатитактного периода. Следующий затем фортепианный отыгрыш утверждает торжественно-ликующее настроение.

«Запевка» на слова Л. А. Мея, написанная в 1903 году, относится к числу самых замечательных творений Балакирева. Здесь композитор еще раз продемонстрировал свою изумительную способность проникать в дух и характер русской крестьянской песенности.

В этом произведении выражены раздумья не только о народной песне, к которой обращены слова текста, но, по существу, о всей тяжелой жизни народа, о его горестях и страданиях, а также о стремлении к воле и счастью.

В музыке «воеобразно» сочетаются лирическая жалоба с силой и размахом. По типу распева мелодия близка к протяжной

песне. Вместе с тем она необычайно широка по диапазону. Моментами она приобретает страстный, патетический характер (см. например, «во крови, в слезах крещеная»). Энергичные «взлеты» придают ей волевой характер. Но спад мелодии в конце каждого предложения окрашивает музыку в суровые, трагические тона.

Необычна фортепианная партия. Предваряющее начало каждого куплета небольшое вступление одноголосно и приближается по характеру к народному наигрышу на духовом инструменте. Вокальную мелодию композитор сопровождает инструментальными подголосками в народно-песенном духе.

Романсное наследие Балакирева представляет большую художественную ценность. Тонкий лиризм, страстность и порывистость одних романсов, философская сосредоточенность других, яркая живописность языка, глубокое проникновение в сущность русской и восточной песенности — все это, при огромном разнообразии тем, сюжетов и образов, заставляет расценивать вокальное творчество композитора как одну из ярчайших страниц русской музыки.

В своих романсах Балакирев унаследовал многие ценные черты Глинки и Даргомыжского. От Глинки у него — пластичность мелодики, ясность формы. Влияние Даргомыжского сказывается в стремлении воплотить в музыке характерные детали поэтического текста. Для этого композитор вводит мелодический речитатив, рождающийся из напевного чтения стиха, а еще чаще — выделяет наиболее значительные слова красочными гармониями или неожиданными тональными сдвигами.

Роль фортепиано значительно развита и приобретает подчас равноправное с голосом значение. В сопровождении композитор любит вводить живописно-изобразительные штрихи, помогающие воссоздавать яркие поэтические картины. Особенно красочен гармонический язык в романсах, связанных с образами Востока, а также содержащих элементы фантастики или пейзажа.

ОБРАБОТКИ НАРОДНЫХ ПЕСЕН

Сборник «40 русских народных песен» для голоса с фортепиано стал выдающимся явлением русской музыкальной культуры благодаря богатству, яркости и новизне включенного в него материала, а также в силу оригинальности и художественной яркости балакиревских обработок.

Песни сборника являются, по существу, художественными миниатюрами, самостоятельными сочинениями на тему той или иной народной песни. Они воспроизводят впечатления компози-

тора от народного быта, народных характеров, волжской природы. Некоторые из них могли бы быть названы маленькими жанровыми сценками.

Сборник Балакирева содержит первые публикации бурлацких песен. В этих песнях композитор видел отражение бунтарского народного духа, силы народа, его вольнолюбивых стремлений.

Особое место занимает в сборнике песня «Эй, ухнем!». Своей обработкой (унисонно-октавные ходы в басах, переходящие затем в мощные, полнозвучные аккорды) Балакирев подчеркнул богатырский характер напева. Он создал яркую звуковую картину приближения бурлаков и постепенного разрастания их широкой, могучей песни.

67

Maestoso

f
Эй, ух_нем! Эй, ух_нем! Е_ще ра_зк, е_ще раз!

mf

f
Эй, ух_нем! Эй, ух_нем! Е_ще ра_зк, е_ще раз!

Вокальная миниатюра Балакирева вызывает в памяти известную картину Репина «Бурлаки на Волге».

Чрезвычайно разнообразны гармонические и фактурные средства, использованные композитором в фортепианной партии обработок.

Примером гармонизации старинной мелодии в натуральном дорийском ладу может быть свадебная песня «Не было ветру».

68 *Larghetto*

Не бы_ло вет_ру, не бы_ло вет_ру, одруг на_

_ня_ну_по, одруг на_ня_ну_по

Нередко происходит смена одногласной мелодии многоголосием. Фортепиано помогает, таким образом, воссоздать впечатление от народного хорового пения (сольный запев и вступление хоровой массы). Подобный пример мы найдем в песне «Как под лесом, под лесочком».

69 *Andante*

Как под ле_сом, под ле_соч_ком шел_ко_ва тра_

Музыкальный фрагмент с вокальной и фортепианной партитурой. Вокальная линия имеет следующие текстовые вставки: *- ва ой ли, ой ли, ой ли, ой лю-шень - ки, шел - но - ва тра-ва*. Музыкальный стиль сочетает в себе черты народной песни с элементами симфонической обработки.

Во многих обработках воспроизведено звучание народных инструментов, использованы обороты, идущие от народной исполнительской практики. Квинты и октавы в басу, арпеджио, напоминающие переборы балалаек или домр, встречаются во многих песнях сборника («Заиграй, моя волынка», «У ворот, ворот», «Как по лугу, по лужочку» и др.). Нередко вводится инструментальный орнамент в высоком регистре, изображающий наигрыш народных деревянных инструментов — жалеек, свирелей (см., например, песню «А мы просо сеяли» и др.).

Об огромном историческом значении сборника говорит уже то обстоятельство, что большое количество входящих в него песен было использовано как самим Балакиревым, так и другими композиторами в их оперных и симфонических произведениях¹.

Найденный Балакиревым метод обработки народных песен послужил образцом для его современников, и в первую очередь — для композиторов «Могучей кучки»².

¹ Напомним, что в свою симфоническую поэму «1000 лет» Балакирев еще до выхода сборника включил три песни из числа впоследствии вошедших в него: «Не было ветру», «Подойду, подойду» и «Катенька веселая». Дуэт Ольги и Тучи из первой картины оперы Римского-Корсакова «Псковитянка» основан на песне «Уж ты, поле мое», в основу песни псковской воляницы из той же оперы легла хороводная «Как под лесом, под лесочком». В Фантазии на русские темы для скрипки с оркестром Римским-Корсаковым использована песня «Надоели ночи, надоскучили», а в его же Фортепианном концерте — песня «Собирайтесь-ка, братцы». В сцене народного восстания из оперы «Борис Годунов» Мусоргского звучит хороводная песня «Заиграй, моя волынка», а в хоре стрельцов из «Хованщины» того же композитора — тема песни «Стой, мой верный хоровод». Основной темой симфонической картины Глазунова «Степан Разин» является песня «Эй, ухнем!». Подобные примеры можно было бы еще умножить.

² Ряд песен был с разрешения Балакирева использован Чайковским в его собственном сборнике русских народных песен для фортепиано в 4 руки. Характерно, что Чайковский сохранил в неприкосновенности балакиревскую гармонизацию, которую он считал необычайно подходящей к песням, как бы «приросшей» к ним.

Вопрос об историческом значении сборника «40 русских народных песен» неразрывно связан с проблемой исторического значения творческой деятельности Балакирева в целом.

Созданные Балакиревым новые симфонические, фортепианные и вокальные жанры, так же как его открытия в области гармонии, оркестровки, формы, а особенно — творческого использования фольклорного материала, явились значительной, во многих отношениях решающей вехой в становлении национального русского музыкального стиля.

Балакиревские принципы обработки восточных народных напевов оказывают до сих пор свое плодотворное воздействие на развитие братских музыкальных культур Кавказа и Средней Азии.

Творческая, музыкально-организаторская, исполнительская, пропагандистская и педагогическая деятельность Балакирева относится к числу самых блестящих страниц из истории русской дореволюционной музыкальной культуры.

М. П. МУСОРГСКИЙ

(1839—1881)

Мусоргский — один из крупнейших и самобытнейших русских композиторов XIX века.

В его музыке нашли отражение острые социальные конфликты русской действительности 60—70-х годов.

Непримиримый к несправедливости, чутко отзывавшийся на человеческие страдания, он занял среди композиторов «Могучей кучки» особое место как гневный обличитель общественных пороков. По выражению Стасова, Мусоргский показал в своей музыке «океан русских людей, жизни, характеров, отношений, несчастья, невыносимой тягости, приниженности, зажатых ртов».

Взгляды Мусоргского на сущность, цели и задачи искусства сложились под непосредственным воздействием литературы критического реализма и эстетики революционных демократов. Многие передовые русские музыканты 60—70-х годов испытали на себе влияние идей Чернышевского. Однако никто из них не сделал отсюда столь прямых и последовательных выводов для своего творчества, как Мусоргский.

Основным творческим принципом Мусоргского было: «Жизнь, где бы ни сказалась; правда, как бы ни была солоня». Он считал священной обязанностью художника произносить свой приговор отрицательным явлениям действительности. Показывая картины народной нищеты, голода, бесправия, обнажая острые социальные конфликты, Мусоргский значительно раздвигал рамки привычной для его времени тематики музыкальных произведений. Он был при этом движим страстным желанием сблизить музыку по ее общественной роли с современной передовой литературой, приобщить музыкальное искусство к великому делу освободительной борьбы.

Мусоргский не остановился на обличении. Его творчество овеяно дыханием крестьянской революции. Свидетель многочисленных крестьянских восстаний, композитор воплотил в музыке непокорный, мятежный дух народа, его светлую мечту о счастье и могучий размах освободительного движения.

Как и многие другие передовые русские художники XIX века, Мусоргский искал в истории ответов на жгучие, наболевшие вопросы современности. «Прошедшее в настоящем — вот моя задача» — так сам он определил свое отношение к историческим сюжетам. В своих народных музыкальных драмах «Борис Годунов» и «Хованщина» он воскресил картины напряженной общественной борьбы в наиболее драматические эпохи отечественной истории.

Главную силу истории Мусоргский видел в трудящихся массах. «Я разумею народ как великую личность, одушевленную единой идеею», — написал он в посвящении «Бориса Годунова» товарищам по балакиревскому кружку. Он был твердо убежден в праве народа самому решать свою судьбу и знал, что при угнетенном положении масс ни смены правителей, ни проводимые сверху государственные реформы не приведут страну к счастью и процветанию.

Верный жизненной правде, Мусоргский не мог не показать также бесплодность и обреченность неорганизованных, стихийных крестьянских «бунтов». Жестокий обман народа, каким явилась крестьянская реформа 1861 года, свирепые правительственные расправы над восставшими, усиливавшиеся народные бедствия — все это заставляло Мусоргского с глубокой тревогой и душевной болью задумываться о судьбах горячо любимой родины, окрашивало его музыку в трагедийные тона.

В 70-х годах творчество композитора пополняется новыми мотивами.

Чуткий к изменениям в общественной обстановке, Мусоргский болезненно переживал крушение надежд на революционные преобразования, которые принесли 70-е годы русской демократической интеллигенции. Одним из первых среди русских музыкантов откликнулся он также на те новые веяния, которые вносила в общественную жизнь капитализация России, принявшая после реформы 1861 года особенно бурный характер. Не умея объяснить себе подлинную сущность происходивших на его глазах социальных процессов, Мусоргский с ужасом наблюдал рост алчности, стяжательства, все возрастающую погоню за наживой, разрушение былых нравственных устоев.

Теперь он не только обличает нужду и бесправие русского крестьянства, не только клеймит деспотизм самодержавия. Он поднимает свой голос против всего, что несет людям горе и страдания. Совершенно новой для мирового музыкального искусства явилась, в частности, тема протеста против войны, против бессмысленного истребления человеческих жизней. Этой теме посвящены некоторые из вокальных произведений 70-х годов.

Горячая любовь к человеку — вот что было характерной особенностью Мусоргского. Он писал: «...И теперь, и вчера, и недели тому назад, и завтра всё дума — одна дума выйти победи-

телем и сказать людям новое слово дружбы и любви, прямое и во всю ширь русских полян, правдой звучащее слово скромного музыканта, но бойца за правую мысль искусства». Он мечтал создать искусство, «любящее человека, живущее его отрадой, его горем и страдой», заставляющее трепетать самые сокровенные струны человеческой души. Эта любовь к людям вдохновляла Мусоргского на создание образов большой душевной красоты. Лживости и испорченности верхов он противопоставлял цельность натуры, свойственную выходцам из народа, чистоту и непосредственность ребенка. Вместе с тем он умел ценить подлинную человечность даже там, где она была заслонена грубой или отталкивающей внешностью либо сложной борьбой противоречивых чувств.

По богатству и разнообразию воссозданных человеческих характеров творчество Мусоргского не знает себе равных в истории музыкального искусства. Если обращение к крестьянской тематике и сочувствие идеям крестьянской революции сближают Мусоргского с Некрасовым, то по глубине психологического анализа, по силе проникновения в святая святых человека его творчество может быть сопоставлено с творчеством таких художников, как Достоевский или Толстой.

Постоянно стремясь найти все более яркие, действенные средства музыкального выражения, Мусоргский на протяжении всей своей жизни выступал как неутомимый новатор. Он не боялся внешней шероховатости формы, жесткости гармоний или внезапности тональных сдвигов, если это помогало усугубить драматизм выражения, выявить резкие контрасты образов и отразить смены душевных состояний. Известная острота, непривычность музыкального языка Мусоргского смущала многих из его современников. Однако музыка Мусоргского всегда глубоко правдива. Средства выражения всегда находятся в соответствии с теми новыми образами, которым композитор впервые в истории открывал доступ в музыку.

Новаторство не исключало к тому же глубокой связи музыки Мусоргского со всем предшествующим развитием музыкального искусства. Здесь соединились и получили новое дальнейшее развитие в первую очередь традиции Глинки и Даргомыжского.

Как представитель критического реализма Мусоргский был прямым продолжателем Даргомыжского, которого сам он называл «великим учителем музыкальной правды». Помимо общей обличительной направленности творчества, Мусоргского роднят с Даргомыжским пылкий интерес к жизни, быту и индивидуальным характерам простых людей, обостренная наблюдательность, искусство музыкального портрета. При этом Мусоргский достиг еще большей глубины в передаче сложных психологических переживаний своих героев. С другой стороны, стремление к большому историческому обобщению, к созданию произведений о жизни целого народа, государства в моменты решающих исто-

рических переломов роднят Мусоргского с Глинкой. Народные музыкальные драмы Мусоргского являются дальнейшим развитием того оперного жанра, начало которому было положено «Иваном Сусаниным». Однако если основу оперы Глинки составляет борьба русского народа против иноземных захватчиков, то у Мусоргского на первом плане — социальный конфликт внутри страны.

Слияние и развитие традиций Глинки и Даргомыжского заметно также и в области музыкального языка Мусоргского.

От Даргомыжского Мусоргский унаследовал исключительную чуткость в отношении декламации, бережный подход к произнесению каждого слова, умение тонко и правдиво воспроизводить характерные речевые интонации. Вместе с тем сказалось и влияние широкого мелодического стиля Глинки: Мусоргский великолепно владел искусством обобщенного выражения наиболее существенных, типичных сторон образа через песенную мелодию. Песенность музыкального языка Мусоргского, как и Глинки, обусловлена глубоким проникновением в дух и склад народной песни.

Интонационные истоки мелодики Мусоргского — в крестьянской народной песне. В области речевых интонаций Мусоргский дополнил и обогатил достижения Даргомыжского воспроизведением разнообразных интонаций крестьянского говора¹. В то же время он вместе с Балакиревым и другими «кучкистами» много сделал для обновления музыкального языка красочными и выразительными гармониями.

Мусоргский — преимущественно вокальный композитор. Центральное место в его наследии занимают народные музыкальные драмы и большое количество камерных вокальных произведений различного содержания, характера и формы. К ним примыкают также неоконченная опера «Сорочинская ярмарка» и отдельные сочинения для хора.

Инструментальные произведения Мусоргского сравнительно немногочисленны. Это в основном программные произведения. Наиболее значительные из них — «Ночь на Лысой горе» для симфонического оркестра и фортепианная сюита «Картинки с выставки».

Личная судьба Мусоргского во многом типична для передового художника-борца, жившего в условиях царской России. Его жизнь сложилась трагически. Неподкупный, мужественный обличитель общественных пороков, друг угнетенного крестьянства, он постоянно подвергался травле со стороны цензуры и реакционной критики; дирекция императорских театров делала

¹ Во времени Мусоргского крестьянская речь сильно отличалась от городской не только составом слов, но и своими интонационными особенностями. Она была значительно более плавной, распевной; по сравнению с городским говором, она сохраняла в себе гораздо больше черт старинной русской речи.

все от нее зависящее, чтобы помешать публике познакомиться с творчеством Мусоргского.

Материальные лишения, тяжелые нравственные страдания стали уделом Мусоргского и преждевременно оборвали его жизнь.

Однако никакие испытания не смогли сломить твердость композитора. Ничто не заставило его отступить от своих творческих принципов. За год с небольшим до смерти он писал Стасову: «Девиз мой, известный Вам: „Дерзай! вперед к новым берегам!“, остался неизменным».

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Детство и юность. Модест Петрович Мусоргский родился 9 марта 1839 года в небольшом имении своих родителей в семье Карево Торопецкого уезда Псковской губернии. Раннее детство его протекало в деревенской обстановке, в окружении крестьян, быт которых он близко узнал, таким образом, с первых лет сознательной жизни. Первые музыкальные впечатления его были связаны с народной песней. Музыкальные занятия начались рано (первой учительницей была мать); мальчик делал быстрые успехи и уже к семи годам исполнял на рояле небольшие произведения Листа.

Однако родители готовили Мусоргского к военной карьере. Когда ему было десять лет, отец отвез его вместе со старшим братом в Петербург. После прохождения подготовительного курса будущий композитор был принят в школу гвардейских подпрапорщиков.

Резкий контраст между спокойной сельской жизнью с ее поэтическими впечатлениями и обстановкой, царившей в закрытом военном учебном заведении тех лет, должен был тяжело отразиться на впечатлительной натуре юноши. В школе гвардейских подпрапорщиков процветал дух казешной муштры, словных предрассудков. Выше всего ставились внешний лоск, владение светскими манерами.

Не лучше была обстановка и в гвардейском Преображенском полку, куда Мусоргский был зачислен офицером в 1856 году, после окончания школы. Годы пребывания в военной среде оставили тяжелый след в психике молодого человека. В дальнейшем ему пришлось перенести мучительный процесс внутренней перестройки для того, чтобы избавиться от последствий уродливого воспитания.

Впрочем, уже в военной школе Мусоргский выделялся среди окружающих своей любознательностью и серьезным направлением мысли. Он увлекался чтением, интересовался вопросами истории, философии, за что иногда подвергался насмешкам со стороны начальства. Однако, при отсутствии моральной под-

держки и руководства, его самообразование еще не могло быть направлено по верному руслу.

Продолжались музыкальные занятия Мусоргского. Со времени приезда в Петербург он брал уроки у известного фортепианного педагога А. А. Герке и делал выдающиеся успехи в игре на рояле. К юношеским годам относятся и первые попытки сочинения. Однако в то время будущий композитор еще был далек от того, чтобы видеть в музыке свое жизненное призвание, и смотрел на музыкальные занятия, подобно большинству людей своего круга, как на приятное времяпрепровождение.

В 1856 году один из военных товарищей Мусоргского, любитель музыки, привел его в дом Даргомыжского, где, как известно, в то время происходили регулярные музыкальные собрания. Здесь Мусоргский впервые услышал некоторые произведения Глинки и самого Даргомыжского, столкнулся с новым для него отношением к искусству, узнал о борьбе передовых музыкантов за реализм и народность. Мусоргский стал посещать кружок Даргомыжского. Он познакомился с Кюи, Балакиревым, а через них — со Стасовым, и начал брать у Балакирева уроки сочинения. Этим встречам суждено было резко изменить все течение жизни Мусоргского.

Вскоре у него созрело решение отказаться от военной карьеры и порвать со светской средой, чтобы посвятить себя исключительно музыкальным занятиям. В 1858 году он выходит в отставку. Начинается новый, значительный период в его жизни.

Годы учения и творческих исканий. Творчество раннего периода. Появление первых зрелых произведений. Десятилетие 1858—1868 между выходом в отставку и началом работы над оперой «Борис Годунов» — первым зрелым произведением крупной формы — можно охарактеризовать как время напряженной учебной и разносторонних творческих исканий.

Выйдя в отставку и отказавшись впоследствии от своей доли наследства по отцовскому имени, Мусоргский сознательно вступил на путь скромной трудовой жизни, которую вели в его время представители разночинной интеллигенции. Получив, таким образом, необходимую для творчества духовную свободу и приобщившись к кругу людей, живущих яркой и содержательной внутренней жизнью, юноша был счастлив.

Но в те годы музыкальный труд не мог стать источником существования для начинающего композитора, и материальные затруднения вскоре принудили Мусоргского поступить на службу чиновником. Это омрачило всю его дальнейшую жизнь. Канцелярская работа отрывала его от любимого музыкального дела. Угнетающе действовали казенная обстановка и процветавшие в департаменте чиновничество и угодничество. Не желая заискивать перед начальством, Мусоргский так и не дослужился до каких-либо мало мальски значительных чинов. Ему часто

приходилось менять место работы, а временами и вовсе лишаться ее, испытывать серьезную материальную нужду. Однако композитор глубоко ощутил тяжесть и унижительность своего положения лишь позднее, в зрелые годы, когда жизнь принесла новые серьезные испытания и стали иссякать физические силы.

В 60-х годах он был охвачен творческим горением и не задумывался о трудностях предстоящего пути.

Первые год-полтора Мусоргский был на положении ученика Балакирева, хотя последний и не проходил с ним какого-либо определенного курса; композиторское мастерство приобреталось непосредственно на практике сочинения. Расширению музыкального кругозора содействовала также упорная самостоятельная работа по изучению наследия Глинки, Моцарта, Бетховена и других композиторов, а также знакомство с новыми выдающимися музыкальными произведениями современников. Из последних Мусоргский особенно высоко ценил, подобно другим членам «Могучей кучки», Листа и Берлиоза.

Уроки у Балакирева вскоре сменились участием Мусоргского как равноправного члена в творческих встречах кружка. Здесь, в музицировании, в постоянном обмене мнениями, вырабатывались музыкальные взгляды, вкусы и симпатии молодого композитора. Идеи Балакирева о национально-самобытных путях развития русской музыки, о музыкальном новаторстве и борьбе против закоснелых штампов в искусстве нашли в лице Мусоргского горячего приверженца.

Годы учения были одновременно годами формирования мировоззрения Мусоргского.

Ему было чуждо замыкание в узком кругу чисто музыкальных интересов. Сразу после выхода в отставку он с рвением принялся заполнять пробелы в своем общем образовании. Он изучал русскую и мировую литературу, читал книги по самым разнообразным отраслям человеческих знаний. Стремясь приблизиться к достижениям передовой мысли, он работал так напряженно, что на первых порах это приводило к неоднократным нервным заболеваниям.

Исключительно чуткий к окружающей жизни, композитор стремился глубоко осмыслить суть тех потрясений, которые переживало на его глазах русское общество. На формирование общественно-политических взглядов Мусоргского влияло его общение с некоторыми лицами, не относящимися к числу товарищей по искусству.

Об одной группе таких друзей и о глубоко плодотворном для Мусоргского общении с ними оставил скупые, но очень значительные свидетельства Стасов в своем биографическом очерке «Модест Петрович Мусоргский». С 1863 по 1865 год Мусоргский жил на одной квартире (в «коммуне», как тогда говорили в шутку) с пятью молодыми людьми. Стасов пишет: «Все это были люди очень умные и образованные; каждый из них зани-

мался каким-нибудь любимым научным или художественным делом, несмотря на то, что многие из них состояли на службе... Никто из них не хотел быть праздным интеллектуально, и каждый глядел с презрением на ту жизнь сибаритства, пустоты и ничегонеделанья, какую так долго вело до той поры большинство русского юношества. Все шестеро до тех пор жили, как и Мусоргский, среди семейств своих, но теперь нашли нужным все переменить и жить иначе. Кончилась жизнь семейная, полупатриархальная... началась жизнь интеллектуальная, деятельная, с действительными интересами, стремлением к работе и употреблением себя на дело. И те три года, что прожили на новый лад эти молодые люди, были, по их рассказам, одними из лучших во всю жизнь. Для Мусоргского — в особенности. Обмен мыслей, познаний, впечатлений от прочитанного накопили для него тот материал, которым он потом жил все остальные свои годы; в это же время укрепился навсегда тот светлый взгляд на „справедливое“ и „несправедливое“, на „хорошее“ и „дурное“, которому он никогда впоследствии не изменял...»

Надо думать, что под светлым взглядом на «справедливое» и «несправедливое» Стасов подразумевал именно общественные взгляды Мусоргского и что только цензурные соображения помешали ему выразить свою мысль более определенно. Можно также предположить, что среди прочитанного молодыми сожителями коммуны значительное место занимали работы революционных демократов, волновавшие в те годы умы всей передовой русской молодежи¹. Во всяком случае, именно в это время происходило освоение Мусоргским эстетического учения Чернышевского и Добролюбова.

Обостренным интересом к социальным вопросам, повышенной впечатлительностью в отношении всего, что касалось современной политической жизни, Мусоргский стал рано выделяться среди других членов балакиревского кружка. Он довольно быстро вышел из-под непосредственного влияния Балакирева и начал искать самостоятельных путей в искусстве.

Музыкальное творчество первого десятилетия дает представление о разносторонних исканиях молодого композитора.

Для будущего автора народных музыкальных драм чрезвычайно показательным появившееся с первых шагов влечение к показу в музыке острых драматических столкновений, а также к созданию монументальных произведений, в которых действует охваченная могучим порывом народная масса.

Вначале Мусоргский не обращался для воплощения подобных тем к образам русской действительности. Он увлекался колоритными образами античности, библии, древнего Востока, черная сюжеты и тексты из произведений мировой литературы.

¹ Характерно, что сама идея сожительства на одной квартире зародилась под влиянием романа «Что делать?» Чернышевского.

Одним из характерных сочинений подобного рода является неоконченная опера «Салаambo». Одноименный роман французского писателя Флобера, повествующий о событиях из истории древнего Карфагена, привлек композитора своей красочностью, картинностью, а главное — возможностью создать на его основе полные драматизма и высокого пафоса народные сцены. Очень показательно, что в либретто, составленном самим композитором, выдвинуты на первый план драматургическая линия, связанная с восстанием против Карфагена наемных ливийских войск, и образ предводителя восстания — ливийца Мато. Для музыки «Салаambo» характерны яркая мелодичность, сочность и сила при известной рыхлости и растянутости формы.

Работа над оперой продолжалась с 1863 по 1866 год. По мере того как повышались требования Мусоргского к собственному творчеству, написанное переставало удовлетворять композитора. Мусоргский прервал работу над «Салаambo», не завершив ее. Впоследствии часть написанного материала вошла в переработанном виде в оперу «Борис Годунов».

Вторая неоконченная опера, над которой Мусоргский работал в первой половине 1868 года, характеризует совершенно иные, во многом противоположные тенденции. Выбор в качестве сюжета «Женитьбы» Гоголя свидетельствует о возросшем у Мусоргского интересе к литературе критического реализма. На этот раз композитором руководило стремление показать окружающую русскую действительность, жизнь обыкновенных, ничем не примечательных людей; привлекало его также наличие сатирического элемента в «Женитьбе». После героико-романтической «Салаambo» композитор обратился к бытовой комической опере.

Непосредственным толчком к сочинению послужило сближение с Даргомыжским и участие в домашних исполнениях сочинявшегося в ту пору «Каменного гостя». Мусоргский тоже решил сочинить речитативную оперу на неизменный текст драматической пьесы. Он пошел при этом, однако, еще дальше своего предшественника. Если «Каменный гость» написан на поэтический текст Пушкина, то в основу «Женитьбы» положена прозаическая речь гоголевских персонажей. Создание «музыкальной прозы» (как говорил композитор) было совершенно новой, еще не испробованной музыкантами задачей. В этих условиях Мусоргскому удалось с исключительной меткостью и остроумием запечатлеть в музыке речевую манеру каждого из персонажей. Он нашел характерные интонации для медлительного тугодума Подколесина, угрюмого Степана, юркого Кочкарева, разбитной, болтливой Свахи.

Впрочем, довольно скоро композитор осознал, что «Женитьба» — лишь экспериментальная работа, подготовка к новым, более значительным трудам («„Женитьба“ — это клетка, в которую я засажу, пока не приручусь, а там — на волю», — писал он

сам). Дело в том, что, поставив во главу угла выработку правдивой, близкой к жизненному прообразу музыкально-речевой интонации, Мусоргский несколько обеднил собственно музыкальное содержание «Женитьбы»: в ней полностью отсутствует песенная мелодия, а роль инструментальной партии ограничена в основном лишь подчеркиванием характерных оборотов в вокальной мелодии и остроумными внешне-изобразительными штрихами, дополняющими музыкальные портреты. Вскоре композитор совсем остыл к «Женитьбе» и оставил ее незавершенной. Но при всем том даже единственный написанный им акт оперы остался важной вехой как в творчестве самого автора, так и в истории музыки в целом. Находки Мусоргского в области нового типа речитатива нашли свое развитие во всех его последующих произведениях. Они же во многом предвосхитили дальнейший путь речитативной оперы и ее расцвет в XX веке.

Самые ранние романсы и песни, созданные Мусоргским на грани 50—60-х годов, изданы в наше время в сборнике под названием «Юные годы».

Особое место в этом сборнике занимает песня «Калистрат» на слова Некрасова. Написанная в 1864 году, она ознаменовала собой начало нового этапа в вокальном творчестве Мусоргского.

«Калистратом» открывается целая серия сочиненных в последующие годы обличительных вокальных произведений из современной крестьянской жизни на слова Некрасова, Шевченко, Островского, а также на собственные тексты композитора. В этих произведениях, названных впоследствии самим Мусоргским «народными картинками», острота и новизна темы сочетаются с глубокой оригинальностью и самобытностью средств выражения. Относящиеся по времени создания к юношескому периоду, «картинки» свидетельствуют о достигнутом Мусоргским уже в это время высоком мастерстве в области сочинений малой формы.

К «народным картинкам» из крестьянской жизни примыкают песни сатирического характера. Используя смех как орудие обличения темных сторон действительности, Мусоргский обнаруживал неистощимый запас остроумия, юмора, веселой выдумки.

Одно из таких вокальных произведений Мусоргского — его сатирическая песня «Семинарист», в которой в непочтительных тонах упоминается духовенство, — было даже запрещено цензурой. Композитор гордился происшедшим. В небывалом факте запрещения цензурой музыкального произведения он видел признак того, что музыканты начинают активно вмешиваться в общественную жизнь. Он писал: «Запрет [„Семинариста“] служит доводом, что из „соловьев, кушей лесных и лунных воздыхателей“ музыканты становятся членами человеческих

обществ, и если бы всего меня запретили, я не перестал бы долбить камень, пока бы из сил не выбился...»

Свой талант сатирика Мусоргский использовал также и в общей борьбе «кучкистов» против представителей враждебных им музыкальных партий. В музыкальной карикатуре «Классик» (а позднее в сатирической вокальной сюите «Раек») он создал остроумные и уничтожающие портреты ряда музыкальных деятелей — врагов «Могучей кучки».

В течение десятилетия 1858—1868 был создан также ряд инструментальных произведений Мусоргского. Среди них — мелкие фортепианные и оркестровые пьесы, а также «Ночь на Лысой горе» — симфоническая фантазия, навеянная народным преданием о шабаше ведьм.

Годы создания и постановки «Бориса Годунова». Период от начала работы над «Борисом Годуновым» до постановки оперы (1868—1874) имел особое значение в жизни Мусоргского. Создание «Бориса Годунова» было итогом предшествовавшей десятилетней учебы и одновременно — началом нового жизненного этапа.

Это было время высокого расцвета творческих сил композитора, неустанного горения, больших надежд и планов на будущее. Еще не совсем закончилось сочинение «Бориса Годунова», а уже началась работа над «Хованщиной», занявшая затем весь остаток жизни.

В эти годы Мусоргский впервые вышел на суд широкой общественности. «Борис Годунов» стал пробным камнем, определившим отношение к творчеству композитора публики, придворных кругов, печати и друзей-музыкантов.

Сочинение «Бориса Годунова», начавшееся осенью 1868 года по совету историка и пушкиниста В. В. Никольского, шло с необычайной быстротой. К концу 1869 года опера была завершена в партитуре. В первоначальном своем виде она состояла из семи картин¹.

В таком виде Мусоргский представил партитуру в театральный комитет с просьбой разрешить постановку оперы на императорской сцене. Он получил отказ, подлинной причиной которого была, несомненно, ярко выраженная антимоноархическая направленность оперы. Однако в качестве одного из официальных мотивов отклонения автору было указано на отсутствие в ней выигрышной женской партии.

Неудача не вызвала у Мусоргского охлаждения к своему произведению. Наоборот, не теряя надежды на возможную постановку в дальнейшем, увлеченный новыми творческими идеями, он принялся за доработку оперы. Так в 1872 году возникла новая редакция.

¹ В этой редакции отсутствовали польские сцены и заключительная сцена под Кромами. Опера заканчивалась смертью Бориса.

Она состоит из девяти картин. Одна из картин первой редакции — «В царском тереме» — заменена новым вариантом; появились две отсутствовавшие ранее польские сцены; вместо изъятой по цензурным соображениям сцены у собора Василия Блаженного была написана сцена под Кромами.

Переработка «Бориса Годунова» объясняется не просто готовностью Мусоргского пойти на уступки комитету и тем обеспечить возможность постановки. Вводя польские сцены, композитор руководствовался отнюдь не только желанием восполнить отсутствие женской партии. Польские сцены помогли раскрытию потаенных пружин, управляющих действиями Самозванца, и придали драме еще большую политическую остроту. Закрывающая новую редакцию сцена под Кромами, возникшая на основе отдельных, разбросанных у Пушкина намеков, явилась первой в русской опере картиной народного восстания. Неудивительно поэтому, что после вторичного рассмотрения «Борис Годунов» был вновь забракован театральным комитетом.

Однако группа передовых русских музыкальных деятелей — артистов оперной сцены, получившая возможность познакомиться с музыкой «Бориса Годунова» в домашнем исполнении, не могла остаться равнодушной к судьбе нового гениального произведения русской музыки. Благодаря стараниям певцов Ю. И. Платоновой, О. А. Петрова и других в 1873 году удалось поставить в Мариинском театре в бенефис Платоновой три сцены из «Бориса Годунова» (сцена в корчме и обе польские). В 1874 году борьба славных русских артистов увенчалась новым успехом: 27 января опера «Борис Годунов», хотя и обезображенная значительными купюрами, была исполнена на сцене Мариинского театра под управлением Э. Ф. Направника.

Рассказывая об этом событии, Стасов отмечает, что постановка имела у определенной части публики огромный успех: «...Молодое поколение ликовало и сразу подняло Мусоргского на щитах... Молодежь свежим своим, неиспорченным еще чувством понимала, что великая художественная сила создала и вручает народу нашему новое, чудное народное произведение, и ликовала, и радовалась, и торжествовала. Она понимала и потому рукоплескала Мусоргскому, как своему, настоящему, дорогому»¹.

Однако торжество было серьезно омрачено. Резко отрицательным было отношение к опере со стороны царского двора и официальных кругов. Реакционная критика обрушилась на Мусоргского потоками брани. У одних вызывали резкий отпор прогрессивная, антимонархическая идея оперы, прямота, с которой Мусоргский обнажал социальные противоречия само-

¹ Стасов, видимо, имеет в виду студенческую молодежь, представлявшую в то время самую передовую, демократическую часть театральной публики.

державного строя. У других не встречали сочувствия смелое новаторство композитора, новизна его драматургических принципов и музыкальных средств выражения.

Враждебный прием «Бориса Годунова» со стороны правительственной верхушки и музыкальной критики наложил тяжелый отпечаток на всю дальнейшую жизнь композитора и в значительной мере предопределил ее трагический исход. Мусоргский обрекался на тяжелое существование непризнанного буржуазным обществом художника, лишенного широкой поддержки в своих творческих начинаниях и материальных средств к существованию.

В это же время происходили и другие, тягостные для Мусоргского события. Они касались положения дел в Балакиревском кружке. То был период, охарактеризованный Бородиным как оперение и вылет из родного гнезда возмужавших балакиревских птенцов. Пути бывших членов кружка оказывались во многом различными. Мусоргский не обладал способностью Бородина к объективно-трезвой, спокойной оценке происходящего. Болезненно переживал он отход от музыкального дела бывшего главы кружка и резкие отзывы последнего о «Борисе Годунове»¹. Ему было тяжело примириться с тем, что переставала существовать «Могучая кучка» как тесно спаянное боевое объединение. Он не умел понять и оценить правомерность путей, избранных для себя другими членами содружества. Так, например, поступление Римского-Корсакова в консерваторию в качестве профессора воспринималось им как измена былым идеалам; сказывалось непреодоленное предубеждение к консерватории и профессиональному музыкальному образованию. Больно ранила Мусоргского также несправедливая рецензия на «Бориса Годунова» Кюи, бывшего соратника по Балакиревскому кружку, совершенно необоснованно упрекавшего автора оперы в самодовольстве, спешном сочинительстве, недостаточной профессиональной грамотности и т. п.

У Мусоргского росло и обострялось чувство духовного одиночества.

Вместе с тем годы создания и постановки «Бориса Годунова» принесли Мусоргскому и счастье новой, большой дружбы. В эти годы произошло особенно тесное сближение его со Стасовым, ставшим отныне ближайшим другом и нравственной опорой композитора. Давно уже с глубоким восторгом наблюдавший за расцветающим талантом Мусоргского, Стасов оказался более всех остальных друзей способным понять и поддержать его творческие замыслы. Он помогал Мусоргскому в пору работы над либретто «Бориса Годунова», снабжая его необ-

¹ Впоследствии (уже после смерти Мусоргского) Балакирев изменил свое мнение о «Борисе Годунове» и признал высокое художественное значение оперы.

ходимыми историческими и литературными материалами. Стасов стал ближайшим поверенным Мусоргского в период его работы над «Хованщиной». Переписка двух друзей содержит ряд ценных данных о замысле «Хованщины», о ходе ее сочинения и ярко характеризует роль Стасова как вдохновителя и советчика композитора.

Над «Хованщиной» Мусоргский работал с 1872 года. Либретто оперы сочинял он сам. Материалом служили многочисленные исторические документы и исследования, литературные источники и мемуары, которые он тщательно собирал и изучал, стремясь как можно глубже «вжиться» в дух и характер изображаемой эпохи.

Занятый «Борисом Годуновым», собиранием материалов и разработкой плана «Хованщины», Мусоргский в описываемый период уделял, по сравнению с предыдущими годами, меньше времени песенному творчеству. На рубеже 60—70-х годов им были написаны «Раек» и вокальный цикл «Детская» на собственные слова.

«Детская» продолжает серию бытовых зарисовок 60-х годов. Только теперь слушатель переносится в мир детей из городской среды (прототипами героев «Детской» послужили дети брата Мусоргского и племянники Стасова, жизнь которых с интересом и теплым сочувствием наблюдал композитор). Изображение детского быта, детских грез, игр и шалостей позволило Мусоргскому с большой правдивостью и чуткостью воссоздать психологию ребенка, его живые и непосредственные чувства.

Последний период жизни и творчества. Последние семь лет (1874—1881) были самым мрачным периодом в жизни Мусоргского.

Правительственные круги продолжали травить композитора. «Борис Годунов» шел на сцене, однако появлялся в репертуаре очень редко. При этом опера непрерывно подвергалась купюрам и урезкам. Раньше всех была выкинута сцена под Кромами, являющаяся кульминацией в развитии народной драмы. За ней такая же участь постигла ряд других эпизодов.

В последний период Мусоргский начал особенно остро ощущать тяготы и унижения, связанные со своей деятельностью чиновника. Стали учащаться неприятности по службе и периоды безработицы. В конце 70-х годов Мусоргский вышел в отставку. Материальная нужда временами становилась чрезвычайно острой. Другьям не раз приходилось выручать композитора из крайне бедственного положения.

Измена светлым идеалам со стороны многих представителей интеллигенции в связи с неоправдавшимися надеждами на крестьянскую революцию и ростом капиталистических отношений, усиление правительственных репрессий, казни и ссылки, страдания народа, лишённого права на счастье, войны — таков

был круг впечатлений Мусоргского в последний период его жизни.

Тяжело переживая одиночество, Мусоргский горячо привязывался к людям, у которых он находил душевную ласку и отклик на свои творческие мысли. К таким принадлежали, наряду со Стасовым и его семейством, сестра Глинки Л. И. Шестакова, О. А. Петров, молодой поэт А. А. Голенищев-Кутузов. Несколько ранее Мусоргский сдружился с архитектором и художником В. А. Гартманом. Но и с этой стороны Мусоргского подстерегали тяжелые удары. Как огромное личное горе и как потерю для всего русского искусства переживал он преждевременную смерть Гартмана и кончину «дедушки русской сцены» Петрова¹. Дружба с Голенищевым-Кутузовым оказалась кратковременной.

В последние годы Мусоргскому приходилось много выступать в концертах в качестве аккомпаниатора. Его превосходное исполнительское мастерство, легкость чтения с листа и артистизм снискали ему заслуженную славу одного из лучших аккомпаниаторов Петербурга. Эта деятельность являлась также источником заработка, хотя и весьма скромного.

В 1879 году Мусоргский совершил концертную поездку по югу России (Украина, Крым) с известной певицей Д. М. Леоновой. Это было последнее радостное событие в жизни композитора. Артистический успех, впечатления от южной природы и незнакомого быта оставили яркий след в его сознании². Однако по возвращении в Петербург его вновь ожидало безрадостное существование.

Ненормальный образ жизни подрывал здоровье композитора, подтачивая его физические силы. Наступали признаки тяжелого физического заболевания. В феврале 1881 года Мусоргского на квартире у Леоновой постиг удар. За ним последовали другие. В тяжелом состоянии композитор был помещен в Николаевский военный госпиталь, где и протекали его последние дни. Там же Репин писал с умирающего свой знаменитый портрет. 16 марта 1881 года Мусоргский скончался.

Долгое время держалась точка зрения, будто последние годы жизни Мусоргского были годами творческого упадка. Подобного взгляда придерживался даже Стасов в своих работах о Мусоргском. Но это неверно.

Действительно, жизненные неурядицы, пошатнувшееся здоровье затрудняли в эти годы процесс сочинения. Работа зачастую затягивалась. Однако ряд замечательных произведений,

¹ Гартман умер в 1873 г., Петров — в 1878.

² В концертах было исполнено много различных произведений классической музыки. Леонова пела также под аккомпанемент Мусоргского его песни и романсы и отрывки из «Хованщины». Мусоргский выступал и как пианист-солист, исполняя переложенные для рояля отрывки из собственных опер. Публика и местная печать тепло принимали артистов.

созданных в столь трудных условиях, заставляет скорее говорить не об упадке, а о новом расцвете творческих сил композитора.

Основным трудом этих лет была «Хованщина». Смерть оборвала его. Опера осталась незаконченной и не оркестрованной. «Хованщина» впервые увидела сцену в 1886 году в обработке и оркестровке Римского-Корсакова.

Параллельно с «Хованщиной» шло сочинение лирико-комической оперы «Сорочинская ярмарка» (по Гоголю). Эта опера также осталась незавершенной. Над ее завершением трудилось в разное время Кюи, Лядов и советский композитор Шебалин.

«Хованщина» и «Сорочинская ярмарка» — два полюса, характеризующие различные стороны душевного склада их автора. В «Хованщине» отразились трагические стороны русской действительности и нашли выражение скорбные мысли Мусоргского о судьбе народа. «Сорочинская ярмарка» полна юмора, света и приветливой, задушевной ласки. Она свидетельствует о неиссякаемой, несмотря ни на какие страдания, любви Мусоргского к жизни, о его влечении к простой человеческой радости. Опера основана почти целиком на мелодиях украинских народных песен.

70-е годы явились новым этапом в развитии камерного вокального творчества композитора. Среди романсов и песен последнего периода выделяются два песенных цикла на тексты Голенищева-Кутузова — «Без солнца» и «Песни и пляски смерти», а также баллада «Забывтый» на его же слова.

Оба цикла имеют трагическую направленность. Однако содержание их различно.

«Без солнца» является проникновенной лирической исповедью композитора, повествованием об одиночестве художника в мире бездушных и холодных людей. Музыка отмечена печатью глубокой скорби при суровой сдержанности высказывания.

Цикл «Песни и пляски смерти» задуман как ряд сцен из жизни различных людей, стремящихся к счастью, но обреченных на страдания и гибель. Цикл возник по идее Стасова. Первоначально он был задуман очень широко; в нем должна была быть показана смерть самых различных по своему общественному положению лиц, от сановника до пролетария. В окончательном виде цикл содержит четыре номера.

Последние выдающиеся вокальные произведения Мусоргского были созданы в 1879 году. Это сатирическая песня «Блоха» на слова песенки Мефистофеля из «Фауста» Гёте и героико-эпическая песня «На Днепре» на слова Шевченко.

В 1874 году было написано самое значительное из фортепианных произведений Мусоргского — сюита «Картинки с выставки». Она возникла под впечатлением посмертной выставки

работ Гартмана, организованной Стасовым, как дань памяти умершего художника.

Мусоргский и в последний период жизни был постоянно полон творческих замыслов. В его воображении вырисовывались контуры третьей пародной музыкальной драмы «Пугачевщина», которую ему так и не довелось написать. В его бумагах сохранилось большое количество записей песен различных народов. Эти песни он собирал для разнообразных, замышлявшихся им в последние годы произведений.

Неутомимый, страстный, увлекающийся, как и в юности, никогда не ищущий покоя, отдающий всего себя людям и творчеству,— таким остался композитор до последней минуты своей безвременной оборвавшейся жизни.

Не совсем обычна судьба творческого наследия Мусоргского. Смелое новаторство в области гармонии, голосоведения, ошибочно расценивавшееся в свое время как результат недостаточного мастерства композитора, явилось причиной того, что произведения Мусоргского получили распространение не в оригинале, а в редакции Н. А. Римского-Корсакова. Предприняв после смерти Мусоргского редактирование всех его сочинений, Римский-Корсаков совершил дело большого исторического значения, содействовав популяризации наследия своего покойного друга.

Редактирование состояло в некоторых композиционных изменениях, сокращениях, в смягчении резких модуляционных ходов, тональных сопоставлений и гармонических последований, в приближении голосоведения и ритмического рисунка к привычным в то время нормам, а в опере «Борис Годунов» также — в придании оркестровке большего блеска и силы. Но произведения Мусоргского в редакции Римского-Корсакова — это в известной мере уже новые произведения, плоды совместного творчества двух гениальных композиторов; стилистически они значительно отличаются от оригинала.

В советское время было предпринято полное издание сочинений Мусоргского, восстановленных по авторским рукописям музыковедом П. А. Ламмом. В 1928 году была поставлена в Ленинграде, а затем и в некоторых других городах в ее подлинном виде опера «Борис Годунов». Это стало большим событием музыкально-общественной жизни. Впервые широкие круги слушателей узнали оперу такой, какой она была задумана автором, со сценой у Василия Блаженного (исключавшейся во всех предыдущих постановках) и без изменений и пропусков, сделанных в музыкальном тексте Римским-Корсаковым.

В наше время появилась еще одна редакция «Бориса Годунова». Автор ее — крупнейший советский композитор Д. Д. Шостакович, много и с любовью изучавший Мусоргского. В отли-

че от Римского-Корсакова, Шостакович сохранил нетронутой музыку оригинала, изменив лишь оркестровку.

По-новому сложилась в наши дни и жизнь второй народной музыкальной драмы — «Хованщины». Не оркестрованная Мусоргским, она долгое время могла исполняться лишь в редакции Римского-Корсакова. Шостакович заново инструментовал и ее, положив в основу оригинал Мусоргского и восстановив эпизоды, выпущенные Римским-Корсаковым.

В настоящей главе мы будем рассматривать произведения Мусоргского в их оригинальной, авторской редакции.

· КАМЕРНОЕ ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Собственно лирика занимает сравнительно небольшое место в вокальном творчестве Мусоргского, хотя его перу и принадлежит несколько обаятельных лирических песен (например, «Где ты, звездочка?» или «По-над Доном сад цветет»). Цикл «Без солнца» стоит особняком в вокальном наследии композитора как единственный образец повествования о личных, глубоко интимных переживаниях. В основном же Мусоргский писал не о себе. Пытливый наблюдатель, он воплощал образы людей различных сословий, возрастов, характеров, запечатлевал бытовые эпизоды, острые драматические столкновения. Поэтому в его творчестве особенное развитие получили такие жанры, как монолог-рассказ, монолог-сцена, баллада или близкий к ней тип драматического повествования, включающего, наряду со словами автора, прямую речь действующих лиц.

Социально-обличительная тема определила главное направление вокального творчества Мусоргского. В некоторых произведениях обличительного содержания композитор достигает истинно трагедийной силы. В других он под видом шутки или, казалось бы, невинной бытовой зарисовки поднимает жгучие вопросы современной жизни. Значительное место в вокальной музыке Мусоргского занимает сатира.

«Народные картинки» 60-х годов. Все «народные картинки» имеют сюжетную основу. Они написаны в виде монологов, т. е. произносятся не от имени автора, а от имени конкретного действующего лица. Слушатель ясно представляет себе образ говорящего, его характер, чувства, социальную принадлежность.

Не все «картинки» однородны по своему художественному замыслу. В одних мысль об угнетенном положении крестьянства выражена в более обобщенной форме (например, в виде раздумья о крестьянской доле или в виде рассказа крестьянина о своей жизни в целом), в других запечатлен один небольшой эпизод, конкретный бытовой случай из повседневной жизни.

К первой группе относятся в основном произведения, напи-

санные на поэтические тексты Некрасова, Шевченко, Островского и других современных авторов. Тексты для произведений второй группы созданы самим Мусоргским. Композитор выступал в качестве автора слов в тех случаях, когда он хотел воплотить свои непосредственные впечатления от подсмотренных в жизни сцен и эпизодов.

К произведениям первой группы относятся «Калистрат», «Колыбельная Еремушки». Образцами второго типа являются «Сиротка», «Озорник» и некоторые другие.

«Калистрат». Стихотворение Некрасова, положенное в основу песни, повествует о тяжелой жизни крестьянина-бедняка. Рассказ ведется от лица самого героя. Сначала крестьянин вспоминает, как певшая над его колыбелью мать сулила ему счастье. Затем он сопоставляет это с реальной действительностью. Рассказ окрашен в иронические тона. С горькой издевкой повествует Калистрат о своем бедственном положении.

Вопиющий разрыв между мечтой матери и картиной настоящей жизни Калистрата явился для Мусоргского исходным моментом при передаче в музыке идеи стихотворения. Музыкальная форма основана на неоднократном противопоставлении резко контрастных музыкальных эпизодов. Вначале звучит нежная и ласковая колыбельная, льется широкий напев протяжной песни; описание же Калистратом своего житья дано на удалой музыке плясового характера, подчеркивающей насмешливо-иронический тон рассказа. А для того чтобы еще резче подчеркнуть этот контраст, Мусоргский повторяет в конце песни слова начального раздела¹ и вместе с ними — отрывки лирической мелодии. В заключении песни то и дело противопоставляются друг другу фразы лирически-напевные, напоминающие об образе матери и о ее мечте, и фразы плясового, насмешливого характера (подобной, как будто дразнящей фразой рояля стаккато в верхнем регистре и завершается песня). Этим Мусоргский подчеркивает мысль о несбыточности для бедняка надежды на счастье.

Нарочитым несоответствием между смыслом слов и тоном рассказа отличается и вступительная часть песни. Если о тяжелой жизни Калистрата повествуется с насмешкой, то рассказ о светлых чаяниях матери окрашен в печальные тона.

С первых тактов фортепианного вступления в музыке устанавливается мерный, однообразный ритм; упорно повторяется одна и та же попевка на фоне неизменной органной пунктировки. Характерное для крестьянской песни объединение внутри мелодии признаков различных ладов (см. чередование *си* и *си-диез*, *ре* и *ре-диез*) придает колыбельной ярко выраженный крестьянский колорит. Вместе с тем композитор тонко использует эти ладовые сопоставления для того, чтобы создать

¹ Этого повторения нет в стихотворении Некрасова.

своеобразное ощущение колебания, мерцания и выразить гнетущее чувство тоски и подавленности.

79 Allegro tranquillo

Печальное настроение сохраняется и тогда, когда голос начинает свое повествование и звучит широкая мелодия, напоминающая своим распевом протяжные крестьянские песни; оно не вполне рассеивается даже тогда, когда звучат в светлом ла мажоре слова матери «Будешь счастлив, Калистратушка».

В сопоставлении со скорбной мелодией начала особенно явно выступает ироническое значение слов «И сбылось по воле божией». Здесь остроумно пародируются интонации церковного пения.

В «Калистрате» Мусоргский показал образец подлинно творческого использования выразительных возможностей народной песни. Построив весь монолог в свободной форме, композитор сумел сохранить на всем его протяжении музыкальное единство, применяя вариатный тип развития, свойственный народной песне. Каждый новый эпизод рассказа имеет свою

мелодию, но вместе с тем каждая из этих мелодий интонационно связана с предыдущей и непосредственно вытекает из нее. Уже первая из «веселых» попевок является свободным вариантом мелодии ля-мажорной колыбельной.

74 **Tranquillo** (колыбельная)

а)

«Бу — дешь счаст — лив, Ка — ли — стра — туш — ка!»

б)

Нет счаст — ли — вей, нет при — го — жей.

В дальнейшем происходит рождение все новых мелодических образований на основе свободного интонационного развития.

Воздействие крестьянской песенности на музыкальный язык «Калистрата» сказывается также в широком применении подголосочной полифонии. В партии рояля появляется целая сеть выразительных подголосков. В плясовом разделе аккомпанемент строится на подвижных фигурациях, напоминающих по звучанию народные инструментальные наигрыши. Они еще больше подчеркивают задорный, лихой и насмешливый характер мелодии.

Итак, новаторская сущность «Калистрата» проявляется не только в теме этого произведения (правдивый показ жизни угнетенного крестьянства), но и в художественном методе (по выражению Гоголя, это — «видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы»), и в музыкальном языке, возникшем на основе свободного, творческого использования выразительных особенностей крестьянского музыкального искусства.

«Колыбельная Еремушки». Эта песня также написана на слова Некрасова. И здесь развивается та же тема о жизненной судьбе крестьянина-бедняка и звучит печальный напев над колыбелью ребенка, рожденного среди мрака и нищеты. Только на этот раз в песне выражена не наивная и неопределенная мечта матери о счастье: здесь поется о том, что (угодливость и покорность должны помочь Еремушке выйти «в люди»). Мусоргский использовал отрывок из стихотворения «Песня Еремушке», а именно — слова «безобразной»¹ колыбельной, пропеты старой крестьянкой, выражающие тупое преклонение темных, забитых нуждою и рабством людей перед властью господ².

¹ Так она названа в стихотворении.

² Слова подлинника подвергнуты в песне значительным изменениям.

Может показаться, что, отбросив имеющийся в том же стихотворении текст второй колыбельной, содержащей призыв к активной борьбе с общественным злом, Мусоргский искажил замысел Некрасова и снизил идейное содержание песни. Однако композитор создал на основе короткого поэтического отрывка вполне самостоятельное, законченное произведение, не противоречащее по своей идейной направленности стихотворению Некрасова, хотя и не во всем совпадающее с ним.

Песня начинается короткой терцово-квартовой попевкой «Баю-бай!», играющей на протяжении всей песни чрезвычайно важную роль. Она использована в качестве упорно повторяющегося припева. В тексте Некрасова припева нет, он введен Мусоргским именно в силу особого значения, которое приобретает данная музыкальная интонация для раскрытия общего замысла.

Попевка «Баю-бай!» является музыкальным зерном, из которого вырастает широкая и выразительная мелодия всей песни. Чтобы убедиться в этом, сравним начало:

72 Moderato assai

Баю бай, бай

со следующими отрывками:

73 а) [тот же темп]

Ни же то - нень - кой бы - ли - ноч - ки

б) [тот же темп] *p*

Си_ла ло_мит и со_ло - муш_ку, по_кло_нись по .. ни_же ей,

в) [тот же темп] *mf*

В лю_ди вый_дешь-все с вель_мо_жа_ми ста_нешь дру_же_ство во_дить,

Мы видим, что попевка «Баю-бай!» непрерывно звучит на протяжении песни, то открыто (в припеве), то замаскировано (в промежуточных эпизодах, при свободном развитии мелодии)

Причина подобного настойчивого повторения ее заключается не только в том, что она отвечает характеру колыбельной. В этой интонации заключены признаки еще одного народно-песенного жанра, а именно заплачки, причета. (Интонации народного плача Мусоргский часто использовал в своих произведениях как выражение глубокой скорби по поводу тяжких народных бедствий. Так поступил он и на этот раз.

Не случаен тот сумрачный тон, в который окрашивается каждое проведение основной попевки. Уже в самом начале это достигается мастерским использованием тембровых возможностей фортепиано (звучание низкого регистра, дублирование мелодии голоса в терцию через три октавы, хроматические подголоски в басу).

Что касается средних эпизодов, то они различны по настроению. Первый (см. пример 73а) своим тоскливым характером близок к припеву. В интонациях второго эпизода (см. пример 73б) проскальзывает легкий оттенок язвительности, иронии; он возникает в данном случае благодаря проникновению

в мелодию полуречитативных интонаций, появлению отрывистого, синкопированного аккомпанемента, нарочитому выделению слов «Поклонись пониже ей» (при этом мелодический рисунок как бы воспроизводит униженный поклон).

Третий эпизод (см. пример 73в) отличается от остальных своим просветленным характером (мажор, плавное движение мелодии, прозрачное звучание среднего и высокого регистров фортепиано). Однако светлый образ разрушается последующим, самым мрачным проведением припева, звучащим как тяжкий стон. Движение замирает. Хроматизмы, сопоставление мажорных и минорных гармоний усиливают ощущение гнетущего мрака.

Итак, скорбный характер песни, звучание на всем ее протяжении интонаций жалобы, причета позволяют видеть в ней нечто большее, чем обычную колыбельную. Это горестное размышление о будущей судьбе человека, рожденного среди нищеты и несправедливости; это плач о человеке, удел которого — клонить голову перед властью имущими.

Мусоргский создал произведение, вызывающее в душе слушателя протест против надругательства над человеческим достоинством. Ироническим оттенком в интонации он осудил угодливые слова о необходимости поклоняться силе, а мрачным заключением песни развенчал пустые надежды на легкую жизнь по барской милости.

Ведущим в музыке только что рассмотренных произведений является песенное начало при опоре на определенные жанры народной песни (плясовая, колыбельная). Иное наблюдается в «народных картинках» второй группы.

Стремясь запечатлеть во всей свежести и неповторимости поразившие его сознание образы и положения, Мусоргский воспроизвел здесь характерные особенности речевых интонаций разных людей и добился тем самым необычайной яркости портретных зарисовок. Главным выразительным средством стал речитатив. Задуманные как обращение того или иного персонажа к воображаемому собеседнику, данные «народные картинки» позволяют слушателю живо представить себе не только говорящего, но и развивающееся действие, иногда даже — облик и поведение того, к кому обращена речь. Здесь содержатся, таким образом, в зародыше как бы элементы театрального действия.

«Сиротка». В этом произведении Мусоргский изобразил одинокого, бездомного ребенка, просящего прохожего о подаянии.)

Композитор добился яркой жизненности образа благодаря правдивой передаче речевых интонаций.

Сочиняя слова, он, по всей вероятности, уже ясно представлял себе мелодию, в которой они должны были воплотиться. Чрезвычайно показательна метрическая сторона текста. Слова

сочетаются таким образом, что за первым ударным слогом постоянно следуют два (а иногда даже три) неударных:

Ба́рин мой ми́ленький,
Ба́рин мой до́бренький...

или

Ба́ринушка!

Такой размер близок к характеру крестьянской речи того времени. К тому же он особенно удобен для передачи интонации просьбы, жалобы, горестного причитания. В музыке Мусоргский ритмически удлинил ударные слоги, сделал их в ряде случаев мелодическими вершинами попевок. Он тщательно выписал динамические оттенки внутри отдельных фраз, указав на необходимость подчеркивания ударных звуков. Так интонация мольбы стала еще более рельефной.

74

Allegro assai

Ба - рин мой ми - лень_кий,

f *mf* *mf*

sf *f* *p*

Detailed description: This system contains the first line of the musical score. It features a vocal line in G major with a 3/4 time signature. The piano accompaniment is in the left hand. Dynamics include *f*, *mf*, *sf*, and *p*. The lyrics are 'Ба - рин мой ми - лень_кий,'.

ба - рин мой до́ - рень_кий, скаль - ся над бед - нень_ким,

f *mf* *p*

f *p* *p*

Detailed description: This system contains the second line of the musical score. The vocal line continues with 'ба - рин мой до́ - рень_кий, скаль - ся над бед - нень_ким,'. Dynamics include *f*, *mf*, and *p*. The piano accompaniment continues with *f* and *p* dynamics.

горь - ним, без - дом_ным си - ро_точ_кой. Ба_рин_уш_ка!

cresc. *f* *p*

pp *sf*

Detailed description: This system contains the third line of the musical score. The vocal line concludes with 'горь - ним, без - дом_ным си - ро_точ_кой. Ба_рин_уш_ка!'. Dynamics include *cresc.*, *f*, *p*, *pp*, and *sf*. The piano accompaniment concludes with *pp* and *sf* dynamics.



М. П. МУСОРГСКИЙ



А. П. БОРОДИН

Подобно тому как в «Колыбельной Еремушки» мелодия всей песни вырастает из первой попевки, мелодия «Сиротки» имеет своей основой начальную интонацию (см. первые два такта примера 74). Уже последующие два такта дают ее в некотором изменении. В дальнейшем, при удлинении фраз и усложнении мелодического рисунка, в мелодии то и дело появляются ниспадающие обороты, напоминающие начальный ход. Это позволяет композитору сохранить, при разнообразии речевых оттенков, единство музыкального целого.

Вместе с тем музыка отражает постепенную смену душевных состояний говорящего. Начинается обращение к прохожему скуплыми словами привычной, затверженной просьбы, то робкой, то настойчивой, завершающейся горестным восклицанием «Баринушка!».

В дальнейшем стремление найти сочувственный отклик у равнодушного барина делает сиротку красноречивым, заставляет его вводить новые подробности в рассказ о своих бедствиях. Композитор оттеняет содержание слов, используя тембровые возможности фортепиано. При словах: «Холодом, голодом...» — переход мелодии в низкий регистр при октавных удвоениях подчеркивает мрачный характер текста; еще более зловеще звучат тяжеловесные ходы параллельными терциями на словах: «Бранью-побоями». Чем дальше, тем торопливей и беспокойней становится речь ребенка. Движение ускоряется, звучность усиливается. Общее нарастание приводит к последнему проведению начальной попевки, звучащей на этот раз наиболее драматично. Это — отчаянный вопль, брошенный вслед уходящему. Мелодия впервые достигает здесь своей вершины — звука *fa fortissimo*. Внезапно наступающее вслед за тем *pianissimo* — яркий психологический штрих: конец фразы ребенок произносит, как бы глотая слезы. Впервые появляющаяся в последних двух тактах доминанта основной тональности так и остается неразрешенной. Монолог обрывается: страстная мольба оказалась бесплодной...

«Озорник». На первый взгляд может показаться, что содержание «Озорника» не имеет ничего общего с социально-обличительной темой. Здесь, казалось бы, изображена незатейливая бытовая сценка: (уличный мальчишка преследует своими насмешками уродливую, немощную старуху.) Однако сквозь видимый смех звучит скрытая боль за убогих, униженных и беззащитных вроде той старухи, чей облик так явственно вырисовывается из слов озорного паренька. За малозначительным происшествием Мусоргский разглядел трагедию одинокой, нищей старости. Что же касается музыкального портрета маленького уличного забияки, то по яркости и меткости он занимает одно из первых мест в созданной Мусоргским галерее народных типов. Бьющая через край энергия, задорный юмор, находчивость — вот черты, которыми композитор наделил своего

маленького героя и которые нашли выражение в яркой, богатой разнообразными оттенками музыкальной речи.

Будучи монологом, «Озорник» еще в большей степени, чем «Сиротка», наделен чертами драматического действия.

«Озорник» принадлежит к числу наиболее своеобразных в ритмическом отношении произведений Мусоргского. Общий характер музыкального движения — $\frac{3}{4}$ при быстром темпе — отвечает одновременно характеру и речи и движений озорника. Впечатление стремительности усиливается оттого, что на всем протяжении монолога в основном сохранен принцип соответствия одного слога текста одной музыкальной длительности. Получается своеобразная скороговорка.

Ни на минуту не прекращая быстрого движения, но бесконечно варьируя ритмический рисунок, меняя протяженность отдельных фраз, Мусоргский добивается удивительной яркости в передаче действия. Уже первая музыкальная ячейка (см. пример 75) показывает образ в движении. При общем крещендо мелодия стремительно «взлетает» вверх. «Ползучий» характер мелодического движения по секундам подчеркивается в начальных тактах лигами между первой и второй четвертями. В этом находит свое отражение особая осторожность и вкрадчивость мальчугана при первой попытке приблизиться к своей жертве. В последнем такте происходит ритмический толчок; дерзкий выкрик «Обернись!» произносится торопливо, при внезапном ускорении темпа, и последующая пауза резко обрывает движение: мальчик ловко отскочил в сторону. Весь монолог состоит

75 Allegro

tranne illo

p

Ох, ба - уш - ка,

pp

p

cresc.

о х род - на - я, рас - кра - са - вуш - ка, *f* *accel.*

о - бер - нись!

cresc.

f *f*

из ряда подобных эпизодов, строящихся по принципу нарастания и срыва, каждый из которых соответствует очередному наскоку озорника на старуху.

Постепенно поведение паренька становится все более развязным. Ловко увертываясь от ударов клюки, он не перестает без устали сыпать остротами и насмешками. Периоды нарастаний удлиняются, срывы и паузы появляются все реже. Мелодия, гармония, ритм, фортепианная фактура достигают большого разнообразия, так как в музыке находят свое отражение все новые образы и сравнения, которые рождает неутомимая фантазия мальчугана.

Завершается «Озорник» стремительным, вихревым движением.

Сатира 60-х годов. «Семинарист». Автор текста — Мусоргский. «Семинарист» многими особенностями примыкает к «народным картинкам». (Это монолог-сценка, правдиво воспроизводящая психологию и социальный облик действующего лица. Юмористический эффект достигается не нарочитым преувеличением смешных черт, а комизмом самого изображаемого положения, взятого из жизни.

Юноша вынужден зубрить латынь, являющуюся в семинарии предметом обязательным, хотя и вовсе не нужным для практической деятельности рядового духовенства. Тупое долбление латыни характеризует нелепость, бессмысленность всей системы семинарского воспитания.

Зубрежка то и дело прерывается. Мысли семинариста витают далеко. Перед глазами возникает образ краснойщечкой Стеши, поповой дочки; вскипает обида при воспоминании о том, как пришлось принять от попа троекратное «благословение» кулаком по шее за подмигивание Стеше во время церковной службы...

Мусоргский строит монолог на противопоставлении монотонной, долбящей интонации (чаще всего на одном звуке) широкому распеву, характеризующему мечты семинариста. Первоначально противопоставление происходит точно по двутактам; затем, по мере того как мысли героя все дальше отходят от латыни, певучая мелодия начинает чаще и чаще оттеснять интонацию зубрежки.

Эта мелодия отличается размахом, энергией и молодцеватостью. Она удачно характеризует здорового, полного сил, простоватого парня. Как правильно отмечал еще Стасов, молодой семинарист принадлежит к «люду сельскому, захолустному, провинциальному». Этим и объясняется присутствие в музыке народно-песенных интонаций.

При развитии мелодии Мусоргский вводит остроумную деталь, придающую особую характерность образу семинариста: в мелодии, по-прежнему широкой и энергичной, появляются обороты православного церковного песнопения (см. в примере

76 распев в такте 5, сопровождаемый аккордовыми параллелизмами фортепиано, а также большой заключительный распев в тактах 7—13).

76 [Allegro moderato]

Ах ты Сте_ша, мо_я Сте_ша, так те_бя рас_це_ло_вал бы,

креп_ко- на_креп_ко к серд_цу при_жал бы

Сплетение в устах семинариста лирических интонаций с привычными для него интонациями церковного пения вносит юмористический штрих в его характеристику. Дальнейший эпизод, повествующий о происшествии во время службы («а намеднишь за молебном»), целиком основан на интонациях церковного обихода.

При возвращении первоначальной мелодии¹ («Чертов батька все проведаль») она звучит в устах семинариста со злобой и ожесточением. В конце монолога юноша, словно внезапно спохватившись и стремясь наверстать упущенное, начинает вновь с яростью долбить опостылевшие латинские слова.

Стасов писал: «Для поверхностного и рассеянного слушателя „Семинарист“ Мусоргского — только предмет потехи, предмет веселого смеха. Но для кого искусство — важное создание жизни, тот с ужасом взглянет на то, что изображено в „смешном“ романсе. Молодая жизнь, захваченная в железный нелепый ошейник и там быющая с отчаянием, — какая это мрач-

¹ «Семинарист» написан в форме, близкой к трехчастной. Крайние части — в фа миноре; средняя — в фа мажоре.

ная трагедия! И тот, который в романсе Мусоргского, — еще свежий, здоровый молодой парень, еще милый и интересный, юмористический и бодрый, скоро опустится и отупеет, жизненные краски поблекнут, и останется бездушная топорная кукла».

В этих словах Стасова раскрыт глубокий социально-обличительный смысл произведения.

«Классик» (слова Мусоргского). Здесь высмеян известный музыкальный деятель А. С. Фаминцын, яростный враг «Могучей кучки», неоднократно нападавший в печати на новаторские произведения молодых композиторов. Мусоргский изобразил Фаминцына в образе ханжи и святоши, который, под видом борьбы за классическую чистоту искусства, подвергает гонению всякую свежую мысль. Для сатирического заострения этого образа композитор прибегнул к приему музыкального пародирования¹⁾. Слова, которыми сам герой аттестует себя как приверженца простоты, скромности, вежливости и т. п. (крайние части трехчастной формы), положены на музыку, близкую к стилю венских классиков XVIII в. Отдельные обороты напоминают менуэт с его поклонами и приседаниями. Характерны для музыки XVIII в. также цепь задержаний, образующая плавную нисходящую мелодическую фразу, украшенную на конце мелизматической фигурой, и расширенная кадансовая формула с трелью на гармонии доминанты.

77 [Andantino, tranquillo]

Я скром-нен, веж-лив, я пре-кра-сен,

я чи-стый клас-сик, я уч-тив.

¹ Пародирование — прием, широко распространенный в сатирической поэзии. Он заключается в том, что автор использует выражения, внешнюю форму известного произведения или подражает определенному стилю, но при этом подставляет под знакомую форму новый смысл, заменяя серьезное содержание шуточным. Целью такого приема может быть высмеивание самого предмета подражания — отдельного произведения или целого художественного направления. Но задача может заключаться и в том, чтобы раз-

Несоответствие между классической строгостью, серьезностью интонаций и пустым содержанием слов производит впечатление папищности и вызывает комический эффект. Мусоргский использовал менуэтное движение (см., например, начало и заключение монолога) также для того, чтобы обрисовать манеру героя говорить с достоинством, с расстановкой. Ритмическая оттяжка на первом слоге в словах «скромн», «вежлив» передает многозначительный тон «классика», его стремление прочувствовать, «просмаковать» каждый эпитет, который он сам себя награждает. Не случайно мелзматическое украшение на словах: «Я прекрасен». Это — как бы выражение упоения своей собственной персоной. Создается образ человека самовлюбленного, смелого и старомодного, с надутой важностью вешающего о никому не нужных истинах.

В средней части монолога «классик» обрушивается с бранью на современных музыкантов. Из спокойной, ясной музыка становится тревожной. Фактура усложняется, ускоряется движение, появляются альтернированные гармонии. Это — выражение ужаса, который испытывает «классик» при одной мысли о современной музыке; вместе с тем это — как бы отраженный в его сознании образ самой этой музыки (нисходящая цепь хроматизированных аккордов в движении шестнадцатыми на словах «Их шум и гам, их страшный беспорядок» и т. д. напоминает музыкальную тему из симфонической картины «Садко» Римского-Корсакова).

Средняя часть завершается фразой «В них гроб искусству вижу я». Скачок голоса на малую ноту вниз при резкой смене регистра у рояля комически имитирует грозный тон оратора.

Вслед за тем возвращается музыкальный материал первой части и вновь воцаряется «классическая» ясность.

В вокальных произведениях 60-х годов Мусоргский развивает жанры, созданные Даргомыжским (характерные монологи, музыкальные портреты), но связывает их с новой тематикой и придает им новые музыкальные черты. Созданные Даргомыжским образы мелкого чиновничества и других представителей городских низов вызывают ассоциации с персонажами Гоголя, отчасти Достоевского. «Народные картинки» Мусоргского во многом перекликаются с творчеством Некрасова.

В песнях 60-х годов уже определились многие характерные особенности музыкального стиля Мусоргского. Яркое национальное своеобразие придает ему, в частности, натурально-ладовая основа музыки. Вместе с тем особенностью языка Мусоргского определяется постоянным взаимодействием песенного и речевого элементов. При всех различиях, которые существуют между двумя охарактеризованными выше группами «народных картинок», нетрудно заметить, что это взаимодействие имеет место и тут и там: мелодия обогащается по-речевому выразительными интонациями, а речитатив насыщается песенными элементами.

Очень значительна роль фортепианного сопровождения. Фортепиано оттеняет значение слов, помогает угадывать их

венчать то или иное жизненное явление или известного человека подчеркиванием несоответствия между его собственным ничтожеством и возвышенным тоном, в котором о нем говорится. В данном случае, в «Классике» Мусоргский преследовал именно такую цель.

сокровенный смысл, нередко «договаривая» то, что остается недосказанным в вокальной партии; оно обрисовывает обстановку действия, обогащает рассказ или действие яркими изобразительными штрихами.

Мусоргский исходил не из традиционных типов инструментального сопровождения, свойственных городским бытовым жанрам. Фортепианную партию композитор насыщал песенным началом, поручал роялю певучие подголоски, переплетающиеся с мелодией голоса («Калистрат», «Колыбельная Еремушки» и др.). Можно встретить и тип фортепианной фактуры, навеянный народной инструментальной музыкой (средняя часть «Калистрата»). Для усиления яркости образов Мусоргский искусно пользовался красочными, тембровыми возможностями фортепиано (вспомним сумрачные басы в «Колыбельной Еремушки»). Он чутко различал выразительные особенности фортепианных регистров, различных расположений аккордов, штрихов.

Драматические песни последнего периода. Среди разнообразных вокальных произведений последнего периода центральное место занимают драматические песни на слова Голенищева-Кутузова — баллада «Забывтый» и «Песни и пляски смерти».

Эти произведения продолжают тему социального обличения, начало которой было положено в «народных картинках» 60-х годов. Однако по художественному методу это новый этап в вокальном творчестве Мусоргского.

Теме беспросветной крестьянской доли посвящено лишь одно произведение — «Трепак» из «Песен и плясок смерти». Наряду с этим композитор обращается к обличению такого страшного социального зла, как война («Забывтый», «Полководец»). Вместе с тем его начинают привлекать сюжеты, не связанные, казалось бы, непосредственно с проблемами социального порядка. Он показывает личную трагедию матери, теряющей любимого ребенка («Колыбельная»), юной девушки, мечтающей о счастье, но умирающей на самом пороге жизни («Серенада»).

Нетрудно, однако, заметить, что все эти произведения, посвященные показу различных сторон жизни, объединены между собой одной общей мыслью — о неизбежности столкновений между естественным стремлением человека к счастью и преградами, которые ставит на его пути беспощадная действительность. Стремясь к предельному заострению этой мысли, Мусоргский положил в основу всех сцен драматический конфликт двух крайних, полярных начал — жизни и смерти. Это придавало данным произведениям подлинно трагедийное звучание. «Забывтый» и «Песни и пляски смерти» — уже не бытовые зарисовки, не «картинки». Это — целые жизненные драмы, трагическая сущность которых раскрывается прямо, не прикрытая бытовой комедийностью, как это бывало иногда в произведе-

ниях 60-х годов. Острота драматических положений повлекла за собой высокую приподнятость выраженных в музыке чувств, их страстность и напряженность.

«Забитый». Баллада «Забитый» написана Мусоргским в содружестве с поэтом Голенищевым-Кутузовым под впечатлением одноименной картины художника Верещагина¹, изображающей убитого солдата на опустевшем поле битвы. Опираясь на возможность сопоставления различных образов, которую дают поэзия и музыка, композитор и поэт раздвинули рамки сюжета и воплотили в наглядной форме представления, которые рождались у зрителя при созерцании картины художника. Образу убитого солдата они противопоставили образ его молодой жены, баюкающей в далеком родном селении своего ребенка и поющей ему о возвращении отца, которому на самом деле не суждено более вернуться... Введение контрастного образа помогло авторам еще глубже раскрыть трагическую сущность произведения. Контраст же производит тем более сильное впечатление, что между двумя разделами отсутствуют какие бы то ни было переходы.

В балладе сочетаются яркий драматизм с простотой и сдержанностью выражения. Музыка проникнута суровой скорбью.

Первый эпизод написан в умеренном маршеобразном движении. В сочетании с мрачной тональностью ми-бемоль минор это способствует установлению с самого начала траурно-торжественного тона, связанного с образами войны и героической смерти в бою.

Рассказ звучит твердо. Однако за этим угадывается страстное, kloкочущее чувство негодования и боли.

Особенный, неповторимый характер музыкальной речи рождается из взаимодействия строго выдержанного декламационного принципа и известной ритмической скованности с огромным мелодическим развертыванием. Чеканный, пунктирный ритм как бы тормозит свободное движение мелодии, упорно

¹ В. В. Верещагин — выдающийся русский художник — посвятил значительную часть своего творчества военной теме. Он выступал с обличением захватнических войн и одновременно воспевал мужество и героизм простых солдат. Картины Верещагина писаны с натуры. Он много путешествовал по России и за ее пределами, наблюдая национально-освободительную борьбу колониальных народов Азии. Для того чтобы иметь возможность рассказать суровую, неприкрашенную правду о войне, художник не раз принимал непосредственное участие в военных походах. Он был ранен во время русско-турецкой войны за освобождение Болгарии (1877—1878) и погиб в 1904 г. во время русско-японской войны при взрыве броненосца «Петропавловск». Под впечатлением военных действий в Туркестане, которые Верещагин лично наблюдал в конце 60-х гг., возникла его знаменитая туркестанская серия, в которую вошла и картина «Забитый» (1871). Вся серия была выставлена в Петербурге в 1874 г. Правдивый показ страданий, причиненных войной народу, вызвал озлобление реакционных кругов царской России. В результате жестокой травли Верещагин снял с выставки, а затем и уничтожил несколько картин, в том числе и «Забитого».

стремящейся вверх и постепенно захватывающей очень широкий диапазон. Создается ощущение, что к своей вершине (ми-бемоль) мелодия подходит с невероятным напряжением. Отсюда и возникает впечатление большой внутренней силы чувства при суровой сдержанности выражения. Когда же мелодическая вершина наконец достигнута, это воспринимается как кратковременный прорыв долго сдерживаемого чувства. Под напором этого чувства рушится симметрия внутри первого шеститактового построения: самый высокий звук приходится на последнюю четверть четвертого такта. Происходящее при этом выделение слов «только он» придает интонации особую патетичность и выразительность.

78 *Alla marcia sostenuto, ma non troppo*

Он смерть на_шел в кра_ю чу_жом, в кра_ю чу_жом, в бо_ю с вра_гом, но враг дру_зья_ми по_бе_жен, дру_зья ли_ку_ют, толь_ко он, на по_ле бит_вы по_за_бит, о_дин ле_жит.

sf *p* *pesante* *cresc.* *dim.* *dim.*

В гармоническом языке первого эпизода сочетаются строгая простота с остротой звучания, усугубляющей драматический характер музыки. Так, в начальном шеститакте (см. пример 78) преобладают унисонно-октавные ходы и гармонии только едва намечены. Однако уже здесь встречаются острые созвучия и альтерации (см., например, появление звука *ля-бекар* — IV повышенной ступени лада)

Значительной напряженности достигает гармония во втором шеститакте. Созвучия малых секунд играют образительную роль, иллюстрируя слова о клюющем мертвое тело вороне, но одновременно отражают и нарастающее душевное волнение.

Первый эпизод внезапно обрывается. И как бы наплывом, после небольшой паузы, начинается новый раздел.

Теперь в свои права вступает лирическая песенность. Правда, и здесь композитор не отступает от декламационного принципа, что способствует сохранению и в данном отрезке свойственных всей балладе строгости и простоты. Но характер музыкальной речи теперь совсем иной. Ритм свободный, плавный. Исчезли альтерации и острые, колючие гармонии. Отдельные слова произносятся нараспев; так, например, мелодическое и ритмическое выделение второго слога в слове «далеко» придает всей фразе лирическую, печальную и задушевную окраску.

Главным же носителем песенности становится фортепианная партия. Опираясь на принцип народной подголосочной полифонии, композитор обвивает сравнительно скуные интонации голоса распевной мелодией аккомпанемента. При этом вокальная и инструментальная партии сливаются в одно неразрывное целое, взаимно дополняя друг друга и создавая ощущение непрерывно льющейся песенной мелодии. Воплощается образ необычайной чистоты и поэтичности, овеянный вместе с тем глубокой печалью.

Трагический смысл данного эпизода раскрывается Мусоргским также посредством введения остинатной фигуры в басу (I—V ступени лада), пунктирный ритм которой непосредственно связан с тематическим материалом первого раздела и упорно напоминает о картине войны и смерти.

Второй эпизод также остается незавершенным.

Заключение интонационно связано с первой частью. Однако теперь появляются только обрывки первоначальной мелодии. Впечатляющая сила последней фразы заключена именно в ее краткости и простоте. Как выражение ужаса и потрясения звучат на *pianissimo* прерываемые паузой слова «А тот забыт — один лежит». Предельно скупа, но выразительна фактура фортепианной партии. Мрачно звучание альтерированной гармонии в глухом басовом регистре; образ мертвой тишины и оцепенения создается заключительным красочным созвучием из двух децим, представляющих гармонию тоники.

(«Песни и пляски смерти». Центральным действующим лицом цикла Мусоргский сделал самую смерть и внес, таким образом, в свое произведение некоторый элемент фантастики. Смерть является к лицам разных сословий и возрастов, непрерывно меняя при этом и свой собственный облик.) В подобном замысле, как и в самом названии цикла, нетрудно усмотреть связь с определенной традицией европейского искусства, восходящей еще к эпохе средневековья¹.

Однако не следует думать, что обращение композитора к подобному рода образам было связано с увлечением какими-либо мистическими идеями. Все сцены потрясает своей жизненной правдивостью и человечностью. В музыке господствуют не отрешенность от земного и не покорность перед лицом неизбежного, а негодующий протест против зла и человеческих страданий. Ведь смерть является в данном случае лишь образным, обобщенным воплощением всего того, что препятствует счастью людей, что несет им горе и бедствия.

Смерть является людям под различными масками, привлекая их к себе обманом, издеваясь над ними. (В «Колыбельной» она приходит якобы для того, чтобы убаюкать, «успокоить» больного дитя,) и вырывает его из рук матери; (в «Серенаде», приняв вид рыцаря, она поет под окном умирающей девушки о любви,) вызывает в ее воображении манящие картины счастья; (в «Трепаке» пляшет с запившим с горя, заблудившимся в глухом заснеженном лесу мужичком веселую пляску, а затем поет над замерзающим ласковую песню о лете, урожае, довольстве. (И даже в «Полководце», празднуя победу над убитыми в бою воинами, она иронически поет им о сладостном отдыхе в земле.

Для характеристики лживого, коварного облика Смерти композитор прибегает к своеобразному художественному приему. (В каждой из песен использован определенный музыкальный жанр.) Это последовательно — колыбельная, серенада, пляска, гимн-марш. Однако в «Колыбельной» мы не найдем приветливой ласки, в «Серенаде» — выражения чувств любви, в «Трепаке» — веселья, в «Полководце» — праздничности.) Ни

¹ «Пляской смерти» назывался в средние века вид аллегорической драмы или процессии, главным действующим лицом которой была смерть. Но особое распространение тема «пляски смерти» получила в изобразительном искусстве ряда европейских стран (изображения на стенах соборов, монастырей, картины, гравюры, резьба по дереву и т. п.). В основе всех этих произведений лежала мысль о равенстве всех людей — от монарха до нищего — перед лицом смерти. Сама смерть изображалась в различных обликах: то скелетом с косой, то землепашцем, то могущественным полководцем, побеждающим всех людей, то музыкантом, заставляющим плясать под свою дудку всех, без различия общественного положения. Замечательным памятником искусства являются гравюры с 58 рисунков крупнейшего немецкого художника XVI в. Ганса Гольбейна-младшего; это ряд сцен, изображающий неожиданный приход смерти к представителям различных сословий и профессий, занятым своими обычными, повседневными делами.

один из этих жанров не использован, таким образом, по своему прямому назначению.)

Несмотря на то что Мусоргский не осуществил полностью своего первоначального плана, цикл «Песни и пляски смерти» обладает цельностью и завершенностью при внутренней логичности расположения частей. От интимно-камерной «Колыбельной» совершается постепенный переход к динамическому, величественному «Полководцу». Последовательно, от песни к песне, меняется обстановка действия. После душевной и тесной комнаты, где происходит действие «Колыбельной», образ распахнутого на волю окна в «Серенаде» подготавливает переход к картине лесных просторов «Трепака»; эта картина, в свою очередь, вводит в могучую батальную сцену «Полководца». (От номера к номеру увеличивается также песенность музыки. В «Колыбельной» полностью господствует речитатив; в «Серенаду» введена замкнутая по форме песня Смерти; «Трепак» целиком пронизан песенным развитием; в «Полководце» длительное музыкальное развитие приводит к рождению могучей мелодии, песенная сила которой позволяет выразить с наибольшей полнотой обобщающую идею всего цикла.

«Трепак». «Трепак» воспринимается как большое полотно, писанное крупной кистью. От него веет дыханием лесных просторов.

Драматическая сила этого произведения в значительной мере обусловлена непрерывностью и широким размахом музыкального развития, связанного с образом постепенно разыгрывающейся и вновь утихающей снежной бури. Однако картинной стороной не исчерпывается содержание музыки; оно чрезвычайно глубоко и многопланово.

Начало (рассказ от автора) рисует великое безмолвие и неподвижность, царящие над необъятными снежными просторами. Три аккорда, разделенные паузами, представляют три тональности, отстоящие друг от друга на терцию (фа мажор, ля минор, фа-диез минор). Они производят впечатление красочных пятен, брошенных на холст кистью живописца. Ощущение безжизненности усиливается «пустым» звучанием аккордов (у них отсутствует терцовый тон). В эту тишину дважды врывается глухое, сдержанное рокотание: в басу *pianissimo* звучит попевка, отдаленно предвосхищающая некоторые обороты основной темы. Ощущается приближение бури. Отсюда вплоть до начала песни Смерти идет сплошное нарастание. Происходит постепенное рождение музыкальной темы, которая ляжет в основу целой цепи вариаций.

В начале вокальной партии присущ речитативный склад. Ритм неустойчив. А между тем уже начинают вырисовываться мелодические контуры будущей темы. Фортепиано изображает при этом затаенное, но угрожающее завывание ветра. Паузы и еще один «пустой» аккорд рисуют как бы состояние напряжен-

ного вслушивания в далекие и непонятные шумы... И вот уже различим тяжелый топот чудовищной грузной пляски.

Звучит оstinатная фигура в басу на тонике *ре*. Постепенно движение учащается: появляется новая оstinатная фигура — также на тонике, — состоящая из «пустой» квинты и дробного движения шестнадцатыми на звуке *ля*. Когда на эту фигуру накладывается ряд хроматизированных аккордов в узком расположении, образуются острые диссонансы. Это красочный штрих, вызывающий представление о стуке и лязге костей, приведенных в движение танцем. Так в музыке устанавливается связь с традиционным изображением смерти в виде скелета.

79 [Lento]
(più mosso)

poco rall.

Вокальная партия постепенно утрачивает свой речитативный склад, подчиняясь четкому ритму сопровождения. Наконец, звучит тема в своем законченном виде. Начинается песня Смерти:

80 Allegretto moderato e pesante

Ох, му-жи_чок, ста_ри_чок у_бо_гой, пьян на_пил_ся, по_пел_

—ся до — ро — го — й, а ме — тель — то, ведь — ма, под — ня — лась, взы — гра — ла,

с по — ля в лес дре — му — чий нев — зна — чай за — гна — ла.

mf

cresc.

Теперь это уже не неопределенное плясовое движение, а с чертами русской народной пляски — трепака. Музыка превращается одновременно и в характеристику нового лица — пьяного, загулявшего мужичка.

Вариации рисуют дальнейшее развитие действия.

Перед тем как вызвать самый страшный взрыв бури, Смерть притаилась, притихла. В первой вариации («Горем, тоской да нуждой томимый») она в притворно ласковом тоне уговаривает мужичка прилечь, отдохнуть. И после этого внезапно налетает страшный шквал (вторая вариация). Сливаясь с бешеным воем ветра (низвергающиеся от третьей до большой октавы хроматические пассажи фортепиано), голос Смерти звучит как заклинание, разжигающее ярость вьюги. Почти неузнаваемо изменилась тема. Она утратила свой плясовой характер и начинается теперь ритмически выделенным возгласом «Взбей» (при повторении музыкальной фразы — «Гей»). Диапазон темы расширился до октавы. Благодаря тому, что вступление мелодии отодвинуто на вторую четверть такта, между вокальной и инструментальной партиями образуется переключка. Создается впечатление диких, разноголосых шумов:

Взбей- ко по- стель ты, ме-

- тель- ле - бед - ка!

Со второй половины этой вариации («Сказку, да такую») и вплоть до конца следующей, третьей вариации постепенно наступает успокоение. Буйные порывы ветра сменяются приглушенным воркованием. Массивная фактура становится менее грузной и переходит в унисонное звучание. Но это не радостное успокоение после минувшей опасности, а страшное оцепенение.

Четвертая, заключительная вариация («Спи, мой дружок») является развязкой драмы и послесловием одновременно. Здесь образ замерзающего и трагедия всей его жизни получают свое окончательное, глубокое осмысление. Укачивая старика, призывая к нему последний сон, злая насмешница Смерть выводит перед его потухающим взором все то, что было связано с заветной мечтой бедняка и что ему так и не дано было познать в жизни: богатый урожай, радостный труд... Лирическая колыбельная песня, в которую превратилась теперь тема трепака, неожиданно раскрывает перед слушателем душевный мир крестьянина, заставляет почувствовать так и оставшуюся неутоленной жажду тепла, радости. В этом заключительном эпизоде перед нами уже не жалкий, смешной пьяный старичок; теперь это образ, в котором с огромной силой воплощена вековая мечта подневольного народа о счастливой жизни.

Основными носителями лирического начала являются песенные подголоски фортепиано, напоминающие по характеру протяжные крестьянские песни. Именно они, вместе с плавным, покачивающимся сопровождением, так резко преображают звуча-

щую у голоса тему трепака, что сообщают ей черты колыбельности.

82 *Andante tranquillo* *più mosso* *rall.*

Спи, мой дружок, мальчик счастье-ливый,

pp *mf*

Однако плавное течение мелодии трижды прерывается злобным плясовым наигрышем (см. пример 79). Он напоминает об образе Смерти, а также связывается с недавно бушевавшей вьюгой. Но постепенно все стихает. В последний раз плясовой наигрыш звучит в низком басовом регистре, в котором началось вступление.

«Трепак» завершается уже знакомой картиной безмолвного, скованного зимней стужей леса. Вновь звучат три «пустых» аккорда. Только теперь они образуют каданс в основной тональности «Трепака» — ре миноре.

Итак, рисуя внешнюю обстановку, музыка вместе с тем показывает целую жизненную драму. Передавая речь одного лица (Смерти), она характеризует также и образ того, к кому эта речь обращена. Через красочную картину вьюги, через фантастическую сцену пляшущей и забавляющейся Смерти вырисовывается глубоко реалистический, подлинно человеческий образ старого, замученного крестьянина, хотя последний является в данном случае лишь «немым» участником действия. Более того — «Трепак» трагичен не только тем, что показывает самый факт гибели, но и тем, что раскрывает трагедию всей предшествовавшей жизни героя.

«Долгие тяжкие годы томительной работы, холода и голода, мозолей на руках, несчастья в избе с семейством и потом — бедное тело, спрятанное под горами снега, среди вьюги и ветра...» — так определил Стасов содержание этого произведения.

Добиться подобной глубины и многогранности содержания Мусоргскому помог его замечательный песенный дар, его умение передать через выразительную мелодию наиболее характерные, существенные стороны образов. Посредством многочисленных превращений темы охватывается колоссальный диапазон чувств и состояний. В кульминационный момент бури тема звучит неистово, разгульно; при наступлении затишья она же пре-

вращается в ласковый колыбельный напев. И вместе с тем на протяжении всего произведения музыка льется единым, нигде не прерывающимся потоком.

«Полководец». Музыкальное содержание этого номера тоже многогранно, многопланово. Конфликт между жизнью и смертью обострен до предела. На фоне массовой картины битвы, открывающей действие, фигура Смерти приобретает новые, грандиозные очертания. Она одна противопоставлена множеству людей. Образ всесильного полководца, озирающего с высоты холма усеянные мертвецами равнины, отмечен чертами жуткого величия. Зато и протест против царящего в мире зла здесь выражен с необыкновенной силой и страстностью. Как и в «Трепаке», музыка сочетает в себе глубокую психологическую выразительность с яркой картинностью и изобразительностью.

Начальный эпизод передает раскаленную атмосферу боя. Музыка создает ощущение огромной пространственной перспективы и охваченных яростью человеческих масс.

Мощная звучность и бурное, стремительное движение изображают грохот битвы. Триольный ритм аккомпанемента вызывает представление о бешено несущейся коннице. Восходящие и нисходящие пассажи, захватывающие все регистры фортепиано, создают ощущение приближающихся и удаляющихся раскатов. Словно звоны сабельных ударов, звучат аккорды с синкопированными секундовыми мотивами (см. такты 12—13, 16—17 и 20—22).

Очень своеобразного эффекта достигает композитор одновременным сочетанием различных типов ритмического движения. В то время как в сопровождении неизменно происходит дробление каждой четверти на более мелкие единицы (преимущественно на триоли восьмыми), в вокальной мелодии преобладает движение крупными длительностями. Благодаря этому вокальная партия рельефно выделяется. Речь приобретает плакатную яркость, броскость. Общая суতোлка битвы воспринимается при этом как будто из некоторого отдаления, что создает впечатление звуковой перспективы.

83.

[Vivo alla guerra]

Но де-рут - ся вра-ги все я -

f *cresc.*

The image shows a musical score for a piece titled "Vivo alla guerra". It consists of three staves. The top staff is a vocal line with the lyrics "Но де-рут - ся вра-ги все я -". The middle and bottom staves are for piano accompaniment. The piano part features a prominent triplet rhythm in the right hand and a more complex, syncopated bass line. Dynamics include a forte (*f*) marking and a crescendo (*cresc.*) marking. The score is numbered 83 at the beginning.

рост_ней и злей

Второй раздел (от слов «И пала ночь на поле брани») контрастирует своим более спокойным характером как с предшествующим, так и с последующим эпизодами.

Шумы битвы сменились ночной тишиной, нарушаемой только стонами раненых (см. стонущие интонации на словах «стенанья... к небу...»). В этот момент появляется Смерть. Образ полководца на боевом коне почти со скульптурной рельефностью воссоздан в музыке. Возникает маршеобразный ритм¹. Речитатив становится энергичным, четко акцентированным. Гармония (чередование тонического трезвучия с трезвучием III степени гармонического ре-бемоль мажора) придает музыке торжественную окраску (см. «Тогда озарена луною»). В музыке изображено также восхождение Смерти на холм (см. «На холм поднявшись, оглянулась»). Композитор искусно пользуется выразительными средствами гармонии для характеристики злобы и убийственного сарказма Смерти. Так, впервые появляющееся слово «смерть» выделено трезвучием с диссонирующим задержанием.

84 [Grave marziale]

я - ви - лась смерть.

¹ Пунктированные и одновременно синкопированные ритмические фигуры вызывают представление о гарцующем на коне всаднике.

При слове «улыбнулась» лицемерный характер улыбки тонко передан неожиданным появлением перед доминантой ре минора чуждого этой тональности нонаккорда в звучании *pianissimo*.

85 *a mezzo voce dolce*

о-ста-но-ви-лась, улы-бну-лась...

p *pp*

Однако музыка среднего раздела выполняет не только изобразительную функцию. Начиная от слов «И в тишине...» постепенно возникают очертания новой музыкальной темы — темы песни, которую запоет торжествующая Смерть. При общей тональной неустойчивости каждая музыкальная фраза неизменно заканчивается доминантовой гармонией ре минора; в мелодии упорно обыгрывается основной тон этого аккорда — звук *ля*, являющийся одновременно начальным звуком песни.

В фортепианном сопровождении всплывают и вновь исчезают мелодические очертания будущей темы.

86 *Andantino alla marcia*

a)

pp

Risoluto

b)

poco cresc.

И наконец звучит сама песня. Появление ее в итоге длительного развития придает ей особую выпуклость, силу и значитель-

ность. Звучит она горделиво, властно. При этом вдохновенная красота мелодии, страстный, патетический тон не вяжутся, казалось бы, с образом холодной и жестокой Смерти. И неудивительно. Музыка вновь становится многоплановой. Она выражает не только всемогущество злых сил, но одновременно и горячие, глубоко человеческие чувства боли, гнева и протеста, вызванные видом людских страданий. Недаром композитор использовал здесь мелодию песни польских повстанцев 1863 года «С дымом пожаров», придав ей своей обработкой особую силу и яркость.

87 Tempo di marcia. Grave. Pomposo

The musical score consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo and mood are marked as 'Tempo di marcia. Grave. Pomposo'.

System 1: The vocal line begins with a forte (*f*) dynamic. The lyrics are: «Кон_че_на бит_ва! Я всех по_бе_ди_ла! Все пре_до мной вы сми_». The piano accompaniment also starts with a forte (*f*) dynamic.

System 2: The vocal line continues with the lyrics: _ри_лись, бой_цы! Жизнь вас пос_со_ри_па, я по_ми_ри_ла! The piano accompaniment features a piano (*p*) dynamic.

System 3: The vocal line has the lyrics: Друж_но вста_вай_те на смотр, мерт_ве_цы! The piano accompaniment includes markings for *cresc.*, *росо, cresc.*, *mf*, and *sf*.

При варьировании темы композитор вносит в нее множество разнообразных штрихов, отражающих содержание слов. Тема звучит то торжествующе, то иронически-вкрадчиво, то воинственно, то завораживающе. На словах «пляской тяжелою» у рояля появляется последовательность из хроматических аккор-

дов на органном пункте, являющаяся, по существу, вариантом плясового наигрыша из «Трепака» (см. пример 79) и выступающая, таким образом, в роли своеобразного лейтмотива пляшущей Смерти:



Заключительная фраза — «Чтоб никогда вам не встать из земли» — полна грозного величия, энергии и решимости.

Благодаря своей песенной силе и яркости заключительная песня воспринимается, по существу, как завершение не только «Полководца», но и всего цикла в целом. Наряду с торжеством Смерти над повергнутыми ею в прах людьми здесь звучит пламенный протест против войн, насилия, против человеческих страданий. Здесь наиболее полно выражена гуманистическая, свободолюбивая идея «Песен и плясок смерти».

Песенное наследие Мусоргского 70-х годов знаменует собой новый шаг вперед в творчестве композитора.

На новом этапе Мусоргский выступает не просто как портретист, хотя и остается по-прежнему тончайшим психологом. В новых произведениях заметна рука подлинного драматурга. В напряженном развитии действия, в яркой контрастности образов чувствуются опыт и мастерство автора «Бориса Годунова».

Теперь уже не монолог является основной формой высказывания. Прямая речь действующих лиц входит лишь как один из элементов в развернутые сцены-повествования, в которых значительное место отводится слову от автора.

Композитор по-прежнему широко пользуется речитативом, обогащает мелодию выразительными речевыми интонациями. Но при всем том он достигает теперь небывалой еще силы и широты песенного дыхания. По законченности и красоте мелодии «Забывтый» и «Песни и пляски смерти» представляют собой вершину камерного вокального творчества Мусоргского.)

Следует добавить, что и сама музыкальная декламация обогатилась теперь новыми чертами. Теснее стало слияние речевого и песенного, еще ярче сделалось мелодическое содержание речитативов. Воспроизведение бытового говора теперь занимает

меньшее место, чем в «народных картинках». Зато в повествовательных эпизодах раскрылась новая сторона дарования Мусоргского — его искусство музыкального рассказа. Рассказ этот автор ведет обычно скупое, сдержанное, в декламационной манере, но всегда находит верный тон для воссоздания в представлении слушателя необходимых образов и для выражения своего личного, глубоко взволнованного отношения к происходящему. Образность музыкальной речи дополняется красочным богатством и выразительностью фортепианной партии, сильно возросшими по сравнению с произведениями 60-х годов.

В целом историческое и художественное значение романсов и песен Мусоргского чрезвычайно велико. На примере этих произведений отчетливо видно, каким глубоким, новым содержанием и какими разнообразными новыми видами обогатилась во второй половине XIX века русская камерная вокальная музыка.

ОПЕРНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Мусоргский — выдающийся музыкальный драматург. В театре перед ним открывались особенно широкие возможности для показа явлений действительности в их развитии и взаимодействии. Мастерство лепки живых человеческих характеров и искусство передачи музыкой не только чувств человека, но даже черт его внешнего облика, его движений, также получили наиболее яркое выражение в оперном творчестве композитора.

Но главная причина постоянной тяги Мусоргского к театру заключалась в том, что здесь он получал возможность показать не только образы отдельных людей, но и жизнь целого общества.

Сопоставляя привлекавшие композитора исторические сюжеты, мы убеждаемся, что Мусоргский неизменно обращался к таким эпохам из прошлого родной страны, которые перекликались с современностью своим драматическим характером, резким обострением социальной борьбы. Крестьянская война и польская интервенция в «Борисе Годунове», брожение во всех слоях русского общества накануне реформ Петра I в «Хованщине», наконец народное движение под предводительством Емельяна Пугачева в неосуществленной третьей музыкальной драме «Пугачевщина» — все это давало повод к аналогиям с окружающей действительностью, позволяло ставить наиболее волнующие вопросы, волновавшие современников Мусоргского.

В своих народных музыкальных драмах композитор упорно проводил мысль о невозможности для народа получить свободу и счастье из рук враждебных ему правителей. В период завершения «Бориса Годунова» и возникновения замысла «Хованщины» он писал Стасову: «Пока народ не может проверить воочию, что из него стряпают, пока не захочет сам, чтобы то

или то с ним сострапалось — там же!». В этих словах — ключ к пониманию ведущей идеи обоих произведений.

В операх Мусоргского показаны не только тяжкие страдания угнетенного народа, но и его свободолюбивый дух и неукротимая сила. В операх действуют и сталкиваются между собой люди различных сословий, разного общественного положения. Здесь скрещивается множество жизненных путей, совершается много событий, характеризующих разнообразную и сложную жизнь целой страны. В такой широте охвата действительности сказывается влияние драматургических принципов «Бориса Годунова» Пушкина, ошутимое не только в одноименной опере Мусоргского, но и в «Хованщине».

Подобно Пушкину, композитор стремится воскресить дух минувшей эпохи во всей его истинности. Он воссоздает живые человеческие характеры, сложные и подчас противоречивые. С необычайной чуткостью и наблюдательностью передает он думы и переживания своих героев.

Яркая жизненность созданных Мусоргским исторических полотен обусловлена тем, что, как и Пушкин, он смело сочетает в пределах одного произведения трагическое с комическим, возвышенное с низменным, поэзию с прозой. Изображение величественных исторических событий дополняется волнующими лирико-драматическими сценами и меткими, остроумными зарисовками бытовых эпизодов.

«БОРИС ГОДУНОВ»

Идея и образы бессмертной трагедии Пушкина получили новую жизнь в народной музыкальной драме Мусоргского. В основе «Бориса Годунова» лежит мысль о непримиримости противоречий между народом и самодержавием. Даже умный, просвещенный монарх, пытающийся содействовать процветанию страны (а именно таким рисуют Бориса и поэт и композитор), не в силах помочь народу и завоевать его любовь. По сюжету трагедии и оперы царь виновен в убийстве законного наследника престола — царевича Димитрия¹. Пушкин, а вслед за ним и Мусоргский используют это обстоятельство для того, чтобы выразить в образной форме мысль о незаконности царской власти вообще. Путь к престолу лежит через кровь и преступления. Это подтверждается также примером Самозванца, который ради завоевания власти предает свою родину и вступает в союз с ее врагами.

Опираясь на замысел Пушкина, Мусоргский подчеркнул и развил некоторые стороны трагедии, приобретавшие особенно важное значение в условиях 60—70-х годов XIX века.

¹ Как известно, эта версия не доказана.

Пушкин ярко обрисовал угнетенное положение народа. Вместе с тем он показал, что лишь «мнение народное», «суд людской», любовь или нелюбовь народа к тому или иному политическому деятелю решают исход борьбы за власть. Истинной причиной падения Годунова оказывается народная ненависть к царю-убийце, а Самозванцу удается одержать победу лишь вследствие поддержки обманутых им народных масс.

Эта идея о решающей исторической роли народа была особенно близка Мусоргскому. В своей опере он выразил ее, в сравнении с Пушкиным, в еще более прямой и открытой форме. В условиях 20-х годов Пушкин не мог поставить в центр драмы освободительную борьбу народа. Только через ряд намеков, рассыпанных в речах действующих лиц, а также через краткий, но выразительный эпизод в сцене «Лобное место» он дал понять, что действие значительной части трагедии происходит на фоне вспыхнувших народных волнений. Это послужило композитору поводом для широкого показа постепенного роста народного гнева и создания могучей картины народного восстания, отсутствовавшей у Пушкина.

В опере массовые сцены занимают более значительное место, чем в трагедии. Они отличаются еще большей развитостью, законченностью, драматизмом и прямо противопоставлены сценам Бориса.

Конфликт между народом и царем выделен в опере крупным планом, он является основным стержнем драматического действия. Наряду с этим Мусоргский несколько сократил общее количество сцен и действующих лиц. Так, например, враждебное Борису боярство представлено в опере одной фигурой льстивого и коварного Шуйского.

Краткое содержание¹. Пролог.

Первая картина. Двор Новодевичьего монастыря в Москве. Собранный со всех концов города, понукаемый приставом народ молит Бориса принять царский венец. Когда пристав отходит, в толпе начинаются разговоры, шутки и ссоры, свидетельствующие о глубоком равнодушии толпы к происходящим событиям. Речь думного дьяка Щелкалова и пение калик перехожих, агитирующих за Бориса, остаются непонятыми народом. Пристав объявляет толпе боярский указ: «Наутро быть в Кремле и ждать там приказаний». Народ расходится.

Вторая картина. Площадь в Кремле. Происходит венчание Бориса на царство. Собранный народ по указанию князя Шуйского поет «Славу» новому царю. Из собора выходит Борис. Его томят зловещие предчувствия. Овладев собой, он велит сзывать народ на пир. Толпа отвечает новым славением.

¹ Опера рассматривается в том целостном виде, в котором она идет на сцене советских театров и закреплена в оркестровой редакции Шостаковича (с включением сцены у Василия Блаженного и сцены под Кромами). Указания на инструментовку даются в последующем анализе на основании авторской партитуры Мусоргского.

Первое действие. Первая картина. Келья в Чудовом монастыре. Летописец Пимен погружен в свой труд. Остановившись, он размышляет о высоком призвании своем — довести до сведения потомков «земли родной минувшую судьбу». Присыпается послушник Григорий Отрепьев и рассказывает о своем чудесном сне, сулящем ему славу и последующее падение. По просьбе Григория, Пимен вспоминает подробности гибели царевича Дмитрия, который был ровесником Отрепьева, и обвиняет в убийстве Бориса Годунова. Рассказ Пимена западает глубоко в душу Григорию.

Вторая картина. Корчма на литовской границе. Сбежавший из монастыря Григорий появляется на литовской границе в сопровождении двух бродяг — Варлаама и Мисаила. От хозяйки корчмы Григорий узнает, что на границе устроена застава — разыскивают опасного для Московского государства беглеца. Появляются пристава с царским указом, содержащим приметы Григория. Отрепьев берется прочесть указ и, рассчитывая на неграмотность присутствующих, вместо собственных примет называет приметы Варлаама. Рассвирепевший Варлаам вырывает у него указ и начинает сам читать по складам. Григорию удается бежать через окно.

Второе действие¹. Царский терем в московском Кремле. На сцене — дети Бориса. Царевна Ксения тоскует об умершем женихе; царевич Федор изучает географию. Вошедший Борис обращается с нежной отцовской лаской к Ксении и любовно поощряет Федора в его занятиях. Оставшись один, Борис погружается в горестное раздумье о переживаемых страной тяжелых бедствиях, о ненависти к нему народа. Царь не в силах забыть совершенного им преступления; ему часто мерещится призрак убитого царевича. Приходит Шуйский. Он принес весть о появлении в Литве самозванца, присвоившего себе имя Дмитрия. Борис потрясен. Шуйский наслаждается видом его смятения. После ухода Шуйского страдания царя достигают предела.

Третье действие (происходит в Польше). Первая картина. Надменная шляхтянка Марина признается себе в неудержимой жажде славы и власти. Появляется иезуит Рангони (реальный исторический персонаж, отсутствующий, однако, в трагедии Пушкина). Именем католической церкви он приказывает Марине пленить своими чарами находящегося в доме ее отца Самозванца и через брак с ним открыть польским завоевателям доступ в Москву.

Вторая картина. Сцена у фонтана. Самозванец явился на ночное свидание с Мариной. Во дворце пируют гости. Блистательные дамы и кавалеры проходят по парку под звуки полонеза. Среди них — Марина. После ухода гостей происходит ее объяснение со страстно влюбленным Самозванцем. Тот, поверив в наигранную любовь Марины, дает клятву не медлить более с походом на Москву. Наблюдавший издали за этой сценой Рангони торжествует.

Четвертое действие. Первая картина. Сцена у собора Василия Блаженного. Голод и война изнурили народ. В массах с каждым днем растет ненависть к Борису. Служба в соборе, во время которой по приказу царя поют вечную память царевичу Дмитрию и предают анафеме Гришку Отрепьева, вызывает в толпе насмешливые замечания. Народ верит в чудесное спасение «законного» наследника престола — Дмитрия, считавшегося убитым, а теперь якобы идущего войной на Бориса. «Крамольные» разговоры на площади быстро умолкают, как только старики напоминают о дыбе и застенке и указывают на шныряющих в толпе приставов. Окруженный улюлюкающими мальчишками, перед собором появляется Юродивый. Мальчишки отбирают у Юродивого монету. Плач Юродивого покрывается горестными причитаниями и жалобами всей толпы: из собора вышел со своей свитой царь, и изголодавшийся народ обращается к нему с мольбой о хлебе. Борис раздает милостыню. Внезапно путь Борису преграждает Юродивый, требующий, чтобы царь велел резать мальчишек так же, как он «зарезал

¹ Это действие существует в двух различных авторских редакциях (1869 и 1872 гг.).

маленького царевича». Борис потрясен. На его просьбу помолиться за него Юродивый отвечает отказом.

Вторая картина. Грановитая палата в Кремле. Боярская дума. Шуйский рассказывает о подсмотренном им припадке Бориса. Рассказ Шуйского прерывается появлением самого государя, одержимого галлюцинациями и отгоняющего от себя призрак убитого Дмитрия. Придя в себя, он открывает совет. Коварный Шуйский сообщает, что он привел с собой старца, желающего открыть царю важную тайну. Старцем оказывается Пимен. Он пришел поведать о том, как на могилке Дмитрия в Угличе совершилось чудесное исцеление старого пастуха, много лет тому назад потерявшего зрение. Расчет Шуйского оказывается верным: напоминание о Дмитрии и рассказ о его чудодейственной силе производит страшное впечатление на Бориса. Криком он прерывает речь Пимена и падает. Чувствуя приближение смерти, он посылает за сыном, чтобы проститься с ним. В страшных душевных муках Борис умирает.

Третья картина. Лесная прогалина под Кромами. Буйная ватага крестьян-повстанцев издевается над пленным боярином и водит вокруг него хоровод. За сценой раздаются голоса Варлаама и Мисанла. Изображая проповедников, они призывают народ к восстанию. Этот призыв влечет за собой новый взрыв народной ярости, получающей свое выражение в могучем хоре «Расходилась, разгулялась удаль молодецкая». Слышится монотонное пение на латинском языке. Это — польские католические монахи, идущие на Москву вместе с Самозванцем. Возмущенный народ собирается учинить расправу над непрощенными гостями. Но вот трубы возвещают о приближении самого Лжедмитрия. Он появляется в роскошном убранстве, окруженный свитой, и обращается с речью к народу. Запевая славу мнимому царевичу, толпа устремляется вслед за поездом Самозванца. На сцене остается Юродивый. Он прислушивается к звукам набата и всматривается в далекое зарево. Скорбно льется его песня, предсказывая доверчивому народу новые бедствия и страдания.

Пролог. Пролог содержит экспозицию двух главных действующих сил: народа (первая картина) и царя (вторая картина). Здесь же происходит и завязка действия: Борис избран на царство помимо воли народа; роковое столкновение между ними становится неизбежным.

Первая картина. Уже с первой картины Мусоргский дает почувствовать глубокий разлад внутри Московского государства между народом и правящими верхами и создает правдивый образ подневольного, забитого, еще не осознавшего своей силы народа.

Трагизм положения народа композитор раскрывает разнообразными методами.

В ряде бытовых эпизодов, характеризующих равнодушие толпы к происходящему избранию царя, Мусоргский применяет излюбленный им метод показа трагического содержания через внешне комическую форму. Не без юмора передает он недоумение собравшихся («Митюх, а Митюх, чеве орем?»), рисует споры женщин и разыгравшуюся было потасовку («Голубка, соседушка» и т. д.). В речитативах, исполняемых хоровыми группами и отдельными голосами из хора, метко воспроизведены характерные интонации народного говора. Хоровой речитатив — новаторский прием, впервые введенный Мусоргским.

Подобные бытовые зарисовки, встречающиеся и в дальнейшем в массовых сценах оперы, придают образу толпы особую жизненность, правдивость и вносят в действие комедийный элемент.

Но наряду с этим трагический смысл совершающихся событий находит в музыке и свое прямое выражение. Особенно велика в этом отношении роль певучей темы оркестрового вступления (до-диез минор).



Народная по своему складу, близкая к типу протяжных крестьянских песен, она звучит как выражение тяжкого, беспросветного народного горя, но одновременно — и душевной красоты народа.

Тема проводится сначала одногласно, что еще больше подчеркивает ее связь с протяжной песней; она исполняется двумя фаготами, тусклый тембр которых усиливает скорбность напева. Затем, переходя из голоса в голос, она оплетается сетью полифонических подголосков при общем нарастании звучания и усложнении фактуры.

Значение вступительной темы для дальнейшего развития музыкального действия чрезвычайно велико: в ней содержатся интонационные элементы других важнейших тем оперы.

Следует также обратить внимание на один из мотивов, сопровождающих тему во вступлении. Этот мотив, исполняемый скрипками, звучит как жалоба, стон, скорбное причитание.



Подобные интонации будут играть весьма существенную роль в музыке других сцен оперы как выражение народного горя. Однако в первой картине пролога этот мотив подвергается постепенно решительному переосмыслению: при появлении пристава он переходит к басам, приобретает жесткий, тупой, долбящий оттенок. Он становится элементом музыкальной темы пристава, олицетворяющей идею грубого насилия.


The musical score is for a piano piece in Moderato tempo. It is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system shows the right and left hands. The right hand has a melody with accents (^) and dynamic markings of sf (sforzando). The left hand has a bass line with similar markings. The second system continues the piece, with the right hand playing a more complex melodic line and the left hand providing harmonic support. The key signature changes to F major (two flats) in the final measure of the second system.


Вступительная тема возвращается еще два раза на протяжении первой картины. Она звучит после хора калик переходящих в тональности ля минор незавершено, с вопросительной интонацией в конце, как бы выражая недоумение народа по поводу виденного и слышанного (см. клавир, цифра 35, Andante).

В последний раз тема появляется в самом конце картины, и теперь — в первоначальной тональности. Возвращение к исходной тональности подчеркивает с особой силой бесцельность и бесполезность всего, что только что произошло. «Вона! За делом собирали!» — слышится в расходящейся толпе. Особенно выразительно звучит тема на словах «А нам-то что?» и дальше. Здесь мелодия начинается с VI ступени лада, благодаря чему в ней появляется интервал увеличенной квинты; фраза заканчивается секстаккордом VI ступени. Эти отдельные штрихи придают мелодии невыразимый оттенок растерянности, горестного недоумения и вместе с тем покорности. Дальше идет постепенное распыление и затухание темы.

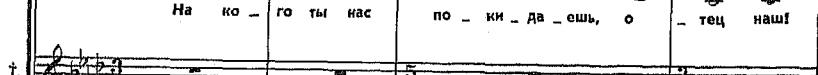
Таким образом, данная тема обрамляет первую картину пролога; она придает единство и завершенность музыкальной форме.

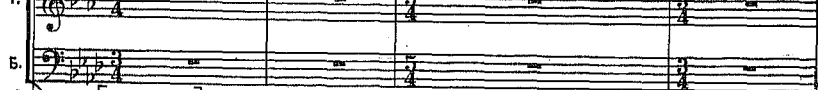
Опорными точками в музыкальном действии картины являются также два проведения хора «На кого ты нас покидаешь». Хотя по сценическому замыслу здесь плач не настоящий, а только инсценированный, хор этот, подобно теме вступления, воспринимается как выражение подлинных народных чувств. Такова сила его народно-песенных интонаций, в которых выразилась вся боль, накопившаяся в крестьянской душе.

C. 

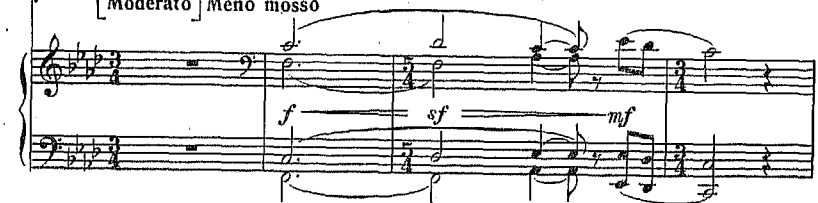
A.  *mf*

На ко - го ты нас по - ки - да - ешь, о - тец наш!

T. 

B. 

[Moderato] *Meno mosso*

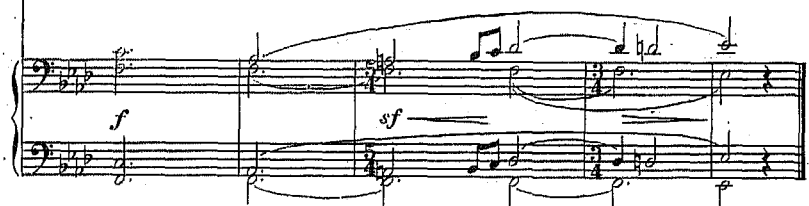


f *sf* *mf*

mf

Ах, на ко - го - то ты о - став_ля_ешь, кор - ми_лец.

mf *mf*



f *sf*

Здесь слились воедино элементы плача-причета и лирической протяжной песенности. Влияние крестьянского песенного стиля сказывается в свободе мелодического дыхания, переменности тактовых размеров, в постепенном захвате мелодией все более широкого диапазона. Характерен и тип многоголосия, при котором каждый из голосов сохраняет свою самостоятельность, исполняя варианты основной мелодии, чтобы время от времени слиться с другими голосами в унисонном звучании.

В момент мелодической кульминации интонации мольбы, плача звучат наиболее обнаженно. Они как бы перекликаются со стонущим мотивом вступления.

93 [Тот же темп]

о - тец наш!

Ты кор -

Бо - я - рин, сми - луй - ся!

ми - лец!

mf, *f*, *cresc.*, *ff*

Прозвучавший первоначально в тональности фа минор хор «На кого ты нас покидаешь», повторяясь в дальнейшем, зву-

чит на полтона выше, в фа-диез миноре. На этот раз он приобретает еще более напряженный характер. Этому содействует также сопровождающая его остиная фигура в басах, основанная на теме пристава.

Итак, среди песенных интонаций первой картины преобладают интонации протяжной песни и заплачки.

Вторая картина. Оркестровым вступлением служит красочная звуковая картина праздничного колокольного звона. Композитор добился мастерского воспроизведения колокольных тембров. Медная группа оркестра в сочетании с тамтамом имитирует звук больших колоколов, а фигурации деревянных и струнных, дублируемые двумя фортепиано, передают перезвоны малых колоколов. Колористический эффект темы колокольного звона обусловлен также гармоническим своеобразием ее: она основана на чередовании двух различных аккордов альтерированной субдоминанты в до мажоре. Постепенно в музыку вливается звучание настоящих колоколов на сцене.

Это красочное полотно вводит в до-мажорный хор, основанный на теме народной величальной песни «Слава». Сцена написана в трехчастной форме. Крайние хоровые части отличаются светлым, торжественным характером. Средняя часть резко контрастирует с крайними.

Первый монолог Бориса. При появлении Бориса мажор сменяется одноименным минором. Все замолкает. И в этой тишине, погруженный в тягостное раздумье, царь произносит первые слова своего монолога.

Музыкальный контраст позволяет выделить крупным планом выход Бориса, придает его образу особую рельефность. После шумного ликования скорбная, сурово-сосредоточенная, обращенная к самому себе речь Бориса звучит особенно значительно. К тому же контраст между праздничностью обстановки и смятенным состоянием только что коронованного монарха настораживает слушателя, предвещая дальнейший драматический характер развития действия.

Речь Бориса глубоко лирична и проникновенна. Проводя через всю оперу идею осуждения самодержавия, Мусоргский не стремится сделать из самого Годунова ходульного злодея. Наоборот, он создает образ, обладающий всей сложностью человеческого характера и глубиной чувств, привлекающий к себе симпатии слушателей.

Борис Годунов искренне стремится к тому, чтобы мудро и «в славе» «править свой народ». Однако власть, завоеванная незаконно и основанная на насилии, не может принести счастья народу и желанного удовлетворения самому царю. Эту мысль композитор настойчиво проводит через всю оперу. Царь Борис — трагическая фигура, и музыка его насыщена глубокой скорбью. Первый монолог чрезвычайно характерен в этом отношении. Открывающие его слова: «Скорбит душа! Какой-то страх

невольный зловещим предчувствием сковал мне сердце» — отсутствуют у Пушкина, они сочинены Мусоргским. Они совпадают с проведением до-минорной темы, являющейся первой характеристикой царя.

94 (Moderato) Менo mosso

Скор-бит ду-ша! Ка-кой-то страх не-

-вольный зло-ве-щим предчувст-ви-ем ско-вал мне серд-це.

Тема целиком излагается оркестром. Вокальная партия (она написана для баса) выдержана в речитативной манере. В ней сохранена полная речевая свобода. Однако она неразрывно связана с оркестровой партией: в ее мелодии отражены очертания темы, звучащей в то же самое время в оркестре. Это усиливает песенный характер речитатива. Такое соотношение вокального и инструментального начал характерно для многих страниц Бориса.

После протянутого *соль* валторны (см. пример 94) вступают в широкое песенном движении струнные. Тембр струнных в сочетании с плавным голосоведением характерен для партии Годунова в целом. Он придает музыке теплоту и задушевность. Неторопливое движение характеризует царственную осанку Бориса, его величественный облик. Важнейшим интонационным элементом темы является оборот, завершающий каждую мелодическую фразу; это секундовый ход *ля-бемоль* — *соль* с ритмической задержкой на звуке *ля-бемоль*, выделенном острой, неустойчивой гармонией (см. тот же пример). Именно этот оборот трижды подхватывается и дублируется вокальной партией. В нем с огромной силой передано щемящее чувство боли.

Вместе с тем завершающая тему гармония — мажорное трезвучие на V ступени гармонического минора — придает музыке оттенок просветленной торжественности.

Через углубленно-сосредоточенные интонации среднего раздела монолога («Теперь поклонимся») совершается переход к заключительной части, содержащей обращение к присутствующим на площади. Здесь характер музыки резко меняется. В мелодии чувствуются интонации призыва, широкий жест. Происходит возвращение в до мажор, подготавливающий новое вступление хора.

Первое действие. Ни народная масса, ни Борис не появляются на сцене в первом акте. Это, однако, не значит, что здесь не происходит дальнейшего развития этих двух образов. Годунов получает косвенную характеристику через речи о нем, в частности через рассказ Пимена об угличском убийстве. Слушателю становится ясным, что за пять лет, отделяющих события пролога от событий первого действия, противоречия между царем и народом успели углубиться.

В первой картине Пимен выносит от лица народа свой приговор царю-преступнику.

Во второй картине на примере бродяг Варлаама и Мисаила и хозяйки корчмы раскрывается неприязненное отношение народа к Борисову правлению и установленным им порядкам.

Сцены первого действия чередуются по принципу резких контрастных сопоставлений. Первая из них сама по себе уже контрастирует с предшествующей ей шумной сценой коронации.

После многолюдной площади слушатель переносится в суровую обстановку монашеской кельи. Здесь, в ночной тишине, вдали от мирской суеты, как бы в самых недрах народного сознания, зреет приговор Борису. Следующая сцена, в корчме, написана в острокомедийном стиле. Это живая, полная юмора и блеска народно-бытовая картина.

Различны и образы действующих лиц этих сцен. Величавый Пимен, много видавший и испытавший, умудренный долголетним жизненным опытом, олицетворяет собой народную мудрость и совесть. Этот образ является обобщенным выражением высоких моральных качеств русского народа.

Варлаам — жанрово-бытовая фигура, в характеристике которой нашли свое отражение как положительные, так и отрицательные черты, свойственные определенному социальному типу. Варлаам принадлежит к низшим, деклассированным слоям Борисова государства и оказывается, естественно, носителем непокорного, мятежного духа. За комической внешностью Варлаама угадывается могучая, богатырская сила, бесцельно растрачиваемая, однако, в данных общественных условиях в бродяжничестве и пьянстве.

Образы Пимена и Варлаама играют важную роль в опере. Недаром Мусоргский, в отличие от Пушкина, заставил Пимена вторично появиться в сцене боярской думы с рассказом о чудесном исцелении пастуха¹ и тем самым высказать в лицо Борису народный приговор; Варлаам вместе с Мисаилом вторично выступает под Кромами как один из главарей народного восстания.

Говоря о значении первого акта, надо также отметить, что в нем берет свое начало и развивается новая драматургическая линия, связанная с действиями будущего Самозванца — Григория Отрепьева.

Здесь же впервые приподнимается завеса над прошлым Бориса и совершенным им преступлением.

Сцена в келье. С неподражаемым мастерством вылепил Мусоргский контрастные образы двух действующих лиц этой сцены — величавого Пимена и беспокойного, порывистого Григория.

Первый монолог Пимена («Еще одно, последнее сказанье») содержит экспозицию его образа. Это — монолог-раздумье о высокой исторической миссии летописца и одновременно — о пройденном им самим жизненном пути.

Речь Пимена (бас) — неторопливая, плавно льющаяся — полна глубокого спокойствия не от безразличия к жизни, а от мудрого, лишённого суёты отношения к ней. Этой речи свойственна исключительная ритмическая свобода. Большую выразительную роль играют паузы — от еле заметных до длительных, отмечающих моменты сосредоточенного раздумья. В особом, неповторимом, величаво-плавном и гибком ритме чувствуется близость к народному эпическому сказу. Оркестровые связки, свободно вливаясь в речь, служат ее естественным продолжением и дополнением.

В партии Пимена тонко использованы выразительные возможности натуральных ладов, особенно дорийского и лидийского. Гармонии просты, что соответствует общему строгому и несколько архаическому характеру музыки. Иногда появляются «пустые» (с пропущенными терцовыми тонами) аккорды, что связано также со звуковым воплощением образов тишины и безмолвия (см., например, подобный «пустой» квартсекстаккорд на словах «спокойно и безмолвно» — перед цифрой 7). Оркестровая фактура крайне скупа. В ней преобладают одnogолосные линии или строгий аккордовый склад.

У Пимена две музыкальные темы. Первая из них (ре минор) служит обрамлением к монологу. На ее же материале строятся оркестровые связки внутри него.

¹ Как известно, у Пушкина этот рассказ вложен в уста патриарха.

95 *Andante tranquillo*

m. g.

Musical score for piano, measures 95-99. The score is in 4/4 time with a key signature of one flat. It features a complex texture with multiple layers of sixteenth-note patterns in the left hand and sustained chords in the right hand. Dynamics include *p m.d.*, *p*, and *pp dim.*

Вторая тема (ре мажор) появляется в середине монолога, на кульминации, подготовленной предшествующим развитием. Она звучит торжественно, хотя, как и все предыдущее, — просто и сдержанно. Исполняет ее струнный квартет, голоса которого на этот раз сливаются в аккордовой фактуре.

96 (тот же темп)

Musical score for piano, measures 96-99. The score is in 4/4 time with a key signature of two sharps. It features a complex texture with multiple layers of sixteenth-note patterns in the left hand and sustained chords in the right hand. Dynamics include *pp*.

В этой теме находит свое воплощение центральная идея монолога о высоком историческом назначении летописца. Недаром она появляется после слов: «Да ведают потомки православных земли родной минувшую судьбу» — во время которых в вокальной партии уже подготавливаются ее мелодические очертания.

Первые же фразы Григория (тенор), произносимые им в момент пробуждения, резко контрастируют своим взволнованным, неуравновешенным тоном со всей предшествующей музыкой

Образ, созданный народным воображением, воплотился в интонациях народно-песенного типа. Опора мелодии на V ступень лада, свободный взлет голоса на сексту вверх с последующим уступообразным заполнением скачка и квартовым мелодическим кадансом — все это явления, типичные для народной мелодики. Тембр флейты и гобоя, исполняющих тему, тремоло скрипок, образующее ее прозрачный, зыбкий фон, вносят в музыку элемент тонкого лиризма и подчеркивают детскую чистоту и поэтичность образа.

Следует обратить внимание на то, что мелодические контуры данной темы уже содержались в первой, вступительной теме оперы (см. пример 89).

В дальнейшем тема Димитрия будет появляться (в различных вариантах) в партиях всех основных действующих лиц оперы. Для Бориса она станет страшным напоминанием о совершенном преступлении и о проклятии народа; она прочно свяжется с образом Самозванца, присвоившего себе имя Димитрия; она будет звучать и в народных сценах. Словом, эта тема будет играть в опере связующую роль, объединяя между собой партии различных действующих лиц.

В заключении сцены в келье тема Димитрия связывается со словами Григория о «суде людском», ожидающем Бориса.

В завершающих тактах этой сцены сплетаются воедино важнейшие музыкальные элементы, помогающие подытожить смысл данной сцены. Это тема Димитрия, приобретающая здесь значение темы неминуемого возмездия, отголоски темы Пимена (человека, первым вынесшего приговор Борису). Возвращается и тональность первой картины пролога — до-диез минор, напоминающая о народе, от имени которого выступает Пимен.

Сцена в корчме. Следуя примеру Шекспира, Пушкин смело ввел в трагедию эту жанровую, написанную бытовой речью картину.

Мусоргский создал на ее основе сверкающую юмором сцену, по-новаторски решив проблему комедийного музыкального действия.

Музыкальной основой сцены является речитатив, правдиво и остроумно воспроизводящий разнообразнейшие типы и оттенки народного говора. Но это — не обедненный в музыкальном отношении речитатив «Женитьбы». Используя тот положительный опыт, который дала ему работа над «Женитьбой», Мусоргский сумел сочетать гибкость и естественную непринужденность диалогов, меткость речевых характеристик, стремительность развития действия со значительностью музыкального содержания.

Большую роль играют в этой сцене также песенные номера. Центральным эпизодом всей картины является песня Варлаама «Как во городе было во Казани».

Имеется в сцене также и очень своеобразный ансамбль —

терцет, в котором сочетаются песенное и речевое начала: когда захмелевший Варлаам мурлычет себе под нос незатейливую песенку «Как едет ён»¹, на ее мелодию накладывается речитативный диалог Григория с хозяйкой.

Ярки и индивидуально неповторимы музыкальные портреты действующих в этой сцене лиц: Варлаам (бас), его верный спутник и подпевала Мисаил (тенор), хозяйка корчмы (меццо-сопрано) — все это живые и глубоко народные образы.

Григорий Отрепьев обрисован в этой сцене более скупо. Он задумчив, сдержан, осторожен в речах. Сопровождающая почти каждую его реплику тема Димитрия упорно напоминает о замышляемом им самозванстве.

Первой характеристикой Варлаама и Мисаила служит двухголосный напев, сопровождающий их появление.

98 Allegretto

Люд хри_сти_ан_ский, люд чест_ной, го_спод_ний, на_стро_е_нье хра_мов по_

_жерт_вую хот_я ко_ле_еч_ку, леп_та воз_даст_ся те_бе сто_ри_цей.

Это остроумная пародия на церковное пение и на пение странников, нищих. Напев производит комический эффект благодаря тому, что элементы церковной мелодики и интонации мольбы, причитания (см. ниспадающие квартовые, терцовые и квинтовые ходы) сочетаются в нем с четким метром и бойким, почти маршеобразным движением. Чувствуется, что «святые старцы» поют этот твердо заученный напев почти машинально, не задумываясь, и что «божественное» содержание его отнюдь не соответствует их истинным помыслам.

Находясь среди своих, Варлаам и Мисаил сбрасывают личину «святости» и начинают говорить иным языком. Но когда внезапно вошедшие пристава своим окриком заставляют проснуться задремавших бродяг, они, мигом сообразив, в чем дело, вновь дружно запевают свой традиционный напев (см. клави́р, цифра 145). В следующем затем диалоге с приставами Варлаам придает своей речи набожный и кроткий оттенок. Здесь то и дело звучат интонации смиренного причитания. Умение мгно-

¹ В основе ее — мелодия народной песни «Звонили звоны».

венно перестроиться, сделаться неузнаваемым характеризует находчивость, смекалку, своеобразное актерское искусство Варлаама.

Однако наиболее богат разнообразными оттенками речитатив Варлаама в тех случаях, когда, не стесненный присутствием представителей власти, он дает себе полную волю. Здесь проявляются его юмор, красноречие, размах.

Опираясь на пушкинский текст, Мусоргский вместе с тем придал речам Варлаама больше ритмической организованности; некоторые прозаические обороты Пушкина он превратил в рифмованные прибаутки, двустушия. Таким образом, композитор получил возможность введения музыкальной рифмы (повторения сходных мелодико-ритмических оборотов при известной симметричности построения фраз). Это позволило воспроизвести музыкальными средствами юмористический характер речи Варлаама, наполненной каламбурами и присказками в народном духе.

Вот примеры подобных рифмованных речитативов:

99 [Moderato]

а) *pp* *cresc.*

Лит_ва_ли, Русь_ли, что_гу_до_к, что_гус_ли, все_нам_рав_но бы_ло_б_ви_но.

б) [Moderato assai]

И_но_де_ло пьян_ство, и_но_де_ло чван_ство;

Для всех этих случаев характерна несколько причудливая изломанность хроматизированной мелодической линии, передающая обилие оттенков, цветистость речевых интонаций Варлаама.

Музыка рисует также внешний облик Варлаама, его грузную и могучую фигуру. Отдельные оркестровые попевки образно передают его жесты и тяжелую, вперевалку, поступь. Важнейший из подобного рода мотивов — угловатый ход октавных басов.



басы), вносят в музыку, при всей ее подвижности, оттенок богатырской мощи.

Как будет видно из дальнейшего, песня Варлаама — один из важнейших опорных моментов в музыкальной драматургии народных сцен оперы.

Второе действие¹. Здесь образ Бориса впервые получает развернутую характеристику. В начальной сцене с детьми он выступает как нежный, любящий отец, искренне сочувствующий горю дочери и озабоченный тем, чтобы его наследник вырос мудрым, образованным правителем. В монологе «Достиг я высшей власти» раскрывается глубокая душевная трагедия царя. Во второй половине акта резко обостряется драматизм положения. Здесь впервые выявляется конфликт между Борисом и родовитым боярством; царь узнает о появлении Лжедмитрия, поддерживаемого польской шляхтой и католической церковью.

Остротой положения обусловлен и драматический характер музыки второго акта.

Монолог «Достиг я высшей власти» в первоначальной редакции написан в свободной, полуречитативной манере; форма его разомкнута, и он непосредственно переходит в последующую сцену. В нем переданы горестные размышления Бориса о преследующих его неудачах, о враждебном отношении к нему народа. Музыка выражает суровую сосредоточенность, к концу постепенно сменяющуюся тревогой и смятением. Во второй редакции монолог приближается по типу к лирико-драматическому ариозо. Музыкальный язык стал более песенным. Вокальная мелодия приобрела большую слитность и протяженность. Форма монолога стала замкнутой.

Инструментальным вступлением служит отрывок из первой до-минорной темы Бориса, звучащей на этот раз в ля-бемоль миноре². Это напоминание о мрачных предчувствиях, которые теперь стали действительностью.

102



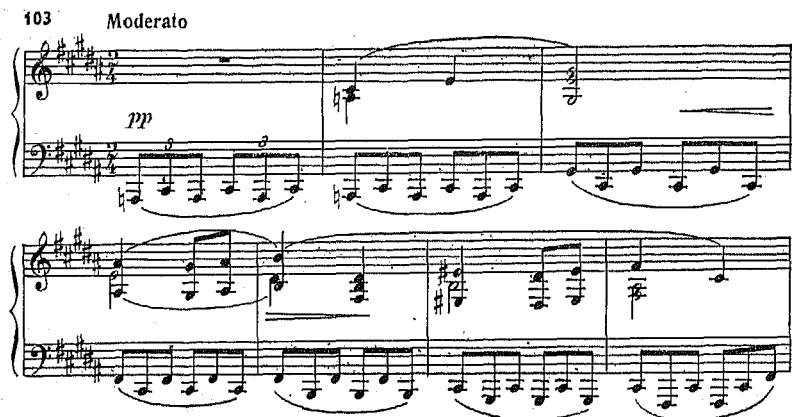
¹ Наличие двух авторских редакций этого акта делает возможным выбор любой из них при постановке оперы в оригинале. Римский-Корсаков избрал для своей обработки вторую, Шостакович ориентировался преимущественно на первую, с использованием отдельных эпизодов второй. Нижеследующее описание дается по второй редакции Мусоргского.

² Для партии Бориса вообще характерны минорные бемольные гональности, которые у Мусоргского всегда связываются с чувством скорби, с трагизмом.

Монолог открывается кратким эпизодом, в котором чисто речитативные фразы чередуются с другими, отмеченными более плавным, песенным складом. Появляются две музыкальные темы, дополняющие новыми чертами характеристику Бориса.

Одна из них связана с областью светлых, но несбыточных надежд Годунова на мирное, счастливое царствование (не случайно она звучит при словах о неосуществившихся предсказаниях счастья). Благородны, плавны очертания мелодии:

103 Moderato



Другая тема олицетворяет отеческую любовь Бориса. Здесь звучит нежная, задушевная мелодия. В представлении слушателя возникает светлый образ кроткой Ксении, дочери царя.

104 [Спокойно]



Следующая речитативная фраза («Как буря, смерть уносит жениха»), содержащая резкие скачки голоса и острые диссонирующие гармонии, своим драматическим характером разрушает ощущение светлой ласковости. Здесь происходит как бы непосредственное противопоставление мечты и безжалостной действительности. Эта фраза непосредственно вводит в *Andante* — основную часть монолога. Выразительная сила музыки *Andante* — в песенной красоте мелодии, в красочном полнозвучии гармоний. Оно начинается новой темой, выражающей чувство глубокой скорби.

Песенный характер этой темы усиливается плавным, певучим сопровождением, в котором преобладают тембры струнных инструментов (при первом проведении мелодия голоса дублируется виолончелями). Как выражение щемящей боли звучит диссонанс малой секунды (*си-бемоль — до-бемоль*), образующийся в оркестре при вступлении темы и разрешаемый при расходящемся движении голосов (см. пример 105). Появление на опорных точках мелодии красочно звучащих мажорных трезвучий при общем минорном строе придает музыке оттенок суровой торжественности (см. там же) ¹.

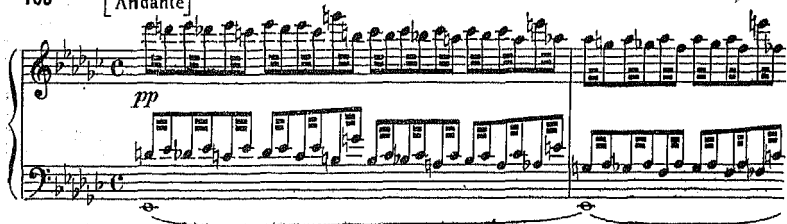
В широком потоке мелодии сливаются воедино очертания разных тем. Настроение становится все более тревожным. При вторичном проведении начальной темы появляются синкопированные триоли валторны, создающие ощущение беспокойства. Внезапно плавное течение мелодии обрывается. Появляются резкие квартовые скачки в голосе, сопровождаемые диссонирующими гармониями. В представлении Бориса возникает образ страдающей, разоренной Руси (см. клавир, цифра 50). Новое проведение основной темы (на этот раз квартой выше, чем в начале монолога) подводит к самому драматическому, заключительному эпизоду.

Зловеще и таинственно звучат хроматические фигурации струнных на фоне гудящего органного пункта тубы. Включаются всё новые оркестровые голоса. Почти шепотом, как в бреду, произносит Борис слова об окровавленном призраке младенца, преследующем его по ночам.

Смятение царя достигает наивысшего предела. В оркестре появляется нисходящая хроматическая тема (струнные тремоло на том же органном пункте тубы). Это — тема галлюцинаций Бориса. В ней переплетаются интонации воплей, завываний с какими-то таинственными, леденящими душу шорохами.

В своем стремительном нисходящем движении тема захватывает диапазон в пять октав. Достигнув низкого регистра, она замирает в тревожном тремоло. Как тяжкий стон звучит последний, замыкающий монолог возглас Бориса.

¹ Это наблюдалось уже в первом монологе Бориса.



Сцена с Шуйским и заключение акта. Сцена с Шуйским — еще один образец великолепного владения Мусоргского мастерством музыкального диалога. На сей раз это диалог, который можно было бы назвать «словесным поединком». Сцена изобилует сложными и острыми психологическими положениями. Происходит встреча двух смертельных врагов. Один из них (Борис) — могущественный, гордый, — облеченный неограниченной властью, сначала грубо издевается над противником, подчеркивая свое недоверие и презрение к нему, но, услышав о роковом имени Самозванца, оказывается не в силах скрыть охватившие его тревогу и ужас. Другой (Шуйский) — хитрый и коварный, до поры до времени прикидывается смиренным и преданным рабом своего государя. Он силен, однако, тем, что знает страшную тайну Бориса; с точным расчетом выбирает он в разговоре легко ранимые места противника, чтобы тем увереннее нанести ему удар и насладиться видом его страданий.

В диалоге Бориса и Шуйского много тончайших музыкально-психологических штрихов. Можно было бы указать хотя бы на то, как после длительных окольных речей, имеющих целью пробудить тревогу Бориса, Шуйский наконец называет имя, присвоенное Самозванцем: в этот момент, после длительного музыкального нарастания, замыкая ряд коротких речитативных фраз, в высоком регистре, в сверкающем фа-диез мажоре, отчетливо и звонко звучит тема царевича Димитрия (см. от цифры 78 до цифры 81). Действие этой фразы можно было бы сравнить с впечатлением от внезапно обнаженного, сверкнувшего в воздухе клинка.

Ярко обозначен психологический перелом в партии Бориса. В начале диалога его речь звучит властно, резко. После получения вести о Самозванце она становится беспокойной, растерянной, неустойчивой. Имя Димитрия пробудило чувства, которые во время официальной беседы с Шуйским должны были быть глубоко запряваны. В музыке появляются отголоски тем и целые темы из предшествующего монолога. Временами, как выражение тревоги, слышатся отзвуки темы галлюцинаций.

Страстно желая убедиться в том, что реальный Димитрий не существует, Борис идет на унижение перед Шуйским, которого

только что оскорблял. Он умоляет его подтвердить факт гибели царевича, обещает за правдивое слово простить прежние проступки. В это время в оркестре звучит певучая, светлая тема из монолога (см. клавир, цифра 88).

От мольбы Борис переходит к угрозам. И вновь появляются жесткие, колючие гармонии, резкие интонации в голосе (см. от цифры 90, «Но если ты схитришь» и дальше).

Тонко обрисован в музыке образ лукавого царедворца Шуйского. Речь его звучит елейно (эту партию исполняет тенор). В речитативах часты фразы с мягким, закругленным рисунком мелодии, с ниспадающими, просительно и льстиво звучащими окончаниями, напоминающими покорные поклоны.

107 [Allegro non troppo] Meno mosso

Царь, есть ве_сти, и ве_сти важ_ные для цар.ства тво.е_го

Наличие в партии Шуйского архаически звучащих оборотов и отголосков песенных интонаций характеризует смиренный, кроткий вид, который напускает на себя этот ловкий интриган. Весьма показательным в этом отношении является выдержанный в умильном, набожном тоне рассказ о посещении угличского собора, где лежал убитый Димитрий. Не в силах дослушать рассказ до конца, Борис резко прерывает Шуйского и велит ему удалиться.

Заключительный эпизод начинается с уже встречавшегося варианта темы галлюцинаций (см. клавир, цифра 96).

Борис потрясен услышанным. Его волнение достигает пределов, когда в наступившей темноте приходят в движение заморские часы с курантами.

Игра курантов передана очень своеобразной музыкой, изображающей звучание заводного механизма¹. Монотонен ритм ее: точно однообразное, мертвое тикание, раздаются сухие, отрывистые звуки валторн, альтов и виолончелей. Неизменно повторяется один и тот же мелодический ход на интервал тритона (*ре-диез — ля*). На него накладываются диссонирующие созвучия. Разрушается ясное представление о какой-либо определенной тональности.

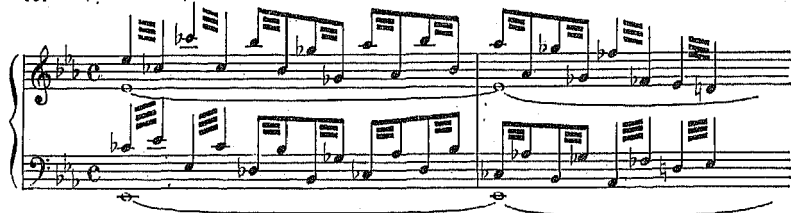
¹ Эта музыка уже встречалась в начальном эпизоде.

108 [Andante]



Помимо внешне изобразительной, музыка курантов выполняет в заключительной сцене еще одну, психологическую функцию. При болезненно возбужденном состоянии Бориса музыка курантов вызывает у него суеверный страх и новый приступ галлюцинаций. Зловещее шуршание скрипок (хроматические фигурации) и дразнящие фразы деревянных духовых, сопровождающие тему курантов, подготавливают еще одно проведение темы галлюцинаций (клавир, цифра 100). В нее влетают теперь отголоски темы Димитрия.

109 [топ же темп]



Третье действие. Польские сцены, имеющие непосредственное отношение к развитию драматургической линии Самозванца и раскрывающие картину политических интриг против Русского государства, представляют в музыкальном отношении яркий контраст русским сценам. Следуя примеру Глинки в «Иване Сусанине», Мусоргский использовал для характеристики надменной шляхты и честолюбивой Марины Мнишек ритмы польской танцевальной музыки.)

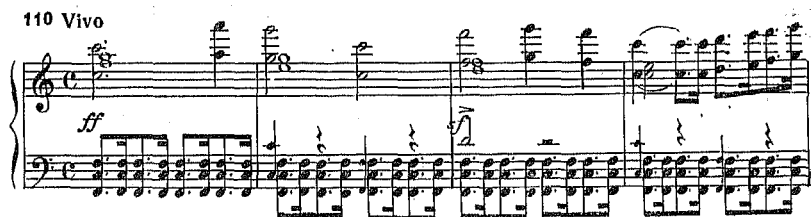
Монолог Марины из первой картины третьего действия (см. клавир, цифра 22) целиком построен на ритмах мазурки. Партия Марины принципиально отличается, таким образом, от партий действующих лиц из русского лагеря: там основой музыкального языка являются речевые и песенные интонации, здесь главенствует инструментально-танцевальное начало, подчиняющее себе также и вокальную сферу.

Монолог Марины передает смену ее настроений. Музыка чутко отражает содержание слов. Сохраняя в качестве неизменной основы ритм мазурки, Мусоргский достигает большого разнообразия мелодии. Преобладают темы блестящего характера.

Сцена у фонтана содержит яркие колористические страницы (почной пейзаж с журчащим фонтаном). Композитор мастерски

использует тембровые возможности оркестра, создавая тонкий звукоизобразительный эффект сочетанием тремоло скрипок с остинатной нисходящей фигурой альтов и виолончелей (см. начало сцены) и вводя в дальнейшем такие красочные инструменты, как английский рожок и арфа. На этом фоне звучит как выражение любовной тоски Самозванца фразы кларнета, исполняющего тему Димитрия.

Эта тема играет в данной сцене очень значительную роль. Связанная здесь с образом Самозванца, она своим русским и притом песенным складом контрастирует с темами Марины и с инструментальным полонезом, являющимся музыкальной характеристикой польской знати. Только в двух случаях тема Димитрия появляется в не свойственном ей виде, утрачивая свой песенный склад. Оба раза это происходит при упоминании Самозванцем о затеваемой им войне против собственного отечества и о своих притязаниях на русский престол, который он готов принести в дар надменной Марине. Тема звучит тогда в маршеобразном ритме, придающем ей воинственный, блестящий и отнюдь не народный характер.



В сцене у фонтана образ Самозванца показан наиболее широко и многогранно. Подобно Пушкину, Мусоргский наделяет его живыми человеческими чертами, показывая его юношескую горячность, непосредственность, запальчивость. Диалог с Мариной содержит очень разнообразные интонации, от униженной мольбы до дерзкого вызова.

Короткий заключительный любовный дуэт основан на развитии красивой песенной темы, которой Марина как бы завораживает Самозванца, усыпляет его недоверие. Интонации Самозванца вначале выделяются своим порывистым, беспокойным характером. Затем оба голоса сливаются в песенной восторженно звучащей мелодии (см. клавир, от цифры 72). В конце в дуэт вплетается голос иезуита Рангони, наблюдавшего издали за объяснением влюбленных.

Четвертое действие. Сцена у собора Василия Блаженного. Драматизм второй встречи Бориса с народом (первая имела место в сцене коронации) обусловлен тем, что она происходит в крайне напряженной обстановке. Ненависть народа к Борису готова вот-вот перейти в открытое действие. При внешней

скованности здесь господствует предельная накаленность страстей.

В этой сцене появляется новый персонаж. Это Юродивый, несчастный нищий, над которым даже уличные мальчишки вольны безнаказанно глумиться. И именно он, этот убогий, отверженный, оказывается первым смельчаком, отважившимся от имени всего народа бросить в лицо царю обвинение в убийстве. Образ Юродивого, воплощение векового народного горя, символизирует бесправное положение народа. Но как ни велико унижение, в народе живет высокое чувство человеческого достоинства и не меркнет вера в справедливое возмездие. Эти черты также нашли свое выражение в образе Юродивого.

Первоначальная характеристика его дается в заунывной песенке, которая поется в данной сцене (как у Пушкина) на бессмысленный текст. Песня предваряется кратким трехтактовым вступлением, содержащим основную музыкальную тему Юродивого.

В фоновом мотиве (монотонно повторяющаяся секундовая попевка) звучат интонации плача-причета. На них накладывается второй мотив, который близок по типу к первому и основан на часто используемой Мусоргским интонации мольбы, жалобы.



Из мелодического развития этих двух элементов и вырастает вся песенка (партия Юродивого поручена тенору).

Музыка создает правдивый и вполне определенный по своему социальному характеру образ. Плач, мольба сочетаются с интонациями «духовных стихов» (отголоски церковных песнопений, своеобразно преломленные в устах странников, калек переходящих). Музыкальный портрет нищего удачно довершается метким штрихом, вызывающим зрительную ассоциацию с унылым покачиванием (см. тему — пример 111, а также мелодию самой песенки, основанную на повторности попевок).

Жалобе Юродивого Мусоргский придал оттенок детской наивности и бесхитростной простоты, что соответствует представлению народа о юродивом как о беззащитном, «блаженном», чистом душою человеке. Этот оттенок усиливается светлым тембром деревянных духовых инструментов. В частности, в тот момент, когда Юродивый произносит обвинение Борису, его

речь сопровождается аккордами деревянной группы с участием флейты в высоком регистре. Дерзкие слова, потрясающие окружающих, и кроткая, по-детски наивно звучащая речь — таковы неповторимо своеобразные черты облика Юродивого.

Роль его как носителя общенародных чувств и мыслей раскрывается через связь его интонаций с музыкой массовых сцен. Так, из плача Юродивого непосредственно вырастает хор «Хлеба!», являющийся музыкальной вершиной сцены.

После похищения мальчишками копеечки интонации плача-вопля звучат в устах Юродивого обнаженно, почти как прямое звукоподражание. Но постепенно этот короткий мотив переплавляется в широкую наполненную песенным дыханием мелодию хора.

Сначала мольба подхватывается женскими голосами. Со вступлением мужских голосов в музыку привносится новый, суровый элемент. Между тем неуклонно происходит рост внутреннего напряжения, сопровождаемый постепенным усилением звучности. Нарастание приводит к короткой, но мощной кульминации на словах: «Хлеба! Хлеба!», в которой участвует весь хор, поддерживаемый оркестром.

112 [Allegro]

С. Хле — ба! хле — ба! дай го — под — ным!

А. Хле — ба! хле — ба! хле — ба го — лод — ным!

Т. Хле — ба! хле — ба! хле — ба го — лод — ным!

Б. Хле — ба! хле — ба! хле — ба го — лод — ным!

Возглас «Хлеба!» является не чем иным, как измененным мотивом из темы Юродивого (см. пример 111); ход на терцию

заменен теперь ходом на кварту, а ритмическая опора на тонику лада придала мотиву более энергичный, почти повелительный характер.

Этот краткий миг обнажает сущность новых отношений, сложившихся между царем и народом на данной стадии развития драмы. Возглас «Хлеба!» звучит уже не как смиренная просьба. Здесь слились воедино выражение боли, отчаяния с властным требованием, скрытой угрозой, заставляющими содрогнуться Бориса. Но еще не настало время вырваться на волю могучей народной силе. На миг вспыхнув, порыв так же быстро гаснет. Напряжение идет на убыль, и мелодия вновь переходит в горестные причитания Юродивого.

Следовательно, и здесь, как и в первой массовой сцене, использованы преимущественно интонации плача и жалобы. Однако звучат они теперь значительно более активно. К тому же музыкальное развитие здесь носит гораздо более интенсивный и напряженный характер.

Просто и лаконично развивается действие в заключительном эпизоде. Во время диалога Бориса и Юродивого происходит непосредственное противопоставление их контрастных интонаций. Слова Бориса сопровождаются скорбно-величавым звучанием начального отрывка его темы из первого монолога, слова Юродивого — отголосками его песенки в уже упомянутой прозрачной, светлой оркестровке.

Выразительно передан в музыке ужас присутствующих, вызванный неслыханной дерзостью Юродивого.

Грановитая палата. Здесь завершается развитие образа Бориса. Появление в боярской думе царя, одержимого приступом галлюцинаций, и звучание при его выходе хроматической темы из второго акта придают действию с самого начала остро-драматический характер. Драматизм усугубляется ярким музыкальным контрастом, вносимым в музыку рассказом Пимена. Этот рассказ выдержан в спокойно-эпическом народном духе. Он позволяет еще раз оттенить противоположность между полным тревогой и смятением душевным миром преступного царя и миром чистых помыслов людей из народа, каким является герой рассказа — простодушный пастух, глубоко уверовавший в чудодейственную силу невинно убитого Димитрия. В опере рассказ этот является непосредственным толчком к наступлению агонии Бориса. Мусоргский сделал, таким образом, самую смерть царя следствием еще одного столкновения его с «мнением народных».

В тот момент, когда, будучи не в силах дослушать Пимена, Борис падает без чувств, вновь звучат отголоски темы галлюцинаций.

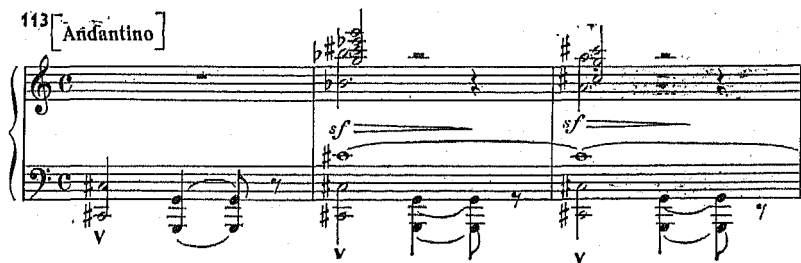
Начинается последний монолог Бориса. В опере прощание с сыном носит более драматический, беспокойный характер, чем у Пушкина.

Монолог начинается с варианта до-минорной темы из второй картины пролога, получающей теперь сходство с траурным маршем. Не раз появляются в музыке отголоски первого монолога Бориса¹. Однако речь царя теперь более неустойчива. Речитатив в значительной степени утратил свою прежнюю плавность, величавость. Форма монолога в целом кажется более клочковатой. В частой смене эпизодов, тем, интонаций, в появлении отрывочных восклицаний находит свое отражение смятенное состояние умирающего.

Необходимость дать Федору последние наставления придает силы Борису. На время он овладевает собой, и речь его становится более связной. Эпизод «Не вверяйся наветам бояр крамольных» идет на фоне развития одной темы, в которой слышатся интонации настойчивого, горячего увещания. Упоминание о Ксении («Сестру свою, царевну, сбереги, мой сын») вызывает звучание песенной темы отеческой любви Бориса (см. пример 104).

Новый эпизод — молитва Бориса (ре-бемоль мажор). Она прерывается резким ударом колокола и погребальным пением монахов за сценой. Внезапно вклиниваясь в музыкальную ткань вместо ожидаемой тонички, тема колокольного звона воспринимается как вторжение зловещего, враждебного человеку начала.

На самом деле это та же последовательность красочных аккордов, которая носила столь праздничный характер в сцене коронации. Иной характер звучания является в данном случае результатом новой оркестровки (тромбон с тамтамом и контрабасы *pizzicato*), обнажения неустойчивого интервала тритона, вступающего к тому же в противоречие с только что отзвучавшим звуком *соль-бемоль*.



¹ Так, например, возглас «Сын мой! дитя мое родное!» интонационно перекликается с фразой «О праведник! О мой отец державный!» из первого монолога, а слова «венец тебе достался в тяжкую годнну» сопровождаются гармониями, напоминающими до-минорную тему пролога.

Тема колокольного звона обрамляет, таким образом, партию Бориса. Звучанием ее отмечены такие вехи в жизненном пути Годунова, как вступление на престол и гибель. Тема, представлявшаяся вначале выражением праздничного ликования, становится теперь вестницей трагической развязки.

Хор монахов своим суровым, аскетическим характером дополняет мрачное впечатление, создаваемое колокольным звоном. На этом фоне речитативы Бориса кажутся еще более тревожными, смятенными.

Наивысшая точка страданий и смерть Бориса являются переломным моментом в развитии данной сцены: после этого наступают умиротворение и просветление. В оркестровом заключении торжественно, в ре-бемоль мажоре, звучит тема светлых надежд Бориса. Образ царя является здесь в облагороженном и просветленном виде.

114 *Largo*

The musical score shows a piano (pp) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The tempo is marked *Largo*. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand, with vertical strokes indicating the piano's hammer action.

Тяжкими мучениями и гибелью Борис искупил свою вину. Нетрудно уловить в этом штрихе известное сходство с эпизодом смерти короля Лира из увертюры Балакирева.

Сцена под Кромами. Эта картина венчает оперу. В ней показан народ, доведенный до ярости, вставший на расправу со своими угнетателями.

Мусоргский нашел яркие и убедительные музыкальные средства для того, чтобы охарактеризовать стихийный порыв масс. Музыка наполнена движением. Это самая динамическая из всех сцен оперы. Если до того для обрисовки подневольного народа композитор прибегал к интонациям жалобы, причета, заплачки, то в этой заключительной сцене он пронизал музыку плясовыми, моторными ритмами. Плясовое начало, стремительное движение передают в данном случае бурное веселье, удадь, размах, опьянение народа своей собственной, наконец вырвавшейся на волю силой.

Сцена под Кромами очень своеобразна по строению. Она состоит из ряда сменяющих друг друга эпизодов, как бы нагоняю-

щих одна другую волн. В непрерывном чередовании нового тематического материала, в резких, неожиданных тональных сдвигах нашла свое воплощение картина бушующего людского моря.

Оркестровое вступление вводит в беспокойную, накаленную атмосферу. На фоне «бурлящих» хроматических фигураций звучат как бы не связанные между собой, разбросанные по разным регистрам диссонирующие аккорды, образующие в совокупности усложненный хроматизированный лад с тоникой ля. Они напоминают звучание грозного набата.

Как и другие народные сцены, эта сцена начинается с хоровых речитативов. Они энергичны и размашисты. В них уже зарождается плясовой тип движения.

После ряда тональных отклонений, в эпизоде величания боярина устанавливается тональность ля-бемоль мажор. Это первый замкнутый раздел данной сцены. Хор «Не сокол летит по поднебесью» строится по типу игровой, хороводной песни с плясовым припевом. В основу плавного запева положена мелодия народной песни «Не сокол совыкался» (в подлинном своем виде это лирическая песня; здесь она значительно пересмыслена).

Вторая половина мелодии, содержащая энергичные квартовые ходы (от слов «Сиднем сидит») и издевательский припев «Слава!», сочинена Мусоргским.

Музыка хора развивается вариационно от куплета к куплету и в конце достигает угрожающей силы (см. пример 115).

Появляются Варлаам и Мисаил, своей «проповедью» еще больше разжигают народную ненависть к царю и боярам. Они поют на мелодию подлинной былины «Жил Святослав

115 Andantino cantabile

С. Не со-кол ле-тит по под-не-бе-сью, не бор-зый конь мчит-ся по по-лю.

А.

Т.

Б.

— я_ри_ну, сла_ва Бо_ри_со_ву!

— я_ри_ну, сла_ва Бо_ри_со_ву! Сла_ва бо_

Detailed description: This system contains four staves. The top two staves are vocal lines with lyrics. The bottom two staves are piano accompaniment. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are: "— я_ри_ну, сла_ва Бо_ри_со_ву!" and "— я_ри_ну, сла_ва Бо_ри_со_ву! Сла_ва бо_".

Detailed description: This system shows the piano accompaniment for the first system, consisting of two staves. The right hand features a complex, rhythmic pattern with many beamed notes, while the left hand plays a simpler, more melodic line.

— я_ри_ну! Сла_ва Бо_

Detailed description: This system contains four staves. The top two staves are vocal lines with lyrics. The bottom two staves are piano accompaniment. The key signature has three flats, and the time signature is 4/4. The lyrics are: "— я_ри_ну! Сла_ва Бо_".

Detailed description: This system shows the piano accompaniment for the second system, consisting of two staves. The right hand features a complex, rhythmic pattern with many beamed notes, while the left hand plays a simpler, more melodic line.

Музыкальный фрагмент из оперы «Хор «Расходилась, разгулялась»». Видно вокальную партию с лириками «Сла - ва!», «- ри - со - вы!», «Сла - ва!» и фортепиано. Музыкальный фрагмент ниже показывает ритмический рисунок в фортепиано.

девяносто лет»¹. В ответ в толпе вспыхивает песня «Расходилась, разгулялась». Происходящий при этом резкий тональный сдвиг в фа-диез минор придает ее звучанию особую напряженность.

Хор «Расходилась, разгулялась» — самый мощный из всех хоров оперы. Это подлинная вершина всех народных сцен. «Гимном крестьянской стихийной революции» справедливо назвала его газета «Правда» в одной из своих редакционных статей 1947 года. Текст, а отчасти и музыкальный характер этого хора навеян образцами так называемых разбойничьих, молодецких народных песен. Хор «Расходилась, разгулялась» выделяется на фоне всех остальных своим волевым, могучим характером, а также грандиозностью и развитостью формы. Он написан в динамической трехчастной форме с большой развернутой кодой.

В главной теме воплощены неукротимая сила и буйный порыв. В ней сочетаются подвижность, стремительность с грузностью и мощью. Многократное повторение (как бы «вдалбливание») тоники создает ощущение твердости и силы; мелодический скачок на сексту звучит как выражение удали и размаха. Тема идет на фоне подвижного сопровождения, как бы подгоняющего, подхлестывающего мелодию. В фигурациях сопровождения отражен мелодический рисунок темы.

¹ Эта былина была записана Мусоргским от сказителя Т. Г. Рябицина.

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальных партий и фортепиано. Вверху — четыре голоса: сопрано (C.), альт (A.), тенор (T.) и бас (B.). Внизу — фортепиано. Музыкальная запись включает ноты, динамические обозначения (f, sf, dlm., mf, sf) и текст: «Гай - да! Рас - хо - ди - лась, раз - гу - ля - лась».

Поочередное вступление голосов в восходящей секвенции производит впечатление буйных, разноголосных выкриков (это впечатление еще усиливается благодаря резким возгласам поддерживающих тему инструментов духовой группы). Вместе с тем имитационное вступление голосов создает непрерывное нарастание, подводящее ко второму, еще более мощному звучанию темы. На этот раз оркестровая ткань усложнена (появляются, в частности, пронзительные, свистящие мотивы деревянных духовых, построенные на отголосках темы). Голоса хора сплетаются в одновременном звучании, образуя сложную полифоническую фактуру в духе народного многоголосия и лишь в опорных точках сливаясь в унисонах.

Решительна и энергична концовка первого раздела (см. пример 117).

Средняя часть отличается особой лихостью, задором. Здесь господствует радость, вызванная непривычным чувством свободы. Звучит в соль мажоре плясовая мелодия народной песни «Заиграй, моя волынка». После краткой разработки совершается возвращение к фа-диез минору и основной теме.

На этот раз она проходит в ритмическом увеличении, дублируемая голосами солистов (Варлаама и Мисаила) и поддержанная мощной звучностью басовых инструментов оркестра (в верхнем регистре оркестра сохраняются по-прежнему подвижные тематические фигурации). Однако наивысшего напряжения музыка достигает в коде.

Кода начинается приглушенно, зловеще, в басовом регистре. Народ вспоминает о муках, которые он претерпевал по вине

The image shows a musical score for a vocal ensemble and piano. The vocal parts are arranged in four staves: Soprano (C), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The piano accompaniment is shown in two staves below. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Vivo'. The lyrics include 'ка!', 'ри', and 'Гори!'. The piano part features a rhythmic accompaniment with chords and melodic lines.

царя и его приспешников. Постепенно с новой силой разгорается ярость толпы.

Чем ближе к концу, тем острее становится общее возбуждение. В хоре появляются короткие, резкие фразы, звучат отдельные выкрики: «Смерть!», «Смерть Борису!» В оркестре обрывки темы проходят в разных голосах, как бы наталкиваясь друг на друга; резкие диссонансы напоминают иступленные крики или тревожные звуки набата. В последней фразе голоса хора сливаются в мощном унисоне, а в оркестре еще раз звучит отголосок основной темы, образуя энергичный и волевой каданс (см. пример 118).

Хор «Расходилась, разгулялась», являющийся выражением нового качества, которого достиг в своем развитии образ народа, музыкально связан вместе с тем с рядом предшествующих эпизодов из других народных сцен.

Своеобразным предвосхищением хора являлась, например, песня Варлаама «Как во городе было во Казани». Уже там присутствовала плясовая ритмика как выражение народной удачи и силы; и там стремительность сочеталась с мощью. Отметим к тому же, что песня Варлаама написана в той же тональности фа-диез минор, что и хор «Расходилась, разгулялась». При сопоставлении этих двух номеров становится вполне очевидным, что Варлаам является в опере не просто эпизодическим бытовым персонажем, а носителем идеи стихийного народного бунтарства и могучей силы.

Можно указать также на интонационные связи между последним хором (примеры 118, 119), песней Варлаама (пример 101) и хором пролога «На кого ты нас покидаешь»

Ца - ре - у - бий - це смерты

Ца - ре - у - бий - це смерты

119 *Vivo*

(пример 120). Эти связи выражаются, в частности, в наличии в музыке всех трех номеров фригийских оборотов (с пониженной II ступенью *соль-бекар* в фа-диез миноре).

Эти интонационные связи показывают, что при всей многоплановости характеристики народа композитор сумел найти органическую связь между отдельными сценами.

Будучи кульминацией всех народных сцен, хор «Расходилась, разгулялась» не является, однако, завершением оперы. Действие продолжает развиваться.

Финал «Бориса Годунова» не совсем обычен. Некоторым современным Мусоргскому критикам опера представлялась как бы незавершенной, и отсутствие традиционного блестящего хорового заключения казалось им следствием недостаточного профессионального мастерства композитора.

Однако своеобразие финала целиком вытекает из его трагической сущности.

Музыкальный фрагмент из оперы «Борис Годунов». Вверху — вокальные партии сопрано (C.), альты (A.), тенора (T.) и баса (B.) с лирическими текстами: «со го - рю - чи - ми.» Внизу — фортепианное сопровождение в нотной записи с двумя руками.

Борис погиб, обезврежены его воеводы, однако на престол восходит новый царь и несет с собой новые бедствия и страдания народу. Не понимая необходимости борьбы с самодержавием вообще, приветствуя мнимого-Дмитрия, темный, доверчивый народ становится жертвой очередного коварного обмана и облегчает путь к власти продавшему свою родину авантюристу. Основной конфликт драмы остается, по существу, неразрешенным.

Вот почему опера завершается скорбным «плачем о русской земле»¹.

Песня Юродивого является в музыкальном отношении повторением его первой песенки, однако теперь она поется уже не на бессмысленный текст, а на слова, полные глубокого и трагического значения. Истинная сущность образа Юродивого как выразителя народного горя и народной скорби здесь выявляется наиболее полно.

В отыгрыше повторяется попевка, полная неизъяснимой печали; это один из вариантов интонаций плача, вновь сменивших вольные песни восстания. Тяжким стоном фагота в глубоком басовом регистре на секундовой попевке Юродивого заканчивается опера.

«Борис Годунов» — опера нового типа, ознаменовавшая новый этап в развитии мирового оперного искусства. В этом произведении, отразившем передовые освободительные идеи 60—70-х годов, правдиво показана во всей ее сложности жизнь

¹ Так назвал заключительную песню Юродивого Б. В. Асафьев.

целого народа, глубоко вскрыты трагические противоречия государственного строя, основанного на угнетении масс. Показ жизни целой страны сочетается с яркой и убедительной обрисовкой внутреннего мира отдельных людей и их сложных разнообразных характеров.

Своеобразна музыкальная драматургия оперы.

Остроконфликтное развитие действия нашло свое выражение в резко контрастных музыкальных характеристиках различных действующих лиц. Противопоставляя друг другу эти образы, сталкивая их между собой, Мусоргский подчеркивает непримиримость разделяющих их противоречий.

В музыке народных сцен оперы ощущается близость к определенным жанрам крестьянской народной песни. образу подавленного, покорного народа сопутствуют интонации плача-причета и протяжной песни; стихийный разгул вырвавшихся на волю сил передан буйными ритмами плясового и игрового типа. Имеются примеры и прямого использования подлинных народных мелодий. В партии отдельных персонажей, олицетворяющих те или иные стороны коллективного образа народа, также наблюдается связь с различными жанрами народного искусства. Так, элементы плясовой песни проникают в музыку Варлаама, интонации плача и духовных стихов — в партию Юродивого. Пимен, в образе которого обобщенно выражена идея народной мудрости, охарактеризован интонациями эпического типа.

В музыке царя Бориса, при ярко выраженном русском характере ее, отсутствует прямая связь с определенными жанрами народной песни. Национальный характер музыки здесь проявляется в более общей форме: через натурально-ладовые мелодические и гармонические обороты, через свободное вариантное развитие мелодии. На всей музыке Годунова лежит особый, неповторимый оттенок торжественной скорби и суровой величавости; психологическая сложность этого образа, его внутренняя раздвоенность, острота и драматизм душевных переживаний резко отделяют его от всех остальных действующих лиц оперы.

С русскими народными сценами и со сценами Бориса контрастирует музыка третьего акта. Этот контраст осуществляется через введение польского национального колорита, а также — благодаря применению иного принципа характеристики (интонациями инструментально-танцевального типа).

К числу новаторских достижений Мусоргского относится созданный им новый тип хоровой сцены. Показывая народ как активную действующую силу истории, композитор добился еще небывалой жизненности и реалистичности в обрисовке его. В народных сценах «Бориса Годунова» огромный драматический размах сочетается с меткими, подчас юмористическими зарисовками быта. В таких эпизодах Мусоргский впервые применил

форму речитатива, исполняемого отдельными голосами из хора и небольшими хоровыми группами. Он добился этим индивидуализации отдельных персонажей. Вместе с тем центральными и кульминационными моментами во всех народных сценах являются песенные хоры, в которых народ выступает как единое могучее целое. В этих хорах находят свое обобщенное выражение главные, существенные черты образа народа, характерные для каждой новой стадии его развития. К таким хорам относятся: «На кого ты нас покидаешь» из первой картины пролога, «Хлеба!» из сцены у Василия Блаженного, «Не сокол летит» и «Расходилась, разгулялась» из сцены под Кромами.

Одной из самых замечательных сторон творчества Мусоргского, проявившихся и в данном случае, было его умение создавать правдивые человеческие характеры.

Мусоргский никогда не пытался сделать то или иное действующее лицо носителем только одной черты характера, одной страсти, одной тенденции. Он сам определял свою задачу как создание «живого человека в живой музыке». И действительно, каждый из образов оперы отличается подлинной неповторимостью внутреннего и внешнего облика; каждый из них живет своей особой, богатой и разносторонней жизнью.

Широко пользуясь самыми разнообразными средствами музыкальной характеристики — речитативом, песенной мелодией, оркестровыми попевками, — Мусоргский добивался гибкости и многогранности в обрисовке характеров. Ярко индивидуализирована речь отдельных действующих лиц в речитативных эпизодах. Различны для разных героев и типы сольных вокальных номеров.

Композитор предпочитает ариям монологи, в которых музыка вырастает из свободного переплетения речитатива с песенной мелодией и гибко следует за развитием словесного содержания. При этом монологи оперы разнообразны и несходны между собой.

(Монологи Бориса можно было бы назвать психологическими, лирико-драматическими.) В них раскрывается сложная душевная борьба и смена психологических состояний. Вместе с тем у каждого из трех монологов Годунова свои особенности. Третий — предсмертный — наиболее сложен по форме и перерастает, по существу, в целую драматическую сцену.

Иной тип монолога встречаем мы у Пимена. Первый монолог Пимена можно было бы определить как (монолог-раздумье). Другие являются (повествованиями), но и они очень разнообразны: взволнованный рассказ об угличском убийстве резко контрастирует со спокойно-простодушным повествованием о прозревшем старце.

По-иному строятся характеристики Варлаама и Юродивого — персонажей, наиболее **тесно** связанных с народным

бытом. Здесь использована песня, близкая по складу и форме к образцам народно-песенного искусства.

Чрезвычайно значительна в опере роль оркестра, образующего с вокальной партией единое и неразрывное целое. Оркестр исполняет ведущие темы, в том числе связывающую между собой партии всех действующих лиц тему Димитрия, а также темы-характеристики Бориса, Пимена и других персонажей.

Оркестр Мусоргского тонко передает развитие психологической драмы. Большое значение имеет при этом яркость и выразительность гармонического языка. Оркестр отражает также сценические ситуации, подчеркивая переломные моменты смелыми тональными сдвигами, острыми гармониями и динамическими оттенками. Зачастую именно оркестру поручается раскрытие подлинной сущности происходящего, углубление и разъяснение смысла видимого на сцене (это имеет место, например, в начальной сцене оперы, когда звучит песенная тема вступления). Мусоргский нередко переносит на оркестр принципы вокального, в частности хорового, письма. Об этом свидетельствуют голосоведение, выбор оркестровых тембров и т. п. Характерно также появление в инструментальной партии не только песенных, но и отдельных речевых интонаций. Это придает оркестру Мусоргского черты глубокого своеобразия.

Вместе с тем это же иногда мешает композитору добиться достаточного блеска и мощи инструментального звучания, полностью использовать возможности симфонического оркестра. Последнее обстоятельство и явилось причиной (переоркестровки «Бориса Годунова» Римским-Корсаковым, а в наши дни — Шостаковичем.)

«ХОВАНЩИНА»

В своей второй народной музыкальной драме Мусоргский обратился к событиям, происходившим в конце XVII века, накануне реформ Петра I.

Название «Хованщина» происходит от фамилии князей Хованских. Иван Хованский был влиятельным лицом времен правления царевны Софьи, начальником стрелецких войск Властный и заносчивый, он представлял угрозу для власти Софьи и был казнен вместе со своим сыном Андреем по обвинению в заговоре и посягательстве на царский престол. Эти события в известной мере отражены в опере. Однако содержание ее в целом значительно шире, чем история Хованских. На этот раз Мусоргский дал еще более многостороннюю картину русской общественной жизни, чем в «Борисе Годунове».

В «Хованщине» действуют и борются между собой лица, представляющие взгляды различных классов и общественных групп.

Отпрыски древнего боярского рода, Хованские ожесточенно сопротивляются введению новых порядков, лишаящих их прежних привилегий.

Другой претендент на власть, фаворит Софьи князь Голицын, любит пощеголять свободомыслием, европейской образованностью. На деле же и он оказывается приверженцем старины. Он суверен, труслив, нерешителен.

Ненавидя друг друга, Хованский и Голицын тем не менее пытаются вступить в союз для отпора наступающей новой, могучей силе, представленной молодым Петром и его соратниками. Они рассчитывают также на поддержку раскольников и их главы — старца Досифея. Но все их попытки захватить власть бесполезны. В опере убедительно показана неизбежность гибели старого, изжившего себя уклада и победы новых форм государственной жизни.

Однако этим не исчерпывается идея «Хованщины». Художник-демократ, Мусоргский расценивал исторические события с точки зрения того, как они отражались на судьбе народа. При всем прогрессивном значении, которое имели петровские преобразования для развития Российского государства в целом, они совершались за счет жестокого угнетения народа и усугубляли его и без того бедственное положение.

Эту мысль и положил Мусоргский в основу своей народной музыкальной драмы. Он стремился показать, что правительственные реформы, проводимые насильственным путем, не могут содействовать народному благу. Происходящие в верхах раздоры заставляют лишь тяжелее страдать народ и вызывают в массах стихийный протест.

Вновь, как и в «Борисе Годунове», всплывает в «Хованщине» тема обманутого народа. Так, Хованский, поддерживая в собственных корыстных интересах бунт стрелецкого войска против Петра, в минуту грозной опасности трусливо прячется у себя в вотчине и предает петровцам своих верных стрельцов.

Народ представлен в «Хованщине» тремя основными группами. Это раскольники, стрельцы и московский пришлый люд (очевидно, подмосковные крестьяне и посадские).

Краткое содержание. Первое действие. Красная площадь в Москве. Утро. Боярин Шаковитый диктует Подьячему донос на Хованских, собираясь подкинуть его царям Петру и Ивану. На площади собирается пришлый люд и останавливается перед столбом с надписью. Подьячий, к которому народ обращается с просьбой прочесть надпись, видя перед собой людей немущих, отказывается. Однако под напором толпы, грозящей разорить его будку, он соглашается. В надписи оказываются перечисленными имена князей, убитых накануне во время стрелецкого бунта.

По площади проезжает торжественный поезд Ивана Хованского, сопровождаемого стрельческими полками и толпой народа. Вбегает Андрей Хованский, преследующий Эмму, девушку из немецкой слободы. Молодая раскольница Марфа, любящая Андрея, но покинутая им, берет Эмму под свою защиту. Возвратившийся Иван Хованский пытается отбить немку у сына. Досифей призывает князей прекратить распри.

Второе действие. Кабинет Голицына. Хозяин выслушивает просителя — немецкого пастора. Выпроводив его, он тайно принимает Марфу, которая, пользуясь его суеверием, приходит к нему под видом гадалки, преследуя, однако, при этом по заданию Досифея свои, политические цели. Во время гадания она предсказывает Голицыну опалу и ссылку. Испуганный князь велит слуге утопить Марфу. К Голицыну являются Хованский и Досифей. Начинается сцена, известная под названием «Спор князей». Обнаруживаются неразрешимые разногласия между участниками беседы, пытающимися договориться о совместных действиях против Петра. Вбегает Марфа, спасаясь от преследования, и при всех укоряет Голицына. Внезапно вошедший Шакловитый сообщает о появлении безымянного доноса на Хованских и о гневе царя Петра.

Третье действие. Стрелецкая слобода. В песне «Исходила младшенька» Марфа изливает свою любовь к Андрею и обиду на него. Эту песню подслушивает старая раскольница-изуверка Сусанна, которая упрекает Марфу в греховных, мирских помыслах. Подошедший Досифей оправдывает Марфу. Между ними завязывается задухновенный разговор, в котором женщина делится с Досифеем своим горем. На площади появляется Шакловитый. С глубокой скорбью размышляет он о тяжелой судьбе родины (ария «Спит стрелецкое гнездо», не связанная с общей характеристикой Шакловитого, выражает, по существу, думы самого Мусоргского). Просыпаются отдыхавшие стрельцы. Они запевают бойкие, разгульные песни. Внезапно вбегает Подьячий. Притворно плача и причитая, он пугает присутствующих рассказом о том, что петровские войска теснят стрельцов. Стрельцы решают обратиться к своему начальнику и просить его вести их в бой. Однако появившийся на их зов Хованский отказывается оказать им поддержку, ссылаясь на силу Петра. Стрельцов охватывает предчувствие тяжелых бед.

Четвертое действие. Первая картина. Хоромы князя Хованского. Крепостные девушки развлекают его песнями. Пленные персидки исполняют танцы. Появляется Шакловитый якобы с приглашением от царевны Софьи пожаловать на совет. В тот момент, когда принаряженный Хованский собирается переступить порог своего дома, Шакловитый убивает его ударом ножа.

Вторая картина. Площадь перед собором Василия Блаженного. Народ наблюдает, как увозят в ссылку опального князя Голицына. Здесь же встречаются Досифей и Марфа. Петровским войскам дан приказ об окружении раскольников с киста; Досифей принимает решение вести раскольников на костер. Путь Марфе преграждает Андрей Хованский. Он требует вернуть ему Эмму и трубит в рог, чтобы призвать для расправы с Марфой стрельцов. В ответ раздаются протяжные удары колокола. В сопровождении плачущих жен показываются обезоруженные стрельцы, несущие плахи, на которых им предстоит сложить свои головы: на площади должна состояться их казнь. Выходят петровские войска. Стрельцы ожидают услышать свой смертный приговор, однако им объявляют о помиловании.

Пятое действие. Сосновый бор. Скит. Лунная ночь. Досифей один предается тяжкому раздумью. Затем он призывает раскольников готовиться к самоожжению. Вместе с Марфой спрятавший его в скиту Андрей. В последний раз напоминает ему Марфа об их былой любви, а затем ведет его на костер. Когда в скит врываются петровцы, их взорам предстают лишь обгорелые развалины.

Оркестровое вступление «Рассвет на Москве-реке». Оркестровому вступлению Мусоргский придавал, казалось бы, характер жанровой картины.

Над Красной площадью занимается рассвет. Кричат петухи. С ними перекликаются трубы пробуждающихся стрельцов. Раздается колокольный звон. В свои права вступает яркое, сол-

a)

Музыкальный фрагмент, обозначенный как 'а)'. Он состоит из двух систем нот: верхняя — для скрипки (или альт), нижняя — для виолончели (или контрабаса). В начале фрагмента есть динамическое указание *rosso cresc.*. Музыка написана в тональности D-бемоль мажор (два бемоля) и 4/4 такта. В начале фрагмента есть динамическое указание *rosso cresc.*

b)

Музыкальный фрагмент, обозначенный как 'б)'. Он состоит из двух систем нот: верхняя — для скрипки (или альт), нижняя — для виолончели (или контрабаса). Музыка написана в тональности D-бемоль мажор (два бемоля) и 4/4 такта. В начале фрагмента есть указание [тот же темп].

Музыкальный фрагмент, обозначенный как 'в)'. Он состоит из двух систем нот: верхняя — для скрипки (или альт), нижняя — для виолончели (или контрабаса). Музыка написана в тональности D-бемоль мажор (два бемоля) и 4/4 такта. В начале фрагмента есть динамическое указание *piu cresc.*

жизненностью. Музыка передает неумную силу, размах, но одновременно и бесшабашность, разгульность старого, допетровского войска. Мусоргский очень метко раскрывает также их доверчивость, наивность. И здесь он показывает трагическое положение народных масс, борющихся за свои права вслепую, стихийно. При всей своей удали стрельцы оказываются беззащитными как перед неумолимым ходом истории, так и перед предательством Хованского.

Образ стрельцов претерпевает на протяжении оперы значительное развитие. Вначале стрельцы полны сознания своей силы, они держат в страхе все московское население. В третьем действии их буйный разгул достигает своей вершины. Но это одновременно и переломный момент драмы. Впервые появляются здесь трагические интонации. Развитие завершает сцена стрелецкой казни из четвертого действия: сила стрельцов сломлена, воля их покорена.

При всех изменениях, которые претерпевает этот образ, различные стрелецкие сцены музыкально связаны между собой.

В первом действии, когда вид проходящих по площади стрельцов заставляет Шакловитого и Подьячего в страхе спрятать неподписанный донос, впервые появляется основная музыкальная тема стрельцов.

123 Moderato, non troppo lento

Т. *f*
 Б. *f*
 Гой вы, лю-ди рат - ны - е, вы, стрельцы у - да - лы - е,

Т.
 Б.
 гой, гу - ляй - те, вы гу - ляй - те ве - се - ло!

Тема звучит как энергичная походная песня для мужского хора. Ритм шага, лихой, удалой характер мелодии (см., например, скачок на сексту вверх при словах «Гой, гуляйте!») придают ей сходство с солдатской песней. Вместе с тем в ней присутствует и плясовой элемент (см. движение пустых квинт в басу).

Хор стрельцов «Ах, не было печали» из третьего действия. Здесь намеченный в первом действии образ получает дальнейшее развитие.

B. *f* Ах, не бы - ло, ах,

f marcato

не бы - ло не - ча - ли, толь - ко зла - пре -

T. Ах,

- зла на - стой - ка хмель - на - я.

не ви - не - то быть ви - ной, а ви - на ви - не за - пой,

sf *sf*

Во вступительном разделе («Поднимайся, молодцы») устанавливается характерный тип сопровождения, основанный на подражании балалаечным наигрышам. Инструментальные наигрыши с «пустой» квинтой сохраняются на всем протяжении хора¹ и подчеркивают игровой характер его.

Этот хор является еще одним примером слияния ритма марша с ритмом пляса. Только теперь на первый план выступает плясовое начало как выражение хмельного веселья разгулявшихся стрельцов.

Хор начинается тяжелыми, увесистыми аккордами оркестра, отмечающими начало каждого такта. На этом фоне звучит широкий запев басов. Мелодия разворачивается медленно, как бы постепенно раскачиваясь, с остановками-оттяжками на опорных ступенях лада. Она образно рисует ленивое пробуждение могучей, грозной силы. В ответ звучит веселая, быстрая попевка теноров в дробном плясовом ритме, поддержанная звонкими «балалаечными» наигрышами оркестра (см. пример 124).

Эти два начала — тяжеловесное, мощное и легкое, задорное — составляют основу всей дальнейшей музыки. Партии теноров и басов сплетаются в полифоническом звучании. Постепенно веселье все больше разгорается, движение убыстряется. Голоса сливаются в общем хоре.

Песня про сплетню. За хором следует забавная бытовая сцена, в которой стрелецкие жены с бранью и воплями набрасываются на своих разгулявшихся муженьков, пытаясь их образумить. В ответ стрелец Кузька (тенор), поддерживаемый остальными мужчинами, запекает озорную и задорную песню про сплетню. Эта песня, идущая на фоне аккордового «балалаечного» аккомпанемента оркестра, по стилю примыкает скорее к типу городских плясовых напевов, нежели к крестьянскому фольклору.

Хор «Батя, батя» из того же действия своим характером резко отличается от всего предыдущего. Ошломленные сообщенной Подьячим новостью, стрельцы растеряны. Исчезли самоуверенность, удалство. Вместе с женами они обращаются к Хованскому со смиренной мольбой прийти к ним на помощь (см. пример 125).

Мелодия основана на отголосках темы стрельцов из первого действия (см. пример 123). Однако в ней отсутствует широкий размах. Поднявшись до III ступени лада, она бессильно никнет. Каждая фраза заканчивается нисходящей просительной интонацией. В этом хоре, рисуя образ обманутого, преданного народа, появляется тот оттенок возвышенной, трагической скорби, который типичен для многих страниц в народных музыкальных драмах Мусоргского.

¹ Эти «лустые» квинты связываются с квинтовым сопровождением из хора первого действия.

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем. Первая система содержит вокальные партии тенора (Т.) и сопрано (В.), с лирическими текстами: «Ба - тя, Ба - тя, вый - ди к нам!». Вторая и третья системы представляют фортепиано-сопровождение. Музыка написана в минорном ладе, ритмический рисунок характерен для траурного марша.

Хор «Господи, не дай врагам в обиду». Наиболее полно этот характер выражен в завершающем третьем действии хора «Господи, не дай врагам в обиду». Здесь композитор даже отказывается от всех тех специфических музыкальных штрихов, которые придавали образу стрельцов бытовую и социальную определенность.

Этот хор не является, собственно говоря, даже характеристикой стрельцов на новом этапе развития их образа: он воспринимается скорее как выражение скорби всего народа о переживающей тяжелые бедствия родной стране.

Хор идет без оркестрового сопровождения. Суровую торжественность придают ему аккордовый склад и появление мажорных ступеней внутри минорного лада. Музыка замирает в тревожном *piànissimo*. Фон последних тактов составляет приглушенное тремоло литавр на звуке тоники.

Сцена стрелецкой казни является одним из выдающихся трагических полотен русской музыки и перекликается со знаменитой исторической картиной Сурикова «Утро стрелецкой казни».

Музыкальную основу этой сцены составляют три темы. Это тема стрельцов из первого действия, появляющаяся теперь в измененном виде; с нею непосредственно связана тема плача стрелецких жен. В качестве контрастного образа выступает энергичная тема петровского марша.

Из двух элементов, характерных для музыки стрельцов, — маршевого и плясового, — здесь сохранен только первый, да и он приобрел новое качество: бодрый ритм походной песни превратился в ритм медленного траурного шествия.

Этот ритм устанавливается уже во вступлении, в котором каждая первая четверть такта отмечена протяжным ударом большого колокола. В этом же ритме звучит и основная тема стрельцов, выражающая теперь скорбь и страдание. Харак-

терно, что она проходит в оркестре в качестве упорно повторяемой остинатной фигуры.

126 [Maestoso, alla marcia]

mf *cresc.*

Скорбный характер темы усиливается появлением хроматических подголосков. Эти хроматические подголоски интонационно связаны с жалобным воем-причитанием стрелецких жен.

127 [тот же темп]

f

С. Не дай пощады, князи окранных

А.

Петровцы охарактеризованы инструментальным военным маршем, исполняемым духовым оркестром на сцене. Эта четкая, бодрая маршевая тема передает уверенную собранность, силу и натиск молодого войска.

Мусоргский строит музыкальную сцену по принципу непосредственного сопоставления двух противоположных образов и не прибегает к связующим, смягчающим контраст переходам.

Дважды на протяжении сцены в музыку стрельцов врываются звучащие в отдалении трубные сигналы «потешных» (войска Петра). Образуются короткие вставки (в 2 и 4 такта), нарушающие установившийся тип движения. При этом тональность фа-диез минор без всяких модуляций сменяется тональностью ля-бемоль мажор. Противопоставление тем создает ощу-

щение дуплановости действия (стрельцы на сцене и петровцы за сценой) и в то же время образно передает непримиримость сталкивающихся между собой сил.

В момент, когда на сцену выходят петровцы, военный марш окончательно вытесняет музыку стрельцов. Все заключение сцены идет на музыке петровцев. Стрелецкая тема в опере больше не появляется.

Раскольники. Раскольников Мусоргский стремился сделать выразителями моральной стойкости и силы, свойственных русскому народу. Смерть на костре они предпочитают отказу от своих убеждений и сдаче на милость победителю.

Известно, что идеи, во имя которых боролись вожди раскольнического движения, были реакционны: они тянули Русь вспять, к средневековым порядкам. Вот почему их сопротивление властям оказалось в конце концов бесплодным. Акты самосожжения были на самом деле выражением бессилия, безысходности. И Мусоргский с исторической точки зрения не идеализирует раскольников. Он показывает их обреченность. Но одновременно он, в полном соответствии с историей, видит в раскольниках представителей обездоленного народа. Для низших слоев народа раскол действительно был в XVII столетии одной из форм выражения протеста против резко усилившихся тягот, против гнета со стороны царской власти и феодалов. В скитах находили приют беглые крестьяне, разорившиеся горожане.

В «Хованщине» нашло свое отражение также и то чувство восхищения, которое вызывали у многих современников Мусоргского стойкость и мужество, проявляемые раскольниками в тяжелых испытаниях (вспомним картину И. В. Сурикова «Боярыня Морозова»).

Перед тем как писать хоры раскольников, Мусоргский тщательно разыскивал и изучал подлинные старинные раскольничьи напевы. Некоторые из них послужили основой для его музыки. Из такого напева выросла, например, мелодия заключительного унисонного хора оперы, оставшегося незавершенным.



И в ряде других хоров Мусоргский воспроизвел общий суровый, архаический колорит древних песнопений. Здесь можно встретить кварттовые параллелизмы голосов, аккорды без терцового тона и т. п.

Гораздо большее значение для драматургии оперы имеют, однако, образы отдельных представителей расколыничьей массы, и в первую очередь — Досифея и Марфы.

Досифей, вождя раскольников, Мусоргский мыслил себе как человека волевого, властного, но наделенного вместе с тем огромной душевностью и теплотой.

В партии Досифея (бас) ощутимо значительное влияние Глинки и особенно — образа Ивана Сусаннина. Мы найдем здесь тот же распевный речитатив, те же плавность, неторопливость и проникновенность интонаций. Как и у Ивана Сусаннина, душевный мир Досифея наиболее глубоко раскрывается в предсмертной арии-монологе (см. четвертое действие оперы «Хованщина»).

Конечно, по своему содержанию эти два образа несопоставимы. Иван Сусанин умирает как герой, с сознанием совершенного долга. Досифей же ночью в скиту, наедине со своими думами, вынужден признаться сам себе в горьких сомнениях, которые терзали его на всем пути, пока он готовил свою паству к последнему костру. Но иного выхода он не видит. Глубокая скорбь звучит в его речах.

Примечательно, что, как и Иван Сусанин, Досифей в предсмертный час как бы прощается с родной землей, с природой. Монолог идет на фоне музыки, рисующей приглушенный шум соснового бора. Уже в оркестровом вступлении намечается выразительный рисунок аккомпанемента. Инструментальная мелодия пронизана огромным песенным дыханием¹.



Образ Марфы. Посвященная проблемам жизни целого государства, «Хованщина» содержит одновременно и элементы лирической, психологической драмы, тесно переплетающейся с драмой социальной. Значительное место отведено в опере молодой расколынице Марфе и ее трагической любви к Андрею Хованскому. Рисуя образ этой суровой, непоколебимой в своих убеждениях расколыницы и страстной, горячо любящей женщины, Мусоргский подчеркивал цельность ее натуры, ее душевную красоту. Именно этот образ женщины из народа он стремился противопоставить корыстолюбивой, растленности верхов.

¹ Характерная деталь: как и ария Сусаннина, монолог написан в тональности ре минор

Партия Марфы отличается исключительной красотой и выразительностью песенной мелодии, близкой (как и мелодия оркестрового вступления) по характеру попевок и типу развития к народной песне. Исходя из сурового, волевого характера Марфы, Мусоргский поручил эту партию контральто. (В широко распространенной редакции Римского-Корсакова, где этот образ оказался вообще немного смягченным, партию Марфы исполняет меццо-сопрано.)

Песня Марфы «Исходила младешенька» (третье действие). В основу этого номера положена тема подлинной народной песни. Заставив Марфу петь о своих личных, глубоко интимных чувствах на народную мелодию, Мусоргский подчеркнул тем самым народность самого образа этой женщины. При всей силе переживаемой ею любовной страсти, при всей глубине охватившей ее тоски, она выражает свое горе с той сдержанностью и безыскусственной простотой, которые свойственны произведениям народного творчества.

Песня идет в неторопливом, плавном движении, что характерно для большинства песенных и речитативных эпизодов Марфы. От куплета к куплету повторяется в неизменном виде основная мелодия.

130 Andantino non troppo, cantabile

Марфа

Ис_хо_ди_ла_мла_де_шень_ка все лу_га и бо_ло_та,

The first system of the musical score for 'Iskhodila mladeshenka'. It features a vocal line for the contralto and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Andantino non troppo, cantabile'. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The lyrics are: 'Ис_хо_ди_ла_мла_де_шень_ка все лу_га и бо_ло_та,'.

все лу_га и бо_ло_та, в и все сен_ны_е по_ко_сы.

рассо rit.

The second system of the musical score. The tempo is marked 'рассо rit.' (rassolito). The lyrics are: 'все лу_га и бо_ло_та, в и все сен_ны_е по_ко_сы.'

Простая форма песни тонко раскрывает вместе с тем сложные переживания Марфы в их развитии. Форма песни — куплетно-вариационная. При неизменности вокального напева в оркестровом сопровождении варьируется фактура, появляются

все новые выразительные элементы. Вместе с тем и само произнесение вокальной мелодии изменяется от куплета к куплету в зависимости от содержания слов¹.

Вначале песня звучит как спокойное лирическое раздумье. Постепенно музыка становится все более взволнованной, беспокойной (в аккомпанементе появляются синкопы, колючие, отрывистые аккорды). При словах «Вспомни, припомни, милой мой!», звучащих как ласковое заклинание, в сопровождении появляются мягкий, убаюкивающий ритм и скользящие аккорды из оркестрового вступления к песне. Кульминационным является куплет, в котором выражена мечта Марфы о скором соединении с возлюбленным в огне («Словно свечи божии»). Здесь мелодия звучит замедленно, широко и плавно. Тремоло оркестра вызывает представление о полыхающем пламени. В последнем куплете опять появляется новый оттенок. В душе Марфы пробуждается чувство ожесточения против обидчика. О самосожжении она помышляет теперь уже как о возможности отомстить изменнику. Резко звучит последнее проведение темы. Мелодия прерывается паузами. Трели оркестра рисуют образ пламени, усиливая одновременно остроту общего звучания.

Речитатив Марфы из третьего действия. В диалоге с Досифеем образ Марфы получает дальнейшее, еще более глубокое раскрытие. На этот эпизод «кручины Марфы перед Досифеем» указывал Мусоргский как на образец нового типа проникновенной мелодии, «рожденного говором человеческим».

И действительно, по форме перед нами — речитативный диалог. Реплики обоих собеседников свободно скрещиваются, естественно переходят одна в другую. Однако этот диалог построен не на интонациях бытового говора. Чувство Марфы изливается в песенных мелодиях. В качестве одной из реплик Марфы использована мелодия песни «Исходила младшенька» («Словно свечи божии»). Еще ярче другая реплика, превращающаяся, по существу, в миниатюрное ариозо.

Этот отрывок содержит одну из самых замечательных, широких и протяженных мелодий Марфы. Она начинается с попевки (см. такты 1 и 2 примера 131), развивающейся в плавном, сдержанном движении. Однако в этой попевке слышится внутреннее беспокойство. Мелодия звучит неустойчиво при опоре на звук *ре-бекар* (VII повышенная ступень ми-бемоль минора) и на уменьшенный септаккорд. Упорно повторяющийся в аккомпанементе мелодический ход *до-бемоль — си-бемоль* усиливает оттенок страстного томления. Создается ощущение сдерживаемого, но готового вот-вот прорваться чувства. Напряжение

¹ Здесь, как и в песне Варлаама из «Бориса Годунова», получил свое новое развитие глинкавский принцип вариаций, положенный в основу таких номеров, как хоры «Лель таинственный», «Персидский хор» (дев Наины) и др. При неизменности мелодии вариации Мусоргского драматизируются, передают развитие действия и психологических переживаний.

еще более усиливается, когда попевка проводится в восходящей секвенции и подвергается свободному мелодическому варьированию (см. такты 5—6 примера 131). Достигнув своей вершины

131 *Andantino molto*

Марфа

Страш_на_я лыт_ка лю_бовь мо_я, день и ночь ду_ше по_

Andantino molto

pp

cresc.

_ко_я нет. Минт_ся, гос_по_да за_вет не бре_гу и гре_

cresc.

хов_на, прэ_ступ_на лю_бовь мо_я. *(на коленях)* Ес_ли прэ_ступ_на,

dim. pp

от_че, лю_бовь мо_я, каз_ни скорей, каз_ни ме_ня; ах, не ща_ди; пусть

Più mosso

ум _рет плоть мо_я, да смерть_ю ппо_ти дух мой спа _сет_ся!..

(см. такт 7 и дальше), мелодия изливается широким потоком в обратном, нисходящем движении, захватывая диапазон в $1\frac{1}{2}$ октавы.

Гадание Марфы из второго действия. Одной из наиболее ярких сцен в партии Марфы является также ее гадание князю Голицыну. Если в рассмотренных выше эпизодах имело место свободное выражение сокровенных дум и чувств женщины, то в этой сцене ситуация иная: Марфа успешно разыгрывает роль колдуньи, знахарки, причем ее собственные чувства остаются в этот момент скрытыми. Поэтому и по средствам выражения эта сцена несколько отлична от других. Выделяются, в частности, своей театральной приподнятостью начальные возгласы-заклинания, основанные на резких скачках мелодии и пунктирном ритме. Атмосферу таинственности создают противопоставленные этим возгласам фразы *pianissimo* в низком регистре.

132 Менo mosso

Марфа

Си _лы по_тай_ны_е, си _лы ве_ли_ки_е, ду _ши, от_быв_ши_е

в мнр не _ве _до_мия, к вам взы _ва _ю Ду _ши у _топ_ши_е,

ду-ши по-гиб-ши-е, тай-ны поз-нав-ши-е ми-ра подвод-но-го, здесь ли вы?

Во всем первом разделе гадания (заканчивающемся словами: «Вижу ясно, правда сказалась») гармония и оркестровка отличаются особенной красочностью, что придает музыке немного фантастический оттенок.

При всем том в сцене гадания сохранены такие важнейшие особенности музыкального языка Марфы, как распевность и плавность. Этими качествами отличаются, в частности, и приведенные в примере 132 речитативные фразы. Постепенно роль Марфы становится еще более песенной (см., например, выразительные попевки на словах: «Тихо и светло в под-

133 **Tranquillo**

Те-бе у-гро-жа-ет о-па-ла и за-то-че-нье в даль-нем кра-ю; от-

небесье» и дальше) и переходит, наконец, во втором разделе в льющуюся потоком мелодию (см. пример 133).

Эта мелодия повторяется в опере еще раз, а именно — в четвертом действии, в симфоническом эпизоде, изображающем отправление Голицына в ссылку. Так устанавливается смысловая связь между предсказаниями Марфы и опалой князя. На этот раз тема сопровождается однообразной и грузной фигурацией в басах, играющей изобразительную роль (движение колымаги, на которой находится связанный Голицын) и одновременно усугубляющей мрачный характер музыки.

Сатирические портреты. Выход Ивана Хованского. Иван Хованский ярко охарактеризован уже в первом действии, при своем первом выходе. Для того чтобы подчеркнуть самовлюбленность, тщеславие и властолюбие этого в начале действия всемогущего феодала, композитор обставляет его выход со всей возможной пышностью. Еще до появления Хованского за сценой слышны возвещающие о его приближении трубы. Раздаются голоса толпы, славящие могущественного стрелецкого «батю». При мощном нарастании звучности, кликах толпы и трубных сигналах появляется на сцене Хованский в сопровождении стрельцов. Этот момент отмечен звучанием в оркестре воинственной, маршеобразной темы.

134 Moderato assai, quasi marziale

«Поступь плавная, держится высокомерно», — гласит ремарка Мусоргского. Напыщенность Хованского запечатлена в приведенной теме; она звучит самоуверенно и торжественно, но в ней

присутствует комический штрих: симметричность ее строения и окончание каждого двутакта назойливым «вдалбливанием» звука *до-диез* рисуют тупость, ограниченность князя.

Нетрудно заметить, что мелодия эта очень близка к теме стрельцов (см. пример 123). В этом нет ничего удивительного: ведь Хованский — глава стрельцов. Однако в пределах общего сходства Мусоргский добивается и яркой контрастности музыкальных образов: тема Хованского угловата, скованна, лишена карикатурных черт; у стрельцов мелодия льется легко и свободно, как в подлинной народной песне. Отголоски этой темы звучат и во время последующего речитативного обращения Хованского к стрельцам¹.

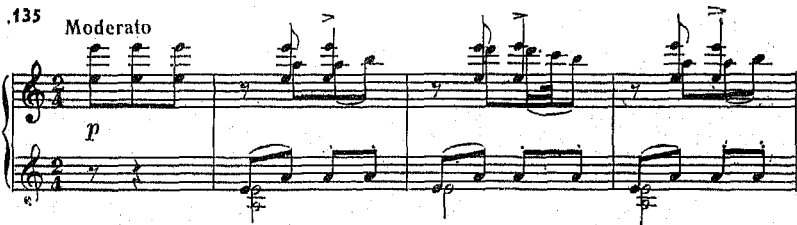
Речитатив Хованского лишен песенного начала. Интонации довольно однообразны и вращаются в пределах узкого диапазона. Характерная деталь подчеркивает индивидуальное своеобразие речи Хованского. Это поговорка «Спаси бог», вставляемая почти в каждую фразу и произносимая говорком.

Речь «бати» дважды прерывается одобрительными криками стрельцов, во время которых в оркестре проходит тема Хованского, звучащая как своеобразный рефрен всего эпизода. Этим подчеркивается восторженное отношение стрельцов к князю и их полное подчинение воле своего начальника.

Обращение Хованского заканчивается приказом славить его, и толпа послушно запекает величальную песню: «Слава лебедю, слава белому», под звуки которой шествие направляется дальше по Москве. Вся сцена обрамляется, таким образом, величальными хорами и торжественными шествиями. Эпизод приобретает вследствие этого подчеркнuto пышный характер, в чем находит отражение показной блеск, которым окружен Хованский.

Подьячий. Иначе охарактеризован в музыке Подьячий. Это ловкий плут, пройдоха, представитель паразитического приказного (чиновного) сословия, которое не раз подвергалось обличению в сатирической литературе XVII века:

Мусоргский создал выразительный портрет этого мелкого человечка, одурачивающего и обирающего как вельмож, так и представителей простолюдовья. В музыкальной характеристике Подьячего большую роль играют внешне-изобразительные штрихи. Вот тема, сопровождающая выход Подьячего:



¹ Партия Хованского написана для баса.



Музыка рисует не то прихрамывающую, не то подпрыгивающую походку. Так и представляются мелкие, суетливые шажки, поступь человека, старающегося казаться незаметным и скромным, но в то же время зорко высматривающего себе добычу. Веселый напев характеризует его одновременно как неунывающего проныру, умеющего из всего извлечь выгоду.

А вот фраза, которой Подьячий отвечает на предложение Шакловитого написать донос. Известие о заказе, сулящем немалую прибыль, вызывает явное удовольствие Подьячего. В музыке первых четырех тактов ощущаются усердные, торопливые поклоны. В дальнейшем появляется распев в церковном духе; такой тип интонаций характерен для Подьячего, который постоянно стремится придать себе вид человека кроткого, богобоязненного.

136 Moderato

Что ж, на_стро - чим... ми_гом на_стро - чим...

По у - ря - ду. по у - кла - ду



«Хованщина» — новая после «Бориса Годунова» ступень в развитии музыкального языка Мусоргского. В «Хованщине», как и в создававшихся параллельно с ней балладе «Забывший» и «Песнях и плясках смерти», ведущая роль принадлежит распевной мелодии, впитавшей в себя выразительные речевые интонации. Сам Мусоргский писал, что, «работая над говором человеческим», он «добрёл до мелодии, творимой этим говором». Это означает, что теперь он стремится не столько к перенесению в музыку отдельных речевых оборотов, сколько к созданию напевной, свободно льющейся мелодии, передающей общий склад, общий характер насыщенной ярким чувством человеческой речи.

Наиболее полно этот новый принцип проявляется в лирических эпизодах оперы, там, где находят свое выражение глубокие и сильные человеческие переживания. Не случайно именно в партии Марфы мы встречаем больше всего выразительных и проникновенных песенных мелодий. Не случайно также пронизаны песенностью те отрывки, в которых выражены любовь Мусоргского к родной стране, его думы о ней (например, оркестровое вступление к опере, ария Шакловитого и др.).

Отрицательные образы охарактеризованы иными средствами. Некоторые из них даны в острой сатирической манере (Иван Хованский, Подьячий). Здесь широко использованы интонации бытового говора. Эти музыкальные портреты довершаются меткими изобразительными штрихами в оркестровой партии.

В массовых сценах оперы Мусоргский по-прежнему обращается к выразительным средствам народно-песенных жанров. Только теперь, в связи с показом различных групп народа, круг этих жанров становится значительно шире, чем в «Борисе Годунове». Мы встретим здесь и архаический раскольничий напёв, и элементы походной солдатской песни, и новый тип городского плясового наигрыша, и духовой военный марш.

Крестьянская песня в чистом виде звучит лишь в хорах крепостных девушек в тереме Хованского и играет значительную роль также в партии пришлого люда.

Так воссоздал Мусоргский широкую и многообразную картину жизни целого государства и его различных общественных слоев.

«КАРТИНКИ С ВЫСТАВКИ»

Фортепианное творчество Мусоргского невелико по объему, но оно представляет очень самобытную ветвь инструментализма XIX века. Превосходный пианист, Мусоргский был смелым новатором в области фортепианного стиля.

Самым выдающимся образцом его искусства в данной области является сюита «Картинки с выставки», навеянная работами художника В. А. Гартмана. Это одно из ярких произведений мировой фортепианной литературы, неповторимое по оригинальности замысла и средств выражения. Его влияние сказалось на фортепианном творчестве многих композиторов XX века и продолжает оказывать оплодотворяющее воздействие на фортепианную музыку наших дней.

Материал, представленный на посмертной выставке работ Гартмана, был весьма разнообразен. Здесь можно было увидеть сделанные во время путешествий по странам Европы зарисовки характерных лиц, бытовых эпизодов, архитектурных сооружений. Фигурировали и всевозможные эскизы: театральных костюмов, елочных украшений, художественно оформленных предметов домашнего обихода, и даже архитектурный проект — выдержанные в древнерусском стиле городские ворота для Киева. Мусоргский отобрал для своей сюиты такие сюжеты, которые позволяли воплотить в музыке собственные наблюдения над человеческими характерами, раздумья о жизни и смерти. В своей трактовке композитор значительно углубил и обогатил содержание гартмановских работ.

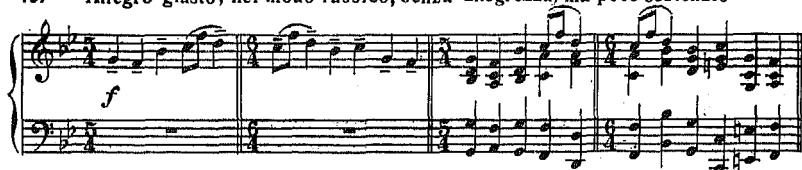
Объединить пеструю вереницу разнохарактерных эпизодов и создать на ее основе музыкальное целое Мусоргскому удалось своеобразным путем. Он открыл «Картинки с выставки» музыкальной темой, за которой и в дальнейшем сохраняется ведущее значение: неоднократно возвращаясь, она отражает отношение автора к увиденному. Так из разрозненных пьесок родилось произведение крупной формы со сквозным развитием.

«Прогулка». Эпизоды, в которых появляется ведущая тема, названы композитором «Прогулкой». Мусоргский говорил Стасову, что здесь он изобразил самого себя прохаживающимся по выставке и рассматривающим произведения покойного друга. Однако это не автопортрет. Характер темы обобщенный. Приходящий ей эпический-величавый, народный склад заставляет скорее воспринимать ее как воплощение русского народного духа.

Метрическое строение темы свободно (чередуются размеры 5 и 6 и 4 и 4). Движение мерное, спокойное, но энергичное. В мелодии отсутствуют ходы по полутонам; основа ее — квартные попевки с секундой внутри (так называемые трихорды). Все это сближает тему с народными эпическими напевами.

Музыка «Прогулки» может служить примером влияния вокального начала на фортепианный стиль Мусоргского. Как в народных песнях, тема сначала излагается одногласно и лишь затем как бы подхватывается хором — идет в аккордовом изложении. При этом композитор избирает тип гармонизации, введенный Глинкой в его народно-величальных хорах. Гармония строго диатонична при опоре на побочные ступени лада.

137 *Allegro giusto, nel modo russo, senza allegrezza, ma poco sostenuto*



Дальнейшее уплотнение аккордовой фактуры при тяжеловесных октавных ходах басов усиливает ощущение мощи и богатырской силы¹.

Возвращаясь неоднократно на протяжении сюиты, тема «Прогулки» постоянно изменяет свой облик. Она звучит то сурово, то лирично, то светло, то скорбно, в зависимости от характера тех картин, с которыми она сопоставляется. Однако в ней неизменно сохраняются народный склад и величавость. Ее развитие приводит к торжественному финалу с колокольным звоном («Богатырские ворота. В стольном городе во Киеве»). Здесь эпическое богатырское начало получает свое наиболее полное выражение.

Последовательное проведение народно-эпической темы и завершение сюиты ликующим финалом в народном духе обусловлены патриотическим характером положенной в основу произведения идеи. Мусоргский не только увековечил в музыке память умершего друга, но и прославил творческий гений всего русского народа, представителем которого был, в частности, Гартман.

Внутри сюиты номера чередуются в основном по принципу контраста.

В ряде случаев Мусоргский развил, даже переосмыслил созданные Гартманом образы. При этом сказалось неизменное стремление композитора к раскрытию глубокого психологического, а порой и социального смысла изображаемых явлений. Так, например, в пьесе «Гном» (№ 1 сюиты), оттолкнувшись от эскиза забавных щипчиков, композитор создал образ одновременно и смешной, и трогательный, наделив маленькое фантастическое существо подлинно человеческими чувствами. Кар-

¹ К сходным приемам прибегал Бородин при воплощении в музыке богатырских образов (см. следующую главу).

тинке «Два еврея, богатый и бедный» (№ 6), навеянной жанровыми зарисовками Гартмана, Мусоргский придавал остро драматический, даже трагический характер, показав столкновение двух различных социальных слоев.

Развитию подвергся у композитора в отдельных случаях и фантастический элемент. Так, проект бронзовых часов в виде избушки на курьих ножках послужил поводом к созданию одной из самых крупных и блестящих частей сюиты (№ 9), изображающей стремительный полет Бабы-Яги в ступе.

№ 1. «Гном». Угловатая, хроматизированная мелодия, резкие скачки и ритмические перебои рисуют ужимки и гримасы, весь неуклюжий, безобразный облик гнома. Вместе с тем прорывающиеся временами интонации жалобы, стона приоткрывают завесу над затаенным горем сказочного человечка и придают этому образу душевную теплоту и психологическую значимость.



№ 2. «Старый замок» — поэтическая картина средневекового замка и поющего перед ним трубадура. Мелодия пьесы принадлежит к числу самых вдохновенных находок Мусоргского. Она льется неизбывным потоком, печальная и задумчивая, как бы повествуя о давно минувшем. Особую выразительность придает ей возвращение каждой фразы к тоническому звуку (*соль-диез*), что вносит в музыку неповторимый оттенок покорности и тихой грусти. Вместе с тем мелодический рисунок ни разу не повторяется дословно; каждая фраза является новым свободным вариантом основной попевки. При этом в басу, из остинойтной квинты, изображающей сопровождение на лютне, вырастает подголосок, усиливающий песенность основной мелодии и являющийся также одним из ее вариантов.

139 Andantino molto cantabile e con dolore





№ 3. «Тюильри». Сценка изображает игру и ссору детей в одном из городских парков Парижа. Оживленное движение, легкий, скерцозный характер музыки образуют красочный контраст к предшествующим номерам.

№ 4. «Быдло». Изображение польской телеги на огромных колесах, запряженной волами, дало Мусоргскому повод к созданию зарисовки из крестьянской жизни. В то время как массивные аккорды левой руки связываются с представлением о медленном, неуклюжем движении повозки, в мелодии звучит песня погонщика, перемежаемая резкими криками — понуканием волов (см. скачки на квинту). В унылом и однообразном характере мелодии отражена вся горечь и безотрадность жизни крестьянина. Вначале приближаясь, песня затем постепенно угасает вдали.

№ 5. «Балет невылупившихся птенцов». Рисунок Гартмана представлял собой эскиз балетных костюмов в виде яичных скорлупок. Мусоргский написал легкое, грациозное скерцино¹ полуфантастического, полшуточного характера. Особую «воздушность» придают музыке форшлагги, трели и полное отсутствие звуков низкого регистра. Хроматизмы подчеркивают причудливость общего колорита.

№ 6. «Два еврея, богатый и бедный». В этом номере сильнее всего проявилось воздействие речевых интонаций на инструментальный язык Мусоргского. Искусство музыкального портрета и музыкального диалога получило в этой сцене еще никогда не виданное в инструментальной музыке воплощение.

Сначала композитор знакомит слушателя с каждым из собеседников в отдельности. Речь богатого еврея звучит важно, самоуверенно. Своими решительными интонациями он как бы заранее отвергает всякую возможность просьбы.

¹ Т. е. маленькое скерцо.

140 *Andante. Grave energico*

Речь бедного еврея основана на жалобных, суетливых интонациях мольбы, горестного причитания.

141 *Andantino*

Во второй половине пьесы, при полифоническом сочетании тем, музыка становится наиболее драматичной. Тема богача звучит в басу грозно, в ритмическом увеличении и октавных удвоениях. Тема бедняка проходит в верхнем голосе (тоже в октавных удвоениях); все более явственными становятся в ней интонации отчаяния и безнадежности. В самом конце пьесы композитор еще раз последовательно противопоставляет друг другу две короткие фразы: горестную мольбу бедняка и резкий окрик богача.

№ 7. «Лимож¹. Рынок». Музыка изображает безостановочную болтовню лиможских кумушек, обменивающихся послед-

¹ Лимож — провинциальный город во Франции.

ними сплетнями. Это еще одно скерцо и вместе с тем — самый веселый и жизнерадостный из номеров сюиты. В основе чисто инструментальных, казалось бы, фигураций лежат комически преломленные интонации народного говора, в чем нетрудно убедиться, если сравнить, например, следующий отрывок с некоторыми эпизодами из начальной речитативной сцены «Бориса Годунова» (ссора женщин).



Внезапно веселый говор обрывается. Начинается следующая часть сюиты.

№ 8. «Катакомбы. Римская гробница». Ряд застывших в неподвижности аккордов вызывает представление об образах мрачного подземелья, смерти, тлена. Контраст с предыдущей светлой сценой призван еще более оттенить ощущение сумрачности и трагической безысходности. Тональной неустойчивостью музыки, неразрешенностью гармоний, введением интонаций горестного возгласа Мусоргский обрисовал состояние человека, тщетно слящегося проникнуть в зловещую тайну смерти. В этой музыке сказалось еще не успевшее остыть острое чувство боли, вызванное в душе композитора внезапной смертью Гартмана.

«С мертвыми на мертвом языке» является непосредственным продолжением «Катакомб». Здесь лирическое начало — чувство скорби об умершем — выражено еще более сильно. Сначала на фоне прозрачного тремоло в верхнем регистре звучит печально и проникновенно тема «Прогулки». Затем несколько раз подряд повторяются интонации жалобы, скорбного вопроса. Их выразительность усилена острыми, диссонирующими гармониями.



№ 9. «Избушка на куриных ножках». Переход от тяжелых раздумий к праздничному финалу совершается через картину в народно-фантастическом духе. В образе Бабы-Яги есть нечто жуткое, зловещее, что роднит ее с мрачными образами предыдущих частей (особенно заметна эта связь в среднем эпизоде пьесы, где настойчиво повторяются мелодические ходы по интервалам тритона и на хроматическом тремолирующем фоне звучат, как волшебные заклинания, октавные скачки мелодии). Вместе с тем в музыке чувствуется сила, размах, чисто народный сочный юмор, и потому этот номер так удачно подводит к могучему, жизнеутверждающему финалу.

Фантастический элемент воплощен Мусоргским музыкальными средствами, ведущими свое происхождение от сказочной сферы «Руслана и Людмилы». Картина написана в до мажоре, значительно расширенном за счет введения альтерированных ступеней. Угловатые обороты мелодии, «ломанные» фигурации, форшлаги, непривычные последовательности аккордов подчеркивают фантастичность образа.

Вместе с тем в музыке налицо и несомненная связь с народным элементом. Как всегда у Мусоргского, выражение разгулявшейся силы связывается с появлением народно-плясовых ритмов.

144 Allegro con brio, feroce

The image shows a musical score for a piano piece. It is labeled '144 Allegro con brio, feroce'. The score is written for piano and consists of two systems. Each system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The music is in 2/4 time and one sharp (F#). The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. The key signature is one sharp (F#).

№ 10. «Богатырские ворота. В стольном городе во Киеве». Музыка финала заставляет вспомнить такие классические образцы русской музыки, как интродукция «Руслана и Людмилы» или эпилог «Ивана Сусанина» с их могучими народными величальными хорами. И здесь воспевается великая богатырская сила русского народа.

Финал открывается мощной, торжественной аккордовой темой.

145 *Allegro alla breve. Maestoso. Con grandezza*

Это новая тема, однако она интонационно близка теме «Прогулки»: здесь также господствуют диатоника, простые, ясные гармонии; к тому же общий рисунок темы позволяет воспринимать ее как свободный, данный в ритмическом увеличении вариант начальной темы (см. пример 137). Так устанавливается связь между крайними точками сюиты.

С первой темой финала сопоставляется другая, контрастирующая с ней своим минорным наклоном и приглушенной звучностью. Здесь воспроизведено звучание четырехголосного молитвенного хора. Эта тема вносит еще один яркий штрих в характеристику древнего Киева.

146 *Senza espressione*

Финал построен по принципу постепенного нарастания праздничности. Возвращаясь, обе темы изменяются, приобретая с каждым разом все более торжественный характер.

В заключение вновь появляется основная тема финала (см. *Meno mosso, sempre maestoso*). При этом кульминационном проведении она дается в ритмическом расширении (вместо одного такта каждая гармония занимает теперь по два такта). Триольное внутритактовое движение придает этим гармониям особую полнзвучность и красочность.

Заключительные обороты звучат устойчиво, мужественно. Они полны жизнеутверждающей силы.

Ценность «Картинок с выставки» — в глубокой правдивости, человечности показанных в ней образов, в подлинно народном складе музыки и патриотическом характере ведущей идеи. В своей сюите Мусоргский раскрыл новые, еще никем не использованные возможности фортепиано в области передачи вокальных (речевых и народно-песенных) интонаций, а также в отношении неисчерпаемого богатства красок, сближающего этот инструмент с оркестром.

Красочность «Картинок» не раз наводила музыкантов на мысль переложить их для оркестра. Лучшая из оркестровок, сделанная в 1922 году, принадлежит французскому композитору М. Равелю.

Мусоргский — явление глубоко русское, национальное, неотделимое от многотрудного пути, который прошел русский народ к своему освобождению. Вместе с тем, это один из крупнейших представителей мирового музыкального искусства.

Сочетание большой общественной, исторической проблематики огромного размаха с удивительно чутким проникновением в душевный мир человека, острота психологического рисунка, меткость характеристик при смелости и свободе формы придали творчеству Мусоргского черты неповторимости. Свойственная композитору беспощадная правдивость, соседство в его сочинениях трагического с комическим, нежности с грубостью заставляют вспомнить Шекспира.

Признанный при жизни лишь немногими, Мусоргский покорил на рубеже двух столетий не только Россию, но и Европу. Впервые его музыка завоевала популярность во Франции, где он нашел горячего поклонника в лице композитора К. Дебюсси. Тот особенно высоко оценил тонкий психологизм Мусоргского и его своеобразный, красочный музыкальный язык (гармонии Мусоргского оказали определенное влияние на самого Дебюсси). «Русские сезоны» в Париже с участием Шаляпина¹ познакомили европейскую публику с обеими народными музыкальными драмами Мусоргского и принесли автору мировую славу.

Историческое значение дела Мусоргского окончательно вывилось в XX веке, многие характерные явления которого подготовил своим творчеством русский композитор. Так было, например, с претворением в музыке интонаций человеческой речи — важнейшего источника вокальной мелодии. Продолжателями Мусоргского в этом плане стали многие русские и советские композиторы, начиная с С. Прокофьева вплоть до наших современников (Д. Шостаковича, Г. Свиридова, Р. Щедрина,

¹ «Русские сезоны» — гастрольные выступления русской оперы и балета за границей. Организатором их был С. П. Дягилев. В Париже гастроли проходили с 1908 по 1914 годы.

Б. Тищенко и многих других). На Западе речевые интонации получали развитие в музыке Л. Яначека (Чехословакия), К. Орфа (Германия) и др. Широкое распространение получило в XX веке сочинение музыки на прозаический текст, первой пробой которого явилась неоконченная «Женитьба» Мусоргского.

Советская опера развивалась под значительным воздействием принципов Мусоргского. Большое значение в ней массовых сцен и хорового действия обусловлено стремлением к широкому показу народной жизни. Сочетание трагедийности с комедийно-бытовым началом, эпической обобщенности с яркими портретными зарисовками, характерное для таких опер, как «Война и мир» Прокофьева, «Екатерина Измайлова» Шостаковича и ряда других, тоже ведет свое начало от драматургии Мусоргского. Развитие традиций Мусоргского сказывается в советской вокальной лирике, в музыкально-сатирических жанрах, а также в фортепианном творчестве многих советских и зарубежных композиторов.

ГЛАВА VI

А. П. БОРОДИН

(1833—1887)

Александр Порфирьевич Бородин был удивительно разносторонней личностью. Многими талантами был наделен этот замечательный человек. Он вошел в историю и как великий композитор, и как выдающийся химик — ученый и педагог, и как активный общественный деятель. Незаурядным было его литературное дарование: оно проявилось в написанном им либретто оперы «Князь Игорь», в собственных текстах романсов и в письмах. Успешно выступал он в качестве дирижера и музыкального критика. И в то же время деятельности Бородина, как и его мировоззрению, была присуща исключительная цельность. Во всем ощущались у него ясность мысли и широкий размах, прогрессивность убеждений и светлое, бодрое отношение к жизни.

Точно так же разносторонним и вместе с тем внутренне единым является его музыкальное творчество. Оно невелико по объему, но включает образцы разных жанров: оперу, симфонию, симфоническую картину, квартеты, фортепианные пьесы, романсы. «Талант Бородина равно могуч и поразителен как в симфонии, так и в опере и в романсе, — писал Стасов. — Главные качества его — великанская сила и ширина, колоссальный размах, стремительность и порывистость, соединенная с изумительной страстностью, нежностью и красотой». К этим качествам можно добавить сочный и незлобивый юмор.

Необычайная цельность творчества Бородина связана с тем, что через все его основные произведения проходит одна ведущая мысль — о богатырской мощи, скрытой в русском народе. Вновь, в иных исторических условиях, Бородин выразил глинкавскую идею народного патриотизма.

Любимые герои Бородина — защитники родной страны. Это реальные исторические деятели (как в опере «Князь Игорь») или легендарные русские богатыри, прочно стоящие на родной земле, словно выросшие в нее (вспомним картины В. Васнецова «Богатыри» и «Витязь на распутье»). В образах Игоря и Ярославны в «Князе Игоре» или былинных богатырей во Второй

симфонии Бородина обобщены те качества, которые проявлялись в характерах лучших русских людей при защите родины на протяжении многих веков отечественной истории. Это живое воплощение мужества, спокойного величия, душевного благородства. Такое же обобщающее значение имеют показанные композитором сцены из народной жизни. У него преобладают не зарисовки быта, а величественные картины исторических событий, влиявших на судьбу всей страны.

Обращаясь к далекому прошлому, Бородин, подобно другим членам «Могучей кучки», не уходил от современности, а, напротив, отвечал на ее запросы.

Вместе с Мусоргским («Борис Годунов», «Хованщина»), Римским-Корсаковым («Псковитянка») он участвовал в художественном исследовании русской истории. При этом его мысль устремлялась к еще более древним временам, особенно далеко в глубь веков.

В событиях прошлого находил он подтверждение мысли о могучей силе народа, который пронес свои высокие душевные качества через многие века тяжелых испытаний. Бородин прославлял творческие силы созидания, таящиеся в народе. Он был убежден, что богатырский дух жив и теперь в русском крестьянине. (Недаром в одном из писем он назвал знакомого деревенского парня Ильей Муромцем.) Тем самым композитор приводил современников к осознанию того, что будущее России принадлежит народным массам.

Положительные герои Бородина предстают перед нами как носители нравственных идеалов, олицетворяя верность родине, стойкость перед лицом испытаний, преданность в любви, высокое чувство долга. Это цельные и гармоничные натуры, которым не свойственны внутренний разлад, мучительные душевные конфликты. Создавая их образы, композитор видел перед собой не только людей далекого прошлого, но и своих современников — шестидесятников, лучших представителей молодой России. В них он разглядел ту же силу духа, то же стремление к добру и справедливости, какие отличали героев богатырского эпоса.

Отражены в музыке Бородина и противоречия жизни, ее трагические стороны. Однако композитор верит в силу света и разума, в их конечную победу. Он всегда сохраняет оптимистический взгляд на мир, спокойное, объективное отношение к действительности. О людских недостатках и пороках он говорит с улыбкой, добродушно высмеивая их.

Показательна и лирика Бородина. Подобно глинкинской, она воплощает, как правило, возвышенные и цельные чувства, отличается мужественным, жизнеутверждающим характером, а в моменты высокого подъема чувств полна горячей страстности. Как и Глинка, Бородин выражает самые интимные чувства с такой объективностью, что они становятся достоянием самого

широкого круга слушателей. При этом даже трагические переживания переданы сдержанно и строго.

Немалое место в творчестве Бородина занимают картины природы. Его музыка часто вызывает ощущение широких, бескрайних степных просторов, на которых есть где развернуться богатырской силе.

Обращение Бородина к патриотической теме, к народно-богатырским образам, выдвижение на первый план положительных героев и возвышенных чувств, объективный характер музыки — все это заставляет вспомнить Глинку. Вместе с тем в творчестве Бородина встречаются и такие черты, которых не было у автора «Ивана Сусанина» и которые порождены новой эпохой общественной жизни — 60-ми годами. Так, уделяя, подобно Глинке, основное внимание борьбе между народом в целом и его внешними врагами, он в то же время затронул и другие конфликты — внутри общества, между отдельными его группами («Князь Игорь»). Появляются у Бородина и созвучные эпохе 60-х годов образы стихийного народного бунта («Песня темного леса»), близкие таким же образом у Мусоргского. Наконец, некоторые страницы бородинской музыки (романсы «Отравой полны мои песни», «Фальшивая нота») напоминают уже не классически уравновешенное творчество Глинки, а более напряженную, психологически острую лирику Даргомыжского и Шумана.

Эпическому содержанию музыки Бородина соответствует ее драматургия. Как и у Глинки, она основана на принципах, близких народному эпосу. Конфликт противостоящих сил раскрывается главным образом в спокойном, неторопливом чередовании монументальных, законченных, внутренне цельных картин. Характерно для Бородина как для эпического композитора (в отличие от Даргомыжского или Мусоргского) и то, что в его музыке гораздо чаще, чем речитатив, встречаются широкие, плавные и закругленные песенные мелодии.

Своеобразные творческие взгляды Бородина определили и его отношение к русской народной песне. Поскольку он стремился передать в музыке самые общие и устойчивые качества народного характера, постольку и в фольклоре он искал такие же черты — прочные, устойчивые, непреходящие. Поэтому он относился с особым интересом к песенным жанрам, которые сохранились в народе в продолжение многих веков, — к былинам, старинным обрядовым и лирическим песням. Обобщая характерные для них признаки ладового строения, мелодии, ритма, фактуры, композитор создавал собственные музыкальные темы, не прибегая к цитированию подлинных народных мелодий.

Мелодический и гармонический язык Бородина отличается исключительной свежестью прежде всего благодаря ладовому своеобразию. В мелодике Бородина широко использованы характерные обороты народно-песенных ладов (дорийского, фри-

гийского, миксолидийского, эолийского). Гармония включает плагальные обороты, соединения побочных ступеней, сочные и терпкие аккорды из кварт и секунд, возникшие на основе кварто-секундовых попевок, характерных для народной песни. Нередки также красочные созвучия, которые образуются в результате наложения друг на друга самостоятельных мелодических линий и целых аккордов.

Как и все «кучкисты», Бородин вслед за Глинкой интересовался Востоком и изображал его в своей музыке. К жизни и культуре восточных народов он относился с большим вниманием и дружелюбием. Дух и характер Востока, колорит его природы, неповторимый аромат его музыки Бородин ощущал и передавал необычайно проникновенно и тонко. Он не только любовался восточной народной песней и инструментальной музыкой, но и пристально, как ученый, изучал ее по записям, по трудам исследователей.

Своими ориентальными образами Бородин расширил представление о восточной музыке. Он впервые открыл музыкальные богатства народов Средней Азии (симфоническая картина «В Средней Азии», опера «Князь Игорь»). Это имело большое прогрессивное значение. В ту эпоху происходило присоединение народов Средней Азии к России, и внимательное, любовное воспроизведение их напевов явилось выражением симпатии к ним со стороны передового русского композитора.

Своеобразие содержания, творческого метода, отношения к русской и восточной народной песне, смелые искания в области музыкального языка — все это обусловило чрезвычайную самобытность музыки Бородина, ее новизну. При этом новаторство сочеталось у композитора с уважением и любовью к многообразным классическим традициям. Друзья Бородина по «Могучей кучке» порой шутливо называли его «классиком», имея в виду его влечение к музыкальным жанрам и формам, характерным для классицизма, — к четырехчастной симфонии, квартету, фуге, — а также к правильности и закругленности музыкальных построений. В то же время в музыкальном языке Бородина, и прежде всего — в гармонии (альтерированные аккорды, красочные последования), есть черты, сближающие его с западно-европейскими композиторами-романтиками, в том числе Берлиозом, Листом, Шуманом.

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Детство и юность. Начало творчества. Александр Порфирьевич Бородин родился 11 ноября 1833 года в Петербурге. Его отец, князь Лука Степанович Гедианов, происходил по одной линии от татарских, а по другой — от грузинских (имеретинских) князей. Мать, Авдотья Константиновна Антонова, была

дочерью простого солдата. Рожденный вне брака, Александр был записан сыном дворового человека Гедиановых, Порфирия Бородина.

Будущий композитор воспитывался в доме матери. Благодаря ее заботам детство мальчика прошло в благоприятной обстановке. Обнаружив разносторонние способности, Бородин получил прекрасное домашнее образование, в частности — много занимался музыкой. Под руководством учителей он научился играть на фортепиано и флейте, а самоучкой — на виолончели. Рано проявился у Бородина и композиторский дар. В детстве он сочинил польку для фортепиано, концерт для флейты и трио для двух скрипок и виолончели, причем написал трио без партитуры, прямо на голоса.

В эти же детские годы у Бородина появилась страсть к химии, и он с увлечением занимался всевозможными опытами. Постепенно эта страсть взяла верх над другими его склонностями. Подобно многим представителям передовой молодежи 50-х годов, Бородин избрал путь естествоиспытателя. В 1850 году он поступил вольнослушателем в Медико-хирургическую (ныне Военно-медицинская) академию в Петербурге.

В студенческие годы Бородин еще более увлекся химией. Он стал любимым учеником выдающегося русского химика Н. Н. Зинина и усиленно занимался в его лаборатории. В то же время Бородин интересовался литературой и философией. По свидетельству одного из друзей, «в 17—18-летнем возрасте любимым его чтением были сочинения Пушкина, Лермонтова, Гоголя, статьи Белинского, философские статьи в журналах».

Продолжал он заниматься и музыкой, вызывая этим недовольство Зинина, который видел в нем своего преемника. Бородин брал уроки игры на виолончели, с увлечением играл в любительских квартетах. В эти годы начали складываться его музыкальные вкусы и взгляды. Наряду с зарубежными композиторами (Гайдном, Бетховеном, Мендельсоном), он высоко ценил Глинку.

В годы учения в академии Бородин не прекращал композиторской работы (в частности, сочинял много фуг). Молодой музыкант-любитель интересовался русским народным творчеством, главным образом — городской песней. Свидетельствами этого явились сочинение собственных песен в народном духе и создание трио для двух скрипок и виолончели на тему русской песни «Чем тебя я огорчила».

Вскоре после окончания академии (в 1856 году) и прохождения обязательного врачебного стажа Бородин начал многолетние исследования в области органической химии, принесшие ему почетную известность в России и за рубежом. Защитив докторскую диссертацию, он в 1859 году уехал в научную командировку за границу. Три года Бородин провел в Германии,

Франции и Италии, большей частью — вместе с молодыми друзьями, впоследствии знаменитыми учеными, в том числе химиком Д. И. Менделеевым, физиологом И. М. Сеченовым.

Отдаваясь научным занятиям в лабораториях, он не оставлял и музыки: посещал симфонические концерты и оперные спектакли, играл на виолончели и фортепиано, сочинил ряд камерно-инструментальных ансамблей. В лучшем из этих ансамблей — фортепианном квинтете — уже начинают местами ощущаться яркий национальный колорит и эпическая сила, которые станут характерными для Бородина впоследствии.

Большое значение для музыкального развития Бородина имело знакомство за границей с его будущей женой, талантливой пианисткой из Москвы Екатериной Сергеевной Протопоповой. Она познакомила Бородина со многими неизвестными ему музыкальными произведениями, и благодаря ей Бородин стал страстным поклонником Шумана и Шопена.

Первый период творческой зрелости. Работа над Первой симфонией. В 1862 году Бородин вернулся в Россию. Он был избран профессором Медико-хирургической академии и занялся новыми химическими исследованиями.

Вскоре Бородин познакомился в доме знаменитого врача С. П. Воткина с Балакиревым, сразу оценившим его композиторский талант. Эта встреча сыграла решающую роль в художественной жизни Бородина. «До встречи со мной, — вспоминал позднее Балакирев, — он считал себя только дилетантом и не придавал значения своим упражнениям в сочинении. Мне кажется, что я был первым человеком, сказавшим ему, что настоящее его дело — композиторство». Бородин вошел в «Могучую кучку», стал верным другом и соратником остальных ее участников.

Балакирев помог Бородину, как и другим членам кружка, выработать на основе традиций Глинки собственный композиторский стиль. Под его руководством Бородин приступил к созданию своей Первой симфонии (ми-бемоль мажор). Через месяц-полтора после начала занятий с Балакиревым была уже почти целиком написана первая часть. Но научные и педагогические дела отвлекали композитора, и сочинение симфонии растянулось на пять лет, до 1867 года. Первое исполнение ее состоялось в начале 1869 года в Петербурге, в концерте Русского музыкального общества под управлением Балакирева и имело большой успех.

В Первой симфонии Бородина полностью определилось уже его творческое лицо. В ней ясно чувствуются богатырский размах и могучая энергия, классическая строгость формы. Симфония привлекает яркостью и самобытностью образов русского и восточного склада, свежестью мелодий, сочностью красок, оригинальностью гармонического языка, выросшего на народно-песенной почве. Появление симфонии ознаменовало начало

творческой зрелости композитора. О том же свидетельствовали его первые вполне самостоятельные романсы, сочиненные в 1867—1870 годах. Наконец, в это же время Бородин обратился к оперному жанру, привлекавшему в те годы внимание всех членов кружка. Он сочинил комическую оперу (по существу, оперетту) «Богатыри» и начал было писать оперу «Царская невеста», но вскоре охладел к ее сюжету и оставил работу.

Создание Второй симфонии. Начало работы над оперой «Князь Игорь». Успех Первой симфонии вызвал у Бородина новый подъем творческих сил. Он сразу же приступил к сочинению Второй («Богатырской») симфонии (си минор). Одновременно по просьбе Бородина Стасов нашел ему новый сюжет для оперы — «Слово о полку Игореве». Это предложение вызвало восторг у композитора, и в том же 1869 году он принялся за оперу «Князь Игорь».

В 1872 году внимание Бородина было отвлечено новым замыслом. Театральная дирекция заказала ему вместе с Мусоргским, Римским-Корсаковым и Кюи написать оперу-балет «Млада» на сюжет, навеянный преданиями древних западных славян. Бородин сочинил четвертое действие «Млады»¹, но опера не была закончена ее авторами, и через некоторое время композитор вернулся к симфонии, а затем также к «Князю Игорю».

Работа над Второй симфонией продолжалась семь лет и была завершена лишь в 1876 году. Медленно подвигалась вперед и опера. Главной причиной этого являлась необычайная занятость Бородина научной, педагогической и общественной деятельностью.

В 70-х годах Бородин продолжил свои оригинальные химические исследования, которые подготовили успехи современной науки в области создания пластмасс. Он выступал на международных химических конгрессах, опубликовал ряд ценных научных работ. В истории русской химии он занимает выдающееся место как передовой ученый-материалист, видный соратник Д. И. Менделеева и А. М. Бутлерова.

Много сил отнимало у Бородина преподавание в Медико-хирургической академии. К своим педагогическим обязанностям он относился поистине самоотверженно. Горячо, по-отечески заботился он о студентах, использовал все возможности для помощи им и даже спасал при необходимости революционную молодежь от полиции. Его отзывчивость, благожелательность, любовь к людям и простота в обращении привлекали к нему горячие симпатии окружающих.

Подлинную заинтересованность Бородин проявил и в своей общественной деятельности. Он явился одним из организаторов и педагогов первого в России высшего учебного заведения для женщин — Женских врачебных курсов. Бородин смело защищал

¹ Финал этого действия был издан после смерти Бородина.

это передовое начинание от преследований царского правительства и нападок реакционных кругов. В начале 70-х годов он принял участие в издании журнала «Знание», в котором велась пропаганда материалистического учения и демократических идей.

Разнообразные занятия Бородина почти не оставляли ему времени для сочинения музыки. Домашняя обстановка из-за болезни жены и неустроенности быта также не благоприятствовала музыкальному творчеству. В результате Бородин мог работать над своими музыкальными произведениями лишь урывками.

«Дни, недели, месяцы, зимы проходят при условиях, не позволяющих и думать о серьезном занятии музыкою,— писал он в 1876 году.— ...Некогда одуматься, перестроить себя на музыкальный лад, без чего творчество большой вещи, как опера, немислимо. Для такого настроения у меня имеется в распоряжении только часть лета. Зимой я могу писать музыку, только когда болен настолько, что не читаю лекций, не хожу в лабораторию, но все-таки могу кое-чем заниматься. На этом основании мои музыкальные товарищи, вопреки общепринятым обычаям, желают мне постоянно не здоровья, а болезни.»

Музыкальные друзья Бородина не раз сетовали на то, что «множество дел по профессуре и женским медицинским курсам вечно мешали ему» (Римский-Корсаков). В действительности Бородин-ученый не только мешал, но и помогал Бородину-композитору. Цельность мировоззрения, строгая последовательность и глубина мышления, присущие ученому, способствовали стройности и гармоничности его музыки. Научные занятия наполняли его верой в могущество разума и в прогресс человечества, укрепляли в нем уверенность в светлом будущем народа.

Последние годы жизни и творчества. В конце 70-х — начале 80-х годов Бородин создал первый и второй квартеты, симфоническую картину «В Средней Азии», несколько романсов, отдельные новые сцены для оперы. С начала 80-х годов он стал писать меньше. Из крупных произведений последних лет его жизни можно назвать только Третью (неоконченную) симфонию. Помимо нее, появились лишь «Маленькая сюита» для фортепиано (сочиненная в значительной части еще в 70-х годах), немногие вокальные миниатюры и оперные номера.

Падение интенсивности творчества Бородина (как и его научно-исследовательской деятельности) может быть объяснено прежде всего изменением общественной обстановки в России в 80-х годах.

В условиях жестокой политической реакции усилились гонения на передовую культуру. Был, в частности, учинен разгром Женских врачебных курсов, тяжело переживавшийся Бородиным. Все труднее было ему бороться против реакционеров в академии. К тому же увеличилась его занятость, а здоровье

композитора, казавшееся всем богатырским, стало сдавать. Тяжело повлияла на Бородину и смерть некоторых близких людей — Зинина, Мусоргского.

Все же эти годы принесли Бородину и некоторые радостные переживания, связанные с ростом его композиторской известности. Его симфонии стали все чаще и с большим успехом исполняться в России. Еще в 1877 году Бородин, будучи за границей, навестил Ф. Листа и услышал от него восторженные отзывы о своих произведениях, об их свежести и оригинальности. Впоследствии Бородин еще дважды посещал Листа и каждый раз убеждался в горячем восхищении великого музыканта творчеством композиторов «Могучей кучки»¹. По инициативе Листа симфонии Бородина были неоднократно исполнены в Германии. В 1885 и 1886 годах Бородин совершил поездки в Бельгию, где его симфонические произведения пользовались огромным успехом.

Последние годы жизни Бородина были также скрашены общением с молодыми композиторами Глазуновым, Лядовым и другими, преклонявшимися перед его творчеством.

Бородин умер 15 февраля 1887 года. Утром этого дня он еще импровизировал музыку для Третьей симфонии, а около полуночи, на праздничном вечере среди гостей, он неожиданно упал, «не испустив ни стона, ни крика, словно страшное вражеское ядро ударило в него и смело его из среды живых» (Стасов).

Сразу же после смерти Бородина ближайшие музыкальные друзья Римский-Корсаков и Глазунов решили закончить и подготовить к печати его незавершенные произведения. На основе материалов Бородина они сделали полную партитуру оперы «Князь Игорь», обработав ряд эпизодов и дописав отдельные неоконченные сцены. Они также подготовили к печати неопубликованные до того времени сочинения — Вторую симфонию, второй квартет и некоторые романсы. Глазунов записал по памяти и оркестровал две части Третьей симфонии. Вскоре все эти произведения были изданы, а в 1890 году опера «Князь Игорь» была впервые поставлена Мариинским театром в Петербурге и нашла горячий прием у слушателей, особенно у молодежи.

«КНЯЗЬ ИГОРЬ»

В основу оперы положен сюжет замечательного памятника древнерусской литературы — «Слова о полку Игореве», написанного в XII веке. «Слово» рассказывает о походе князя Игоря

¹ Впечатления от встреч с Листом Бородин изложил в своих чрезвычайно интересных письмах и воспоминаниях о нем.

Святославича Новгород-Северского в 1185 году против степных кочевников — половцев.

Половцы совершали неожиданные набеги на мирные русские города и села, грабили и сжигали дома, разоряли поля, убивали или уводили с собой жителей. Русские князья не раз предпринимали походы против половцев, угрожавших независимости Руси. Но борьба с врагами серьезно затруднялась отсутствием единства русских князей, их междоусобицей. Об этом свидетельствовал, в частности, и поход Игоря Святославича. Игорь предпринял его без согласия с Киевским и другими князьями и потому потерпел поражение.

Оставшийся неизвестным автор «Слова о полку Игореве» — судя по всему, человек передовых для своего времени воззрений и широкого кругозора — показал опасность разлада между русскими князьями и призвал их к единству перед лицом врага. «Смысл поэмы, — отмечает К. Маркс, — призыв русских князей к единению как раз перед нашествием монголов». Выдвинутая автором «Слова» патриотическая идея единства страны отвечала интересам народа древней Руси, ее широких трудовых масс.

Вся поэма пронизана идеей народного патриотизма. С горячей любовью говорится в ней о родной земле и ее защитниках, с острой болью — о бедствиях родины, с радостью — о благополучном возвращении Игоря из плена.

В 60—70-х годах XIX века, в период подъема освободительного движения, в связи с общим ростом интереса к отечественной истории «Слово о полку Игореве» привлекло к себе большое внимание передовой русской общественности. Появились новые издания этого памятника, его переводы, научные исследования о нем.

Бородину, как и остальным «кучкистам», патриотическая идея «Слова» и его народный дух были особенно близки. К тому же этот сюжет полностью отвечал особенностям таланта Бородина, которые выявились уже в Первой симфонии (стремление к широким эпическим картинам и богатырским образам, интерес к Востоку и т. д.).

Сразу же после того, как Стасов прислал Бородину сценарий (подробный план) оперы, композитор приступил к его обработке и к сочинению слов и музыки, которые создавались одновременно.

С обстоятельностью ученого он изучил множество материалов, доставленных ему Стасовым: летописи, исторические повести, исследования о «Слове о полку Игореве», русские эпические песни, восточные напевы, записанные у народов Средней Азии и у потомков древних половцев, живущих в Венгрии. «Конечно, все это вместе придало необыкновенную историчность, правду, реальность и национальный характер не только его либретто, но еще более и самой музыке», — замечает Стасов.

В соответствии с особенностями оперного жанра Бородин был вынужден несколько отступить от литературного первоисточника — «Слова о полку Игореве». В частности, выпали такие эпизоды, как битва русских с половцами и «Золотое слово» великого князя Киевского Святослава — призыв князей к объединению. Но идею защиты родной земли и ее единства композитор ярко выразил в центральных образах оперы, и прежде всего — в образе Игоря. Еще в большей степени, чем это сделано в «Слове», в опере обойдены недостатки действительного, известного по летописям Игоря — его легкомыслие, некоторая самонадеянность, жажда личной славы. Бородин нарисовал, по существу, новый, безупречно положительный образ полководца и правителя, в котором объединились лучшие черты ряда русских князей, охарактеризованных в «Слове».

Хотя «Слово о полку Игореве» пронизано мыслью о народе и заботой о его интересах, там нет эпизодов, непосредственно показывающих народные массы. Бородин же вывел их на оперную сцену. Он создал хоры ратников, девушек, крестьян, раскрыв в их музыке многообразные чувства, думы, черты характера народа.

Краткое содержание. Пролог. На площади в Путивле — одном из городов древнерусского Новгород-Северского княжества — собралась дружина, уходящая в поход против половцев. Народ славит войско и идущих с ним князей, в том числе Игоря и его сына Владимира. Неожиданно начинается солнечное затмение. Видя в нем дурное предзнаменование, окружающие советуют Игорю отказаться от похода. Но Игорь непреклонен в своем решении идти в бой «за веру, родину, за Русь». Затмение кончается. Из строя воинов незаметно для других выходят два ратника — гудошники¹ Скула и Ерощка. Они боятся похода и решают отстать от Игорева войска, перейдя на службу к князю Владимиру Галицкому, остающемуся в Путивле. Игорь и воины прощаются с женами. Ярославна любящим сердцем предчувствует беду и умоляет князя не идти в поход, но Игорь не внемлет ее просьбам. Оберегать жену он поручает ее брату Владимиру Галицкому. Дружина выступает в поход.

Первое действие. Первая картина. Княжий двор Владимира Галицкого в Путивле. Пирующая челядь, среди которой находятся Скула и Ерощка, прославляет «подвиг» князя — похищение девушки. Хмельной Галицкий в песне раскрывает свое заветное стремление — сесть вместо Игоря князем на Путивле, чтобы «ложить всласть». Во двор вбегают девушки. Они просят Владимира вернуть им украденную подругу. Но Галицкий прогоняет девушек. Ближайшие соратники его подбивают разгулявшуюся челядь на мятеж, с тем, чтобы провозгласить его самого путивльским князем.

Вторая картина. Действие происходит в тереме Ярославны. Княгиня тревожится за судьбу Игоря, от которого нет никаких вестей, и вспоминает о минувших светлых днях. К Ярославе приходят девушки с просьбой защитить их от обидчика — князя Галицкого, который бесчинствует «хуже половцев». Появляется сам разгульный князь. Ярославна требует от брата ответа за его преступления. Галицкий держится нагло, вызывающе. После его ухода неожиданно для Ярославны приходят бояре. Они сообщают, что Игорь потерпел поражение в битве с половцами и взят в плен. Половецкое войско во главе с ханом Гзаком подошло к стенам Путивля. Бояре заверяют

¹ Народные музыканты, скоморохи, игравшие на русском смычковом инструменте — гудке.

княгиню в надежности городских укреплений и в стойкости их защитников. Раздаются звуки набата. Дружинники и бояре направляются на защиту города.

Второе действие. Половецкий стан. Вечером возле шатра дочери хана Кончака собрались половецкие девушки. Кончаковна ждет встречи с возлюбленным — Владимиром Игоревичем. Во время свидания русского княжича с Кончаковной выясняется, что Кончак согласен на их свадьбу, но Игорь не хочет и слышать об этом, пока он с сыном в плену. Приближение Игоря заставляет влюбленных разойтись. Игорь вспоминает о Руси. Он рвется на свободу, чтобы спасти родную землю. Крещеный половец Овлур, друг русских, предлагает Игорю бежать из плена, но Игорь отказывается, так как находится у хана на поруках. Входит Кончак. Он полюбил русского князя за храбрость, хочет быть его союзником и другом. Кончак согласен отпустить Игоря из плена при условии, что тот больше не поднимет меча на половцев. Однако в ответ Игорь открыто признается, что мечтает о новом походе на врага. По приказу Кончака, чтобы развлечь князя, собираются половцы и их невольницы, и начинаются пляски.

Третье действие¹ является непосредственным продолжением второго. В половецкий стан из успешного похода на Русь возвращается войско Гзака. Половцы ведут с собой русских пленников. Игорь и его сын поражены победой жестокого врага и решают бежать из плена с помощью Овлура. Кончаковна, подслушав разговор Овлура с Игорем, умоляет Владимира Игоревича остаться с ней или взять ее с собой. Однако Игорь требует, чтобы Владимир расстался с любимой. Тогда Кончаковна поднимает тревогу и будит весь стан. Игорь успевае бежать, а Владимир остается у половцев. Кончак объявляет о его женитьбе на Кончаковне и провозглашает новый поход на Русь.

Четвертое действие. Ярославна на городской стене в Путивле тоскует по Игорю. Проходят русские поселане, разоренные врагом. Глядя на выжженные села и нивы, Ярославна скорбит о страданиях родной земли. Вдруг она замечает двух всадников, скачущих к городу. В одном из них она узнает Игоря. Происходит радостная встреча супругов. Игорь рассказывает, что собирается вновь ударить на врага. Тем временем Скула и Брошка, не видя князя, заводят насмешливую песню о нем, но неожиданно замечают вдали Игоря и Ярославу. Хитрые гудошники начинают звонить в колокола, чтобы первыми известить горожан о возвращении князя. Сбегается население Путивля. На радостях бояре прощают гудошников. Народ славит Игоря.

Пролог. Подобно Глинке, Бородин начинает оперу грандиозной хоровой сценой, в которой главным героем является народ. Здесь нарисован его богатырский образ, переданы его любовь к родине, спокойная уверенность в своей силе, непоколебимая стойкость и сплоченность. При этом вся картина несет на себе отпечаток далекой исторической эпохи, она пронизана тем же величавым, суровым духом, который господствует в русских летописях и былинах.

Пролог отличается огромным размахом и в то же время цельностью, симметричностью построения. Его форма трехчастна.

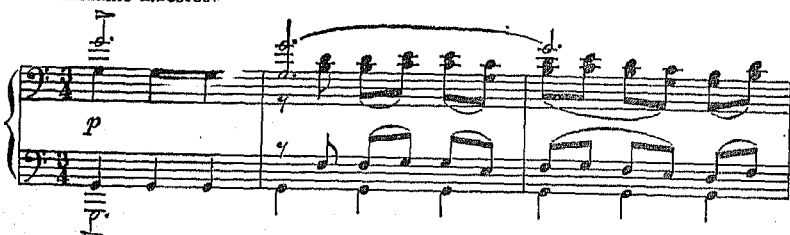
Первый раздел включает вступление и хор «Слава», третий является измененным и сокращенным повторением первого. Промежуточные сцены (обращение Игоря к народу, затмение, прощание воинов с женами и т. д.) образуют средний раздел.

¹ При постановке оперы часто опускается.

Характерно и исключительное интонационное единство музыки. Оно создается не только повторением основных хоровых тем пролога, но и их близостью между собой: все они пронизаны интонациями вступления и хора «Слава». Музыка складывается из огромных устойчивых, массивных «пластов» звучаний, плотно прилегающих друг к другу, словно могучие камни или бревна в крепостной стене.

Основные особенности оркестрового вступления определяются его первой фразой, которая напоминает своим медленным раскачивающимся движением доносящийся издали торжественный трезвон. Эти интонации войдут далее в основные темы пролога.

147 *Andante maestoso*



Неторопливый темп (*Andante maestoso*), мелодические ходы по секундам с возвращением к одним и тем же звукам, строгий диатонизм — все это сближает музыку вступления со старинными эпическими напевами, придает ей величественный характер, который подчеркнут также параллельным движением аккордовых комплексов. На протяжении всего вступления сохраняется органичный пункт в басу на звуке *соль* — доминанте по отношению к основной тональности пролога до мажор. Таким образом, вступление непосредственно вводит в хор «Солнцу красному слава!», где впервые утверждается тоника до мажора. После долгой подготовки тоника звучит особенно устойчиво.

Хор «Слава» выражает могучую силу народа, он полон решительности и мощи. Общим торжественным и в то же время подвижным характером этот хор близок гимну-маршу «Славься» из оперы «Иван Сусанин» (совпадает и тональность). При этом в хоре Бородина сильнее подчеркнут колорит старины. Главная (первая) тема основана на издавна типичных для русской песенности так называемых «трихордовых» попевах (последовательность секунды и терции). Мелодия движется по ступеням пентатоники (пятиступенного лада без полутонов, встречающегося в старинных народных песнях).

148 *Allegro moderato e maestoso*

Солн - цу ирас - но - му сла - ва! Сла - ва!

Сла - ва в на - бе у нас! Кня - зю И - го - рю

сла - ва, сла - ва, сла - ва у нас на Ру - сии

Как и во вступлении, гармония включает плагальные обороты («Слава! Слава!»), параллельное движение аккордов, что усиливает строгий и торжественный характер музыки.

Вторая тема («Туру ли ярому») и третья («С Дона великого») отличаются большой плавностью, спокойствием (это относится особенно к третьей теме, которая звучит мягко — *dolce* и *piano*). Но интонационное единство хора сохраняется: вторая тема вырастает из заключительных тактов первой («У нас на Руси»):

149 (тог же темп)

Ту - ру ли я - ро - му, кня - зю Труб - чев - ско - му

а мелодические обороты третьей темы родственны то вступлению, то первой теме (возгласы «Слава!»), то второй («До лукоморья») (см. пример 150).

В конце хора первая тема «Солнцу красному» («Всем князьям нашим») повторяется, но не буквально: она вступает с квартсекстаккорда, т. е. на кульминации, и звучит в другой

а) *p dolce*

Ав - на ве - ли - ко - го до лу - ко - морь - я

б)

Сла - ва! Сла - ва!

тональности (ми мажор — тональность темы «С Дона великого» — вместо до мажора). Таким образом, хор закруглен по форме и в то же время не завершен полностью, так что возникает потребность в дальнейшем движении.

Следующая сцена — обращение Игоря к войску и ответы народа — служит непосредственным продолжением и развитием хора «Слава». Связь с предыдущей сценой ощущается благодаря многократному повторению (в разных тональностях и ладовых разновидностях) нового варианта той же самой фразы призывно-утвердительного характера, которая лежала в основе оркестрового вступления к «Славе».

151 *Allegro moderato*

По - дай нам бог по - бе - ду над вра - га - ми!

Музыка окрашена в еще более суровый колорит, который создается средствами лада и гармонии (терпкие созвучия, включающие большую секунду, обороты миксолидийского и других натуральных ладов, сопоставления далеких тональностей). С основной темой соединяются и сплетаются интонации из хора «Слава».

152 *p*

Бог по - мо - жет

На фоне хора слышны речитативные интонации Игоря (баритон или бас). Впервые выступает главный герой оперы. Самостоятельной тематической характеристики Игоря здесь еще нет. Но некоторые основные его качества уже обрисованы в музыке. Фразы Игоря сливаются с хоровыми, они близки мелодическим оборотам «Славы». Такая интонационная близость с самого начала характеризует тесную связь Игоря с народом.

Вместе с тем квартетные попевки, встречающиеся в народном хоре, даны в партии Игоря в восходящем движении и с ударением на второй звук. Благодаря этому они приобретают призывный характер. Таким образом, в характере князя выделены волевые, героические черты.

153 [Allegro moderato] Poco meno mosso

И - дем мы с на - деждой на бо - га, за ве - ру, за Русь, за на - род.

Важное драматургическое значение имеет сцена затмения. Затмение показано в опере, в соответствии с представлениями действующих лиц, как вторжение злых, враждебных сил в жизнь людей, как первое столкновение Игоря и его войска с грозной, не подвластной ему стихией (не случайно те же аккорды, что и в сцене затмения, звучат впоследствии в финале первого действия, во время нападения половцев на Путивль).

Необычное явление природы, казавшееся в древности сверхъестественным, а также вызванный им всеобщий ужас Бородин изображает с помощью ряда красочных музыкально-образных средств. Ясная диатоника и ладовая определенность музыки народных хоров сменяются хроматизмами, причудливыми гармоническими последованиями, аккордами на ступенях целотонной гаммы. Таким образом, Бородин следует здесь принципам воплощения «злой фантастики», найденным Глинкой в опере «Руслан и Людмила».

Дважды проходит цепь из четырех секундаккордов разных тональностей с одним общим тоном *re*, звучащим в басу.

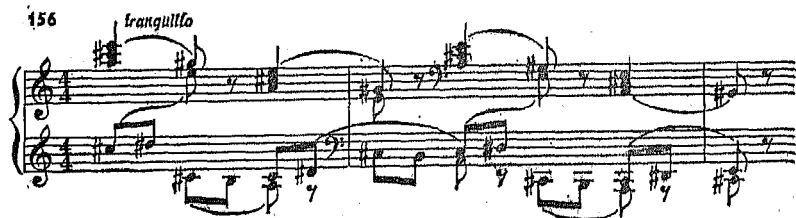
154 Moderato

Это, по существу, те же разрозненные, повисающие без разрешения «аккорды оцепенения», которые впервые применил Глинка в сцене похищения Людмилы Черномором.

Дважды повторяются и другие, также необычные звучания.



Увеличенное трезвучие, возникающее в верхних голосах в результате последования двух больших терций, мрачно ползущие хроматические ходы в басу, угрожающий мотив (см. мелодию) — все это рождает ощущение чего-то таинственного, страшного, жуткого. Зловещий характер этой музыки оттеняется по контрасту более спокойными и в то же время проникнутыми печалью мелодическими фразами. Они передают душевное состояние народа, подавленного недобрыми предчувствиями.



В эти минуты общей растерянности и смятения отчетливо проявляются выдающиеся качества Игоря — его непоколебимая воля к борьбе и твердость духа, порожденная уверенностью в правоте своего дела. Едва кончается затмение, как он вновь обращается к окружающим и в ответ на их уговоры воздержаться от похода призывает бесстрашно выступить против врага. Здесь интонации Игоря, становясь еще решительнее, приобретают в то же время большую распевность. Впервые появляются характерные для него трихордовые попевки, одновременно и певучие и энергичные, полные активного движения (см. пример 157).

Контрастом к предыдущим монументальным эпическим сценам служит короткий жанрово-юмористический эпизод — речитативный диалог Скулы (бас) и Ерочки (тенор). Оба гудочника трусливы и в то же время хитроваты, пронырливы. Бородин охарактеризовал Скулу хроматическими ползущими

Нам божь е зна - мень_е от

бо - га, к до - бру иль нет; уз_на_ем мы;

интонациями, Ерощку — жалобными вздохами. Облик гудошников дорисовывается оркестровыми фразами (октавы в разбивку, исполняемые струнными *pizzicato*), словно рисующими их крадущиеся шаги.

158. *Recitativo, Allegro moderato*

а) Скула Ерощка

Пу - ская се_бе и_дут, а мы, брат, не_пой_дем. Бо_яз_но

б) (тот же темп) *pp*

В сцене прощания с женами уходящих в поход князей и бояр впервые обрисован облик Ярославны. Здесь показаны ее степенность, большое чувство достоинства (спокойные, плавные аккорды в начале и конце сцены), тревога за мужа, волнение и страстная тоска. Порывистые фразы Ярославны словно рвутся вослед Игорю. Князь ласково успокаивает, увещевает жену. Его интонации, проникнутые такой же теплотой, более собранны, строги, мужественны.

В хоровом финале пролога вновь звучит (с некоторыми изменениями) музыка вступления и хора «Слава». При этом подытоживается и обобщается предшествующее интонационное развитие: попевки из разных тем «Славы» сливаются в новые мелодические образования.

Чрезвычайно выразительно оркестровое вступление: стремительно взлетает вверх гамма, и тут же словно сыплются удары (синкопы) — будто вырвалась наружу необузданная сила. Характерны также размашистые интонации речитатива — ходы на септиму («Грешно...» «а так...»), фразы в объеме ноты («Забавой княжеской люблю потешить сердце») и даже дедимы («Я зажил бы на славу»), ухарский возглас «Эх!», сопровождаемый ударом литавр:

161 **Vivo**

а)

più sostenuto ed accel.

б) **Moderato**

Гре _ шно та _ ить: я ску _ ки не лю _ блю, а
 так, как И _ горь-князь, и дня бы я не про_жил; за _ ба _ вой кня _ же _ ской люб _
 _ лю по _ то _ шить серд _ це, люб _ лю я ве _ се _ ло по _ жить

в)

Э _ эх!

Бурно низвергающийся поток звуков и новая цепь синкопических ударов (эта характеристика постоянно сопровождает князя Галицкого) подводит к песне. По сценической ситуации — это застольная песня; по характеру же она близка к плясовым. Ритм ее словно «рубленный», мелодия довольно прямолинейна

и однообразна (попевки первого и второго тактов все время повторяются), хотя полна силы и размаха¹.

Иной оттенок носит средняя часть песни («К ночи в терем»). Голос князя, сопровождаемый извилистыми линиями в оркестре, звучит вкрадчиво и страстно. В то же время мелодия родственна некоторым интонациям первой части песни, а также хмельной величальной песне «То не речка». При повторении первой части ее удалой характер еще усиливается благодаря каноническому проведению темы в оркестре стаккато.

«Княжая песня». Вершиной всей картины разгула Галицкого и его челяди является «Княжая песня», которую поют гудшники с хором. Как и в начале картины, здесь опять слышны разбитные плясовые наигрыши и залихватский свист, опять фоном служит аккомпанирующая фигура гудка, из которой вырастает начальная попевка песни («Что у князя»).

162

а)

Скула [Грубо, с комической важностью]

Musical score for 'Скула' (Scully). The score is in G major and 4/4 time, marked 'Moderato assai'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: 'Что у князя да во людми ра'. The piano part includes dynamic markings *f*, *dim.*, and *p*.

б) Moderato assai

Ерошка

Musical score for 'Ерошка' (Yeroshka). The score is in G major and 4/4 time, marked 'Moderato assai'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: 'Стоном сто неткня жой на род, да проплился мы, о ка яны.е'. The piano part includes dynamic markings *f*, *dim.*, and *p*.

В этой сцене, как и в первом хоре «То не речка», портреты Скулы и Ерошки дополняются новыми штрихами по сравнению с прологом. Теперь, когда героям ничто не угрожает, в них обнаруживается юмор и веселое шутовство, они становятся изобретательными актерами и балагурами-затейниками. Показательно, что хотя «Княжая песня» является величальной,

¹ Эта мелодия встречается и ранее — в прологе, в сцене прощания Игоря с Ярославной, при первой характеристике Галицкого.

гудожники (как указывает композитор) поют ее «с комической важностью». Комический эффект создается не только манерой их пения, но и сочетанием величального напева с однообразными стонущими интонациями (сначала — в оркестре, а затем — в партии Скулы «Стоном стонут пьяницы»), а также некоторыми неожиданными поворотами в мелодии («горький пьяница»).

Вторая картина. Ариозо Ярославны. Картине буйства князя Галицкого и его приспешников Бородин противопоставляет музыкальный портрет Ярославны. Мысли княгини устремлены к Игорю, и в музыке ее ариозо господствуют чистые, благородные настроения строгого, глубокого раздумья и сердечной тревоги.

Душевное беспокойство Ярославны и ее мучительные размышления переданы уже в оркестровом вступлении. Его музыка отличается тональной неустойчивостью.

Речитатив, с которого начинается ариозо, выражает тоску и тревогу Ярославны. Этот речитатив очень певуч, каждая из его закругленных фраз весьма пластична и завершается ласковыми ниспадающими окончаниями (на безударной доле такта). Почти все интонации речитатива, как и вступления, представляют собой варианты тех трихордовых попевок, которые звучали в партии Игоря в прологе.



Таким образом, Ярославна предстает как человек, внутренне близкий Игорю, как его глубоко любящая, верная, преданная подруга.

Эта близость Ярославны Игорю раскрывается и далее, в основном разделе ариозо («Ах, где ты, где ты, прежняя пора»), посвященном воспоминаниям о счастливых днях. Чувства героини изливаются в страстной, возбужденной мелодии. Эта распевная мелодия, в отличие от речитатива, льется непрерывно, но и она образована из тех же трихордовых попевок, встречающихся у Игоря (в частности, ее начало — это вариант фразы Игоря из пролога: «Судьбы своей никто не обойдет»).

Особенного драматизма полон средний эпизод ариозо — рассказ Ярославны о ее сне. Сначала («Мне часто снится»)

Ах, где ты, где ты, князя я по-ра, ко-гда мой ла-да был со мно-ю,

музыка звучит необычно ласково, она убаюкивающе покачивается, как это бывает в наиболее проникновенных лирических темах Бородина¹. Но счастливое видение исчезает, и вновь вторгаются речитативные интонации. Затем возвращается первый, основной раздел. Таким образом, ариозо строится в трехчастной форме.

Сцены Ярославны с девушками и с князем Галицким. В этих сценах Ярославна охарактеризована как твердая, сильная духом правительница.

Отношения между княгиней и народом становятся ясными из сцены с девушками, которые обращаются к ней с полным доверием и искренней теплотой.

Совершенно иначе протекает диалог Ярославны с Галицким. Здесь обнажается непримиримый конфликт взглядов и противоположность характеров этих героев.

Буйство и дерзость самоуправного князя переданы теми же музыкально-выразительными средствами, что и в первой картине. Попевки Галицкого близки здесь его песне (ср., например, фразу «А кто бы ни была, — тебе какое дело» со вступительным речитативом к песне), но звучат теперь еще более вызывающе.

В противоположность этому, в интонациях Ярославны выявляются присущие ей качества — душевное благородство, твердость, самообладание. Те же «Игоревы» попевки, что и в ее ариозо, становятся более волевыми. А в гневном и гордом обращении Ярославны к Галицкому «Да ты забыл, что я княгиня» ее характеристика почти буквально повторяет музыку обращения Игоря к народу из пролога, после затмения. Здесь тот же маршевый ритм, те же решительные пунктирные возгласы, та же фактура аккомпанемента с энергичными восходящими фигурами восьмых. Следовательно, Ярославна оказывается не только верной, любящей супругой Игоря, но и его достойной соратницей, заботливо относящейся к народу и умеющей отстаивать интересы свои и своих подданных.

¹ Так, «Ноктюрн» из его «Маленькой сюиты» для фортепиано имеет в черновике подзаголовок: «Убаюкана счастьем быть любимой».

Финал первого действия. Наибольшей силы и остроты драматизм, присущий второй картине, достигает в финале первого действия — в сцене Ярославны с боярами. Здесь вновь на передний план выступает основной конфликт оперы — между мирным русским государством и дикой половецкой ордой. Хотя Бородин не показал битвы Игоря с половцами и не ввел в оперу рассказ о ней, но трагичность этой битвы и вместе с тем стойкость русских, как и залог их непобедимости, переданы в хором бояр, пришедших к Ярославне («Мужайся, княгиня»).

Хор бояр с первых звуков приковывает к себе внимание слушателя необычной суровостью, мрачной сосредоточенностью. Неумолимо грозна его размеренная поступь (фигуры восьмых в оркестре). Тяжело движется уступчатая, угловатая мелодия басов.

165 Andantino

Му — жай — ся, кня — ги — ня, не — доб — ры — е
 ве — сти те — бо мы не — сем, кня — ги — ня,

Она то поднимается выше, переходя к тенорам, то вновь опускается в самый низкий хоровой регистр. Суровый колорит ее сгущается звучанием в тональностях ми-бемоль минор, ля-бемоль минор.

Тревожный характер музыки подчеркнут тональной неустойчивостью. Мелодия хора неукоснительно движется вперед — из одной тональности в другую. К ней присоединяются зловещие, хроматически ползущие вниз фразы теноров («На Русь перешли к нам вражьи полки»), а также проникнутые отчаянием восклицания Ярославны («Ужели мало горя было нам»), ее взволнованные расспросы и возгласы.

Начальная попевка хора бояр встречалась еще в прологе, в третьей теме «Славы» («С Дона великого»). Теперь она приобретает совсем иное звучание, но связь этого хора с прологом

не случайна: вновь речь идет о защите родины, находящейся в опасности.

Еще яснее становится связь этой сцены с прологом во втором хоре бояр — «Нам, княгиня, не впервые». Своим уверенным, решительным характером, активным движением маршевого типа и ладовыми особенностями мелодии он напоминает «Славу» из пролога. Опять возникает ощущение устойчивой силы и собранности, характерное для русского лагеря.

Заключительный эпизод — пожар, вызванный нападением половцев на Путивль, и сборы в бой — весь идет на фоне набатного звона. Звучание колоколов передано обычными для русских композиторов гармоническими средствами — чередованием доминантсептаккордов разных тональностей и в разных обращениях с общим звуком (ср. с темой колоколов в «Борисе Годунове» Мусоргского). Но здесь оно приобретает особое значение, так как связывает эту сцену со сценой затмения в прологе, где были использованы те же аккордовые последования. Сливаясь с беспокойными восклицаниями бояр, смятенными фразами Ярославны и стонами женщин, доносящимися издали, набатный звон вырастает в огромную звуковую картину народного бедствия.

Второе действие. Песня и пляска половецких девушек. Каватина Кончаковны. Во втором действии на сцене впервые показан половецкий стан, противостоящий русскому лагерю. И сразу же ощущается резкое различие двух миров — и в строе чувств, и в укладе жизни, и в колорите природы.

В небольшом оркестровом вступлении к песне половецких девушек («На безводье») нарисована картина южной степи, отдыхающей вечером после зноя. В музыке разлиты нега и покой. Органный пункт и терцовые сопоставления гармоний создают впечатление застылости, неподвижности.

Сама песня¹ также носит созерцательный, статичный характер. Бородин тонко передает ритмические особенности восточной музыки: импровизационную свободу, обилие синкоп с дроблением первой доли такта. Воспроизведены и ее ладовые черты: переменность устоев, выделение увеличенной секунды. Характерны также распевы в мелодии и «переливы» голоса.

Восточный оттенок носит и оркестровое звучание. Солирующие деревянные инструменты, по образцу народных инструментов Востока, то тянут квинту (кларнеты), то исполняют на ее фоне узорчатый наигрыш (английский рожок).

Хор и последующая пляска половецких девушек образуют как бы фон, на котором вырисовывается портрет одной из основных героинь оперы — дочери половецкого хана Кончаковны. Облик Кончаковны, охваченной страстным томлением и негой,

¹ Она написана в своеобразной двойной двухчастной форме, напоминающей сонатную без разработки, но с рефреном после изложения каждой темы (фраза «Он к земле склонил головку»).

раскрывается в ее каватине. «Знойная», то медленно льющаяся, то более возбужденная, с пряными гармониями, богатая мелодической орнаментикой музыка каватины заставляет вспоминать партию Ратмира (в частности, его романс) из «Руслана и Людмилы» Глинки. При этом здесь (как и в песне половецких девушек) более широко показаны разнообразные черты восточных напевов. Мелодия состоит из коротких попевок, которые многократно варьируются. Надо отметить также органичные пункты, переменность лада, хроматизмы, синкопы.

Каватина Владимира Игоревича и его дуэт с Кончаковной. В большой сцене Владимира Игоревича и Кончаковны получает развитие лирическая линия, намеченная в начале действия.

Каватина Владимира Игоревича (тенор) овеяна поэзией юношеской любви. В ариозном вступлении господствует спокойное, созерцательное настроение, и лишь в одной фразе, где Владимир обращается к любимой Кончаковне («Ждешь ли ты меня, моя милая?»), вспыхивает горячая порывистость. Бородин находит чудесный штрих, чтобы показать постепенное успокоение природы, о котором поет Владимир: нижний голос оркестровой партии плавно и неуклонно движется по секундам вниз, пока не погружается в самый низкий регистр, опустившись на четыре октавы.

Сама каватина («Где ты, где?») ¹ носит характер страстной серенады. Временами (на словах «Что же ты медлишь» и «Приди под кровом темной ночи») появляется характерное бородинское убаюкивающее покачивание, и музыка наполняется особенной лаской. В характере княжича раскрываются черты мягкости и изнеженности, отличающие его от отца.

В дуэте Владимира Игоревича и Кончаковны выражение пламенного чувства, охватившего обоих молодых людей, достигает наибольшей силы, и здесь у них звучат одни и те же порывистые, взволнованные интонации — то хроматические, как ранее у Кончаковны, то романсные, как в каватине Владимира, — неразлично сливаясь в их диалоге.

Ария Игоря. Одной из центральных сцен не только второго действия, но и всей оперы является ария Игоря. Здесь наиболее полно и разносторонне обрисован главный герой оперы. Он охарактеризован как мужественный воин, верный патриот и нежный, горячо любящий супруг.

Ария построена в трехчастной форме с речитативными вступлением и заключением. Все ее разделы тесно спаяны между собой и переходят один в другой плавно, почти неразлично.

Начальные фразы оркестра вводят в настроение сосредоточенного, глубокого раздумья. Плавно расходятся голоса, и спускается по ступеням бас — словно разворачиваются, подобно свитку, мысли Игоря. То же раздумье, наполненное

¹ Она написана в сонатной форме без разработки.

мучительной тоской, выражено в речитативных фразах вступления. Каждая из них (кроме последней) завершается печально ниспадающей концовкой. Господствуют минорные тональности — си-бемоль минор, ля-бемоль минор.

Однако настроение мрачного уныния не является основным у Игоря. Воспоминание о битве («И бранной славы пир веселый») пробуждает в его душе порыв к борьбе и свободе. Здесь начинается первый раздел арии, в свою очередь также трехчастный. В начале и в конце его («О, дайте, дайте мне свободу») звучит основная тема всей арии — в маршевом ритме, мужественная, волевая, патетически приподнятая. В ней нетрудно узнать те же «богатырские» квартовые (трихордовые) попевки, которые характеризовали Игоря-полководца в прологе (в обращении к народу после затмения), а затем вошли в партию Ярославны. Здесь они звучат более взволнованно, патетически.

166 [Andante] Più animato
risoluto

и бранной славы пир веселый, мою победу
над врагом, и бранной славы горестный конец.

Середина первого раздела («Погибло все») является самым драматичным эпизодом во всей арии. Возгласы отчаяния («Плен, постыдный плен»), сопровождаемые остро диссонантными аккордами и бурными раскатами в оркестре, передают всю глубину душевной боли.

Думы о родине естественно приводят Игоря к светлой мысли о Ярославне, и второй, центральный раздел арии составляет обращение князя к жене. Тема стремления к свободе, звучащая в оркестре, непосредственно вводит в тему любви к Ярославне

(«Ты одна, голубка-лада»), и та начинается сразу с квартсекст-аккорда I ступени как кульминации предшествующего развития.

Проникновенная, необычайно теплая лирическая мелодия второго раздела отличается устойчивостью, светлым колоритом и мягкой певучестью. Она соткана из русских народно-песенных

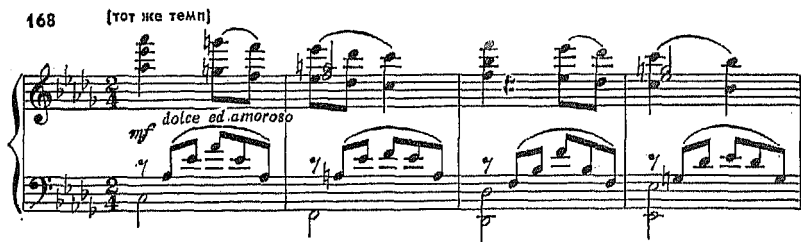
167
[тот же темп] *dolce* Меню mosso

Ты од - на, го - луб - на
ла - да, ты од - на ви - нить не
ста - нешь, серд - цем чут - ким все поя -
- мешь ты, все ты мне про - стишь!

pp *mf*

интонаций (здесь представлены, в частности, те же трихордовые попевки, что и в богатырских темах Игоря).

Характерна для русской песни и встречающаяся здесь ритмическая фигура $\text{♩} \text{||} \text{||} \text{||}$ Она же лежит в основе поступенно нисходящих мелодических фраз оркестрового отыгрыша между двумя проведениемми темы.



Таким образом, как и Ярославна, Игорь показан в единстве патриотических и лирических чувств. Он стоек, благороден, возвышен в любви и к родине и к Ярославне.

Контраст между мечтами Игоря и его бедственным положением наиболее ярко и резко очерчен в третьем разделе. Этот раздел начинается сразу повторением наиболее драматического эпизода душевных терзаний («Ужели день за днем»). Но зато и проходящая вновь тема стремления к свободе звучит здесь с наибольшей страстностью и воодушевлением, на тон выше, чем раньше, и начинается теперь энергичным квартовым призывом.

Ария заканчивается повторением речитативного вступления и кодой («Ох, тяжело»), где еще острее переданы душевные страдания Игоря, вызванные сознанием своего бессилия. Вновь появляются аккорды и раскаты в басу из середины первого раздела, и на них накладываются разорванные на отдельные слова бессильно никнущие фразы Игоря. Использование характерного оборота фригийского лада (появление *до-бемоль* при тонике *си-бемоль*) усиливает мрачную окраску коды.

Таким образом, эпизоды, воплощающие тягостные переживания Игоря, обрамляют всю арию. Но ее «сердцевину», ее ядро, где находит выражение самая сущность образа Игоря, составляют разделы, посвященные патриотизму князя и его верной любви. Подчеркивая остроту и непримиримость противоречия между благородными героическими устремлениями Игоря и его нынешним бедственным положением, Бородин тем самым создает предпосылки для дальнейшего развития действия. Мы верим — Игорь неизбежно должен будет встать на путь борьбы, чтобы искупить свой позор и спасти Русь от недруга.

Ария Кончака дает музыкальный портрет нового действующего лица, впервые появляющегося на сцене — половецкого

хана. Эта ария содержит несколько разнохарактерных эпизодов. В ней вырисовывается необычный образ, в котором органично соединяются контрастные признаки: жестокость — и великодушие, хитрость — и своеобразное благородство. Многогранность характера Кончака видна уже в начале арии. В первой же угловатой, построенной на уменьшенных квинтах оркестровой фразе (словно изображающей упругую, покачивающуюся походку) ощущаются его воинственность и энергия. Затем во вступительном речитативном диалоге Кончака с Игорем, быстро сменяя друг друга, проходят новые интонации хана — то властно-нетерпеливые («Аль сети порвались?»), то горделиво-величественные («Возьми моих!»), то вкрадчиво-ласковые («Но разве ты живешь как пленник?»).

Воинственные стороны в образе Кончака, намеченные в первой оркестровой фразе, раскрываются более полно в эпизоде «Ты ранен в битве при Каяле», пронизанном ритмом скачки. Здесь такие же тритоны следуют уже подряд, один за другим, образуя целые цепи резких отрывистых звуков.

169 Allegro

Иного склада и настроения главный трехчастный раздел арии («О нет, нет, друг»). Половецкий хан проявляет искреннее уважение к Игорю. Интонации Кончака становятся распевными и образуют закругленные мелодические фразы. Они сближаются с половецкими лирическими напевами из начала акта¹

¹ Ср., например, фразы, проходящие в оркестре на словах «Немало вражьей крови», и начало каватинны Кончаковны («Ночь, спускайся скорей»).

Хо - чешь ты плен - ни - цу с мо - ря даль - не - го,

В следующем далее речитативном диалоге Кончака и Игоря закрепляются и сталкиваются характеристики обоих героев. Игорь непоколебим в своем намерении вновь ударить на врагов, и в его партии вновь появляются возвышенные интонации из арии, проходит патетическая тема стремления к свободе. У Кончака же явственно проступают воинственные черты, характеризующие его как своенравного и жестокого предводителя кочевой орды («Как два барса рыскали бы вместе»).

Половецкие пляски. Второе действие завершается грандиозной танцевально-хоровой сценой. Все разнообразные стороны половецкого характера — спокойная созерцательность и горячая темпераментность, томность и дикая воинственность, — показанные ранее в отдельных эпизодах и портретных зарисовках, соединяются и раскрываются в полную силу. Наиболее ярко представлены в Половецких плясках и самобытные музыкально-стилистические особенности восточных песен и танцев.

Сцена начинается хором и пляской девушек-невольниц, поющих о далекой родине («Улетай на крыльях ветра»). Их необычайно поэтичная, задумчивая песня, сопровождаемая плавным танцем, вызывает в воображении образ бескрайнего приволья. Песня вобрала в себя типические черты показанных ранее восточных лирических напевов. Вновь, как и в девичьей песне из начала акта и каватине Кончаковны, здесь можно отметить гибкость и пластичность распевной мелодии при застывшем органном пункте, многочисленные мелодические украшения, синкопированный ритм, ладовую переменность, тонко раскрытую гармонизацией, которая меняется при каждом повторении мелодии. Характерно и постепенное общее «сползание» мелодии вниз (см. пример 172).

Девичий танец сменяется «дикой» (по определению Бородина) пляской мужчин. Композитор в письмах называл ее лезгинкой. Действительно, своим вихревым движением она напоминает лезгинку из оперы «Руслан и Людмила». Как и там, здесь имеются две темы: одна — стремительная, основанная на

172. [Andante] (Пляска дівушек, плавная)

Сопрано *sempre legato e dolce*

Гобой

P con espressione e dolce

У ле тай на крыльях ветра ты в край род

ной, родна я песня наша, ту да, где

ной, родна я песня наша, ту да, где

мы те бя сво бод но пе ли, где бы ло

мы те бя сво бод но пе ли, где бы ло

так при воль но нам сто бо ю

так при воль но нам сто бо ю

кружении, другая — в чуть более спокойном движении, но также своевольная, с резко угловатыми мелодическими контурами. Органные пункты в басу и «пустые» квинты в средних голосах воспроизводят звучание восточных инструментов. Бородин мастерски объединяет обе темы в одновременном звучании, причем

то первая проходит выше второй, то они меняются местами (соединение, называемое «двойным контрапунктом»).

173 [Allegro vivo] (Пляска мужчин, дикая)

а)

marcato

и т. д.

[тот же темп]

б)

и т. д.

Общая пляска, полная стихийной силы, построена на преобразовании и развитии танцевальной темы чаг из арии Кончака. Своеобразна легкая, подвижная пляска мальчиков с отрывистыми движениями и резкими прыжками, которые чередуются с быстрым вращением,

Далее все танцы повторяются, но в варьированном и развитом виде и в новых сочетаниях. Разные музыкальные темы соединяются между собой. Так, в девичий танец с пением вплетается тема пляски мальчиков, а тема чаг, ускоренная до предела, сочетается с бешеной пляской мужчин.

174

a) [Moderato alla breve]

Там так яр — но солн — цо

b) [Allegro con spirito. Più animato]

Все участники плясок смешиваются и вовлекаются в общее вихревое, иступленно-буйное движение, которое завершает собой всю цепь танцев. Сцена кончается «диким» звучанием целотонной гаммы, сопровождаемой диссонирующими аккордами.

Половецкие пляски — классический образец танцевальной сцены, основанной на музыке народов Востока. По своему художественному значению они стоят рядом с сюитой восточных танцев из четвертого действия «Руслана и Людмилы» Глинки. При этом особенность созданной Бородиным сюиты заключается в том, что отдельные разнохарактерные танцы здесь развиваются, соединяются с пением, тесно переплетаются между собой и образуют одну многокрасочную картину.

Третье действие. Половецкий марш. В третьем действии, как и во втором, показан половецкий стан. Но он обрисован здесь с иной стороны. В изображении половцев на первый план теперь выступают те качества, которые характеризуют их как захватчиков, совершавших разбойничьи набеги на мирных соседей.

Эти черты — воинственность, хищничество, дикость — ярче всего воплощены в Половецком марше, которым открывается

третье действие¹. Здесь возникает картина шествия жестокой и воинственной варварской орды. Марш сначала звучит тихо, словно издали, а затем все громче — шествие приближается. Во вступлении слышатся настойчивые монотонные удары в басу и дико «завывающие» хроматические фигуры в верхнем голосе. В основном разделе марша на этот органический пункт накладываются причудливые последования аккордов, часто диссонансирующих, с форшлагами (словно слышится бряцание оружия). В басу появляются отрезки целотонной гаммы. В среднем разделе — трио — звучат угловатые ходы по тритонам, как в арии Кончака.

Музыкальная характеристика, данная половецкому войску, во всем противоположна той, которую получила русская рать в прологе оперы. Половецкий марш и хор «Слава» — самые контрастные эпизоды оперы. Русские обрисованы распевной музыкой, а половцы — инструментальной, вовсе лишенной напевности (при этом — маршем, как Черномор в «Руслане и Людмиле» Глинки или Олоферн в «Юдифи» Серова). Хор «Слава» отличается ладовой ясностью и устойчивостью, а в половецком марше господствуют жесткие, остро диссонансирующие звучания, часто нарушается тональная определенность. Таким образом, Бородин с успехом использовал глинкинский принцип воплощения драматургического конфликта в музыке.

Четвертое действие. Последнее действие оперы можно разделить на две контрастные части. Первая, меньшая, отображает страдания русской земли, разоренной врагом. В ней безраздельно господствует печальное настроение. Тем ярче выступает радостный характер второй половины действия, где показано возвращение Игоря на родину.

Плач Ярославны. Действие начинается арией («плачем») Ярославны. Подлинно народны ее поэтические образы: обращение к ветру, солнцу, реке как к живым существам, параллели между человеческими переживаниями и явлениями природы. Слова Плача целиком взяты Бородиным из «Слова о полку Игореве», и притом из эпизода поэмы, особенно близкого к народной поэзии. В музыке Плача Ярославны выражены такие же глубокие, проникновенные чувства, как и в народном творчестве; в ней сплетаются отдельные обороты причетов с интонациями крестьянских лирических песен. Благодаря всему этому в Плаче слышатся горе и надежда не одного человека, а всего народа, и еще полнее, чем раньше, раскрывается народность образа Ярославны.

Ария включает несколько разделов, чередующихся с рефреном (припевом). Рефрен, с которого начинается ария и который возвращается затем неоднократно, — это собственно «плач»

¹ Этот марш Бородин написал под впечатлением описания одним путешественником казни у японцев.

(«Ах! Плачу я, горько плачу я»). Мелодия его проходит сначала во вступлении то у кларнета, то у флейты на фоне бесконечно тянущейся октавы (*фа-диез*), вызывающей представление об унылом, тоскливом пейзаже. Одинокое звучащее, невыразимо трогательные фразы голоса, которому отвечает солирующий кларнет, передают неизбывную грусть и тоску одиночества, а переключка голоса и инструмента (словно эхо) рождает ощущение дали.

В мелодии Плача обращают на себя внимание нисходящие интонации с возвращением к одному звуку, чередование диатонической и хроматической ступени (то *ми*, то *ми-диез*), своеобразный ритм: синкопа, подчеркивающая падение голоса, многочисленные распевы слогов. Все это сближает ее с напевами тех народных лирических песен, где передано чувство горя, выражена душевная боль и звучат интонации жалобы, плача.

Горестный характер мелодии обостряется ладовыми средствами: появляется фригийская II ступень (*соль-бикар* при тонике *фа-диез*), возникает интервал увеличенной секунды в связи с повышением VII ступени (*ми-диез*), которая оставлена без разрешения¹. Вместе с тем в ней есть и диатонические трихордовые обороты, которые встречались уже в партиях Игоря и Ярославны, в «богатырских попевках» Игоря («На море шлю рано»). Поэтому сохраняется единство образа.

175 Moderato assai

Ах! пла - чу я,
 горь - ко пла - чу я,

pp *imitando la voce*

¹ Такого рода лад с увеличенной секундой часто встречается в старинных украинских эпических песнях.

un poco rit.

сле - зы лью да: к ми - ло - му на мо - ре шлю

ра - но по ут - рам.

Музыка Плача в своем развитии следует за содержанием слов. Мягко и тепло звучит эпизод «Я кукушкой перелетной», где говорится о стремлении Ярославны к Игорю. Здесь очень простым путем выражено единство мыслей и чувств обоих главных героев оперы: Ярославна поет ту же мелодию, что пел Игорь в среднем разделе своей арии, где он мысленно обращался к княгине. Теперь в этой светлой и чистой, распевной «теме любви и верности», в соответствии с общим характером арии Ярославны, полнее выявлена близость к народной песне: фактура сопровождения проще, в гармонизации шире использованы натурально-ладовые обороты (побочные ступени). К теме присоединяется новая фраза («Я омою князю раны») с мягкими, успокаивающими плагальными окончаниями.

176 Poco più mosso (Allegro moderato)

я о - мо - ю кня - зю ра - ны

В обращении Ярославны к ветру ее интонации становятся более приподнятыми, в сопровождении появляется возбужденное тремоло.

Эпической широтой и размахом отличается эпизод обращения к Днепру. Здесь появляется новая мелодия народно-песенного склада («Гой ты, Днепр мой»). Получают также развитие интонации «плача», разрабатываемые в оркестре.

Когда Ярославна обращается к солнцу, еще раз проходит «тема любви и верности» из арии Игоря, но опять с иным сопровождением — прозрачным тремоло струнных в высоком регистре (флажолеты), вызывающим представление о брезжащем свете.

Хор поселян и речитатив Ярославны. Непосредственным продолжением Плача Ярославны является хор поселян — сначала приближающийся, затем звучащий в полную силу и наконец замирающий вдаль. С потрясающей силой и притом со сдержанностью выражения, свойственной народным песням, переданы в этом хоре тяжкие страдания народа, испытавшего разорительное нашествие врага.

Хор поселян напоминает отдельными оборотами различные народные протяжные песни. Но музыка его совершенно самостоятельна. В ней гениально обобщены самые типичные черты стиля крестьянской протяжной многоголосной песни. По глубине проникновения в дух и строй русского народно-песенного творчества этот хор имеет мало равных себе в мировой музыке.

Как и многие народные песни, хор поселян начинается одnogолосным запевом. В мелодии все характерно для протяжной песни: полнота чувств, сдержанность, широта дыхания, свобода развертывания. Показательны и опора на квартные и квинтовые интонации, диатонизм, переменность лада, несимметричность ритмического строения и членения на фразы и мотивы. Мелодия развертывается плавно, вырастая из начальной квинтовой попевки, постепенно расширяет диапазон. Ее верхний звук (*ми*) — септима натурального минора — приобретает значение относительного устоя и не тяготеет вверх, в тонику. Для мелодики протяжных песен характерно также возвращение в нижний устой через кварту (*си — фа-диез*).

177 Moderato

Ох, не буйный ве — тер за — вы — вал,
го — ре на — ве — вал, на — ве — вал;

Особенно замечательна фактура хора: Постепенно вступающие голоса, соединяясь, образуют настоящую русскую народ-

ную подголосочную полифонию. У каждого голоса — своя мелодическая линия, представляющая собой вариант основной мелодии или родственная ей. Время от времени голоса сливаются в унисон, а затем снова расходятся. В каждой из трех строф — новые варианты подголосков и их новые сочетания с основной мелодией (например, в начале третьей строфы подголоски идут над мелодией).

Хор звучит почти все время а *sappella* (т. е. без инструментального сопровождения), как и народные протяжные песни. Лишь во второй строфе, когда поселяне выходят на сцену, к хору присоединяются один-два оркестровых голоса как подголоски.

Из начальной квинтовой попевки хора вырастают интонации ариозного речитатива Ярославны «Как ушло все кругом». Этим еще больше подчеркивается внутренняя связь княгини с народом. Она подкрепляется тем, что в речитатив входит целая мелодическая фраза из хора поселян («...веселых песен в поле нам не слышать больше долго»). По настроению речитатив сходен с Плачем и хором. Как и в Плаче, здесь использован прием «эхо» (переключка голоса и оркестра).

Сцена Скулы и Ершки. Чудесного бородинского юмора — сочного, открытого, незлобивого — полна сцена гудошников. Она начинается песней, в которой гудошники насмеваются над Игорем, попавшим в плен. В этой песне скоморошьего склада остроумно разработаны «гудошные» (секундовые) интонации.

Далее следует комический речитативный эпизод. Комизм создается здесь, главным образом, с помощью меткого воспроизведения характерных речевых интонаций: трусливых причита-

178

а) [Moderato] Poco più mosso ed accelerando poco a poco

Ершка

Ой, ба_тюш_ки, ой, род_ны_е, пло_хо бу_дет нам, пло_хо бу_дет нам!

The score is for a single melodic line in 2/4 time. It features a series of triplet rhythms. The lyrics are: Ой, ба_тюш_ки, ой, род_ны_е, пло_хо бу_дет нам, пло_хо бу_дет нам!

б) [Allegro molto] Più lento

Ершка

Скула Нет! нет, ба_тюш_ка, мы не Га_лиц_ни_е —

The score consists of two staves. The top staff is the vocal line for 'Ершка' and the bottom staff is the accompaniment. The lyrics are: Скула Нет! нет, ба_тюш_ка, мы не Га_лиц_ни_е —

здесь ни_е, ту_тош_ны_е, ту_тош_ны_е

The score continues with two staves. The lyrics are: здесь ни_е, ту_тош_ны_е, ту_тош_ны_е

ний Ерощки, решительных окриков Скулы, торопливых уверений обоих гудошников («Мы не галицкие») и их деланно радостных обращений к окружающим («Радость нам»). При этом Бородин чутко уловил и передал в музыке ритмические особенности старинной русской народной речи — обилие «слабых» окончаний с двумя-тремя неударными словами («Ой, батюшки», «умом раскинем», «тутошные» и т. д.) (см. пример 178).

Чрезвычайно остроумны и оркестровые детали. Так, когда гудошники садятся и начинают думать о том, каким спастись, в оркестре юмористически отображается ход их размышлений. Сначала голоса дважды разбегаются и снова сбегаются к той же секунде, с которой они начали свое движение. Мысль зашла в тупик.

179 [Moderato] *mf* Скула Ерощка

Н. ну! Н. ну!

mf *rall.*

Но вот Скула придумывает выход — звонить в колокола, и в оркестре наглядно изображается рождение его мысли: сначала появляется один звук, затем два, три и, наконец, целая фигурация (как в начале сцены, в песне гудошников), из которой непосредственно вытекает оборот, напоминающий колокольный звон (см. пример 180).

В целом сцена с гудошниками играет роль бытовой комической интермедии между узловыми моментами действия — возвращением Игоря (оно предшествует сцене Скулы и Ерощки)

180 [Moderato] Più vivo Скула *p*

По - стой... по - го - ди...

f *mf*

3 . *mf*

дай спо_ку... На_шел..

p ви_дшь ви_дшь

и его встречей с народом. Но один эпизод имеет важное драматургическое значение — это происходящее здесь осуждение народом Галицкого. Конечная судьба князя, сеявшего раздор и смуту, в опере не отображена, но этот эпизод свидетельствует о крахе его намерений и ясно показывает, что Галицкий не нашел поддержки у народа, сохранившего верность князю-патриоту Игорю.

Финальный хор. Известно, что Бородин намечал дать в конце оперы новую арию Игоря, содержащую призыв к народу вновь подняться на врага, и, очевидно, предполагал завершить произведение народным героическим хором (во всяком случае, хор пролога «Слава» предназначался им вначале для финала оперы). Композитор не осуществил задуманного, и в известном ныне варианте опера завершается оживленным хором, который близок по настроению скорее к радостным хороводно-плясовым песням, чем к богатырским гимнам. Однако и он некоторыми сторонами перекликается с хорами пролога. Можно установить, в частности, сходство в фактуре (параллельное движение крайних голосов) и гармонии (диатоника, ограничение трезвучиями, использование побочных ступеней, обилие сектаккордов) на основе связи с одним и тем же народно-песенным жанром — обрядовой (величальной) песней. Мелодия же включает характерный оборот, напоминающий начало третьей темы «Славы».

Вместе с тем финальный хор связан интонационно с музыкальными образами Игоря и Ярославны. Нисходящее начало его мелодии (первые два такта) родственно теме их любви, оно представляет собой, по существу, обогащенный вариант шести-

f sempre alla breve

Князь из пле - на к нам вер - нул - ся, князь наш И - горь Ся - то - сла - вич,
князь наш, ба - тюр - на же - лан - ный, князь, о - тец род - ной

звучной гаммообразной темы-отыгрыша из арии Игоря. Наконец, торжественные аккорды хора звучат на фоне «топочущего» движения басов, сходного с начальной темой пролога.

Таким образом, финальный народный хор содержит обобщение некоторых интонаций оперы, связанных с ее героическими образами, с выраженным главной патриотической идеей.

В «Князе Игоре» Бородин продолжил и развил принципы эпической оперной драматургии, идущие от Глинки.

Основной конфликт в опере возникает между русским народом и чужеземными (половецкими) захватчиками. Бородин противопоставляет характеристики борющихся сил: русской рати, защищающей свою землю, и половецкого войска, живущего исключительно набегами. Духовному величию и стойкости защитников русской земли противопоставит жестокость и хищность захватчиков, показанная наиболее ярко в марше половецкого войска. Как мы уже знаем, этот марш во всех отношениях (в том числе — по своим мелодическим и ладо-гармоническим особенностям) представляет полную противоположность хору «Слава», где обрисованы русские воины.

Вместе с тем Бородин не упростил, не приуменьшил образы врагов. Он показал половцев и смелыми, сильными, порою — великодушными (Кончак), а в ряде их хоров и в сверкающих половецких плясках раскрыл замечательное богатство музыкального фольклора народов Востока.

В опере имеется и другой драматургический конфликт. Против патриотических сил, во главе которых стоят Игорь и Ярославна, выступает князь Владимир Галицкий, который вносит раздор и смуту в русский лагерь. Различие этих сил передано в их музыкальных характеристиках: благородству и сдержанности Игоря и Ярославны противопоставлен буйный разгул князя Галицкого и его челяди.

По определению автора, «Князь Игорь» — «эпическая русская опера». Сам Бородин сопоставлял ее с «Русланом и Людмилой». Действительно, в этих операх сталкиваются две различные национальные сферы — русская и восточная. В обоих случаях основной конфликт раскрывается не столько в прямом действии, сколько в сопоставлении контрастных картин и порт-

ретных зарисовок — русских и восточных. Масштабы таких картин у Бородина очень велики. Особенное значение имеют величественные хоровые сцены, написанные с большим размахом (пролог, Половецкие пляски, финалы первого и четвертого действий).

Как это было и у Глинки, оперу обрамляют монументальные народно-хоровые сцены — пролог и финал. В них показаны основные качества народа: духовное величие, любовь к родной стране, могучая сила. На протяжении всей оперы народная масса хотя и не принимает прямого участия в действии, влияет на его развитие. Народ вдохновляет героев, выступающих на защиту родины, он приветствует Игоря, поддерживает Ярославну, отвергает Галицкого. Тем самым народ показан в опере как активная сила истории.

Каждое из основных действующих лиц охарактеризовано несколькими самостоятельными эпизодами (ариями, ариозо, песнями), из которых один представляет собой наиболее полный, целостный портрет героя (ария Игоря; Плач Ярославны, ария Кончака, песня князя Галицкого и др.).

Музыка оперы «Князь Игорь» отличается ярко выраженным своеобразием и исключительной свежестью. Главнейшим из музыкально-выразительных средств в опере является мелодия — напевная, ясная, пластичная, законченная, обобщенно выражающая смысл и настроение текста. Речитативы у Бородина отличаются меткостью передачи индивидуальных особенностей речи героев, но при этом обычно не дробятся на отдельные короткие интонации, а носят мелодически закругленный характер, приближаясь к ариозо. Такковы, например, речитативы Игоря и Ярославны. Некоторые из них включают целые песенные фразы.

Таким образом, Бородин в этом отношении, как и в других, явился убежденным последователем Глинки и стоял на иных позициях, чем, например, Даргомыжский или Мусоргский. Об этом он и сам писал в 1876 году, во время работы над оперой: «Нужно заметить, что во взгляде на оперное дело я всегда расходился со многими из моих товарищей. Чисто речитативный стиль мне был не по нутру и не по характеру. Меня тянет к пению, кантилене, а не к речитативу, хотя, по отзывам знающих людей, я последним владею недурно. Кроме того, меня тянет к формам более законченным, более круглым, более широким. Самая манера третировать¹ оперный материал — другая. Помоему, в опере, как в декорации, мелкие формы, детали, мелочи не должны иметь места: все должно быть писано крупными штрихами, ясно, ярко и по возможности практично в исполнении как голосовом, так и оркестровом. Голоса должны быть

¹ Т. е. трактовать.

на первом плане, оркестр — на втором. Насколько мне удастся осуществить мои стремления, в этом я не судья, конечно, но по направлению опера моя будет ближе к „Руслану“, чем к „Каменному гостю“, за это могу поручиться».

Вместе с тем Бородин обновляет глинкинские принципы эпической оперы, используя завоевания русской музыки последующего периода (в том числе — Мусоргского). Величавая картина далекого прошлого наполняется у него конкретными историческими деталями. Он вводит в оперу большие речитативные диалоги (сцена Ярославны и Галицкого), строит арии действующих лиц в более свободной форме, применяет гибкие и разнообразные виды речитатива, временами насыщая его интонациями бытовой разговорной речи.

В целом в «Князе Игоре» объединились черты эпической оперы и исторической народно-музыкальной драмы. Тем самым произведение Бородина ознаменовало собой новый этап в истории русской эпической оперы.

СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

Бородин считал себя симфонистом по натуре. Действительно, он обладал очень ценным для автора симфонической музыки качеством — умением создавать музыкальные образы большого обобщающего значения. Это достоинство Бородина раскрылось в его трех симфониях (в том числе одной неоконченной) и музыкальной картине «В Средней Азии».

Круг идей и образов в симфоническом творчестве Бородина примерно тот же, что и в опере «Князь Игорь»: воспевание патриотизма и могущества русского народа, изображение его в борьбе и мирной жизни, а также картины Востока и образы природы. Господствующий характер музыки — мужественный, эпически величавый.

Как и другие «кучкисты», Бородин в симфоническом творчестве тяготеет к программности. Но его отличительной особенностью является то, что программные замыслы он воплощает в самом обобщенном виде, не показывая в музыке последовательного хода событий, которые складывались бы в определенный сюжет. При этом композиция произведения, как правило, соответствует у него обычным классическим формам — стройным и закругленным.

Идея симфонического произведения раскрывается Бородиным в развертывании и смене ясно очерченных, контрастных музыкальных картин большого масштаба, связанных единством замысла и интонационной общностью. Таким образом, Бородин переносит в симфоническое творчество принципы эпической музыкальной драматургии, воплощенные в операх Глинки и в «Князе Игоре».

Музыкальный язык симфонических произведений Бородина, как и его оперы, отличается своеобразием, свежестью, гармонической красочностью при прочной связи с народно-песенными истоками.

Симфоническая (и более того — вся инструментальная) музыка Бородина пронизана песенностью. Ее темы носят, как правило, напевный характер, нередко они излагаются и разрабатываются в духе и складе русского народно-песенного творчества. Вслед за Глинкой Бородин использует для развития тем оригинальные приемы подголосочной полифонии, интонационного варьирования. Менее характерны для него обычные классические приемы симфонического развития (мотивная разработка, секвенции и т. д.).

В оркестровке Бородин верен глинкинским принципам — ясности звучания, чистоте тембров, употреблению инструментов в естественных для них регистрах, имитации народных инструментов (кларнет — свирель, арфа и *pizzicato* смычковых — гусли). Но при этом он чаще использует унисоны всего оркестра, мощные аккорды меди и струнной группы, для того чтобы усилить богатырский характер музыки.

ВТОРАЯ СИМФОНИЯ («БОГАТЫРСКАЯ»)

Наиболее выдающимся симфоническим произведением Бородина и одним из величайших памятников всей русской и мировой симфонической музыки является его Вторая симфония.

Симфония писалась композитором в те годы (1869—1876), когда он работал над оперой «Князь Игорь». Искания Бородина в этих двух областях тесно переплетались. Известно даже, что некоторые материалы, предназначавшиеся сначала для оперы, были затем использованы в симфонии. В итоге Вторая симфония оказалась весьма близкой к «Князю Игорю» и по идейному содержанию, и по общему характеру, и по музыкальному складу. Поэтому за ней закрепилось данное ей Стасовым название «Богатырская» (Мусоргский именовал ее «героической славянской»).

Этот эпитет соответствует и приводимой Стасовым программе симфонии. Бородин рассказывал Стасову, что в медленной части он хотел нарисовать фигуру Баяна, в первой части — собрание русских богатырей, в финале — сцену богатырского пира «при звуке гусель, при ликовании великой народной толпы». Все эти картины (к ним надо прибавить скерцо) объединяются общей патриотической идеей, которая последовательно раскрывается в симфонии, — идеей любви к родине и прославления богатырской мощи народа. Единству идейного содержания отвечает музыкальная цельность произведения.

Первая часть. Богатырские образы симфонии наиболее полно воплощены в первой части (сонатное аллегро). В главной партии выделяется начальная тема, которой открывается симфония. Это зерно, из которого вырастает музыка всей первой части. Здесь сразу возникает основной богатырский образ симфонии.

182 Allegro



Могучие октавные удвоения, настойчивое повторение («втаптывание») тоники (*си*) с энергичной «раскачкой» — подъемом и новым падением — придают теме необычайную устойчивость, утверждающую силу и решительность. Она звучит как могучий призыв, боевой клич.

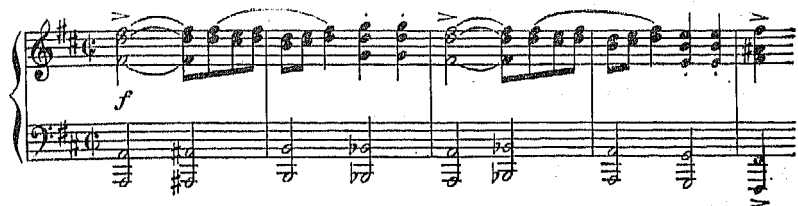
Интонационно тема родственна прежде всего речевым возгласам и русским былинным напевам, но также и более широкому кругу народных песен. Так, в ней заключены трихордовые попевки, типичные для многих старинных песен и встречавшиеся в партии князя Игоря («Игоревы попевки»), а раскачивающимся движением она напоминает известную бурлацкую песню «Эй, ухнем». Наконец, в этой теме имеется любопытная смена двух хроматических вариантов одной ступени: *ре-диез* и *ре-бикар*, не стоящих рядом. Такое явление называется «хроматизмом вразбивку» и характерно для русских народных песен разных жанров¹.

Тема очень своеобразна в ладовом отношении. Здесь есть признаки и мажора (*ре-диез*), и минора (*ре-бикар*), и фригийского лада (*до-бикар*), хотя основной тональностью является си минор. Такая ладовая многосторонность облегчает переход из главной тональности в ре мажор (параллельный), а затем и в до мажор (его тоническая терция *до* — *ми* заключена в самой теме) еще в пределах главной партии.

¹ Оно наблюдалось и в «Князе Игоре», в наигрышах перед величальной песней в начале первого действия и в хоре девушек «Ой, лихонько».

В мажоре, как ответ первой теме и ее продолжение, звучат наигрыши деревянных духовых, носящие плясовой оттенок.

183 *Animato assai*



Они придают главной партии большую живость. Можно вообразить, что это — отклик массы (дружины) на призывный клич витязя. В конце главной партии утверждается первая тема в более широком движении.

184 [тот же темп]



Короткая связующая часть подводит к побочной партии. Здесь появляется тема иного склада. Это — задумчивая, спокойная и светлая мелодия. Она близка своей распевностью и пластичностью русским народным лирическим песням и основана на свойственных им интонациях.

185 [*Animato assai*]

Poco meno mosso



Эта тема воспринимается как выражение лирического чувства не одного человека, но всей народной массы (не случайно

отдельными оборотами она напоминает хоры «Князя Игоря» то начало третьей темы «Славы» из пролога, то концовку мелодии финального хора оперы).

Побочная не противостоит главной партии, не вступает с ней в конфликт, а дополняет ее. Образуется то же соотношение основных образов — богатырского и лирического, — что и в опере (Игорь и Ярославна).

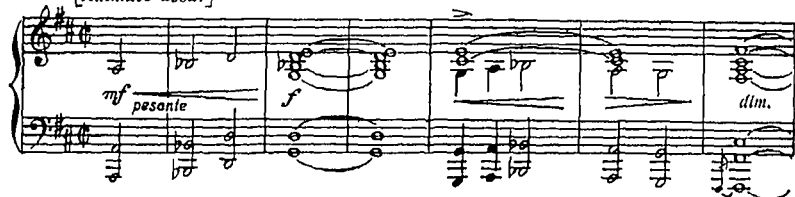
Внутренняя близость обоих образов подтверждается в заключительной партии экспозиции. Здесь возвращается первая тема из главной партии (в басах), с которой соединяется (в верхнем голосе) новая фраза, сходная с побочной, но приобретающая такой же энергичный характер, как главная.

186 *Animato assai*



Экспозиция заканчивается утверждением богатырского образа — проведением первой темы четвертями в ре мажоре (тональность побочной партии), далее следует переход к разработке. Уже здесь становится ясным, что, поскольку нет конфликта тем, и борьбы между ними не будет: их интонации, сочетаясь, образуют одну линию.

187 [*Animato assai*]



Разработка первой части построена по обычному для Бородина эпическому, картинному принципу. Она содержит несколько разделов, основанных на одних и тех же или сходных интонациях.

После небольшого вступительного раздела, где как бы собираются интонации первой темы, начинается эпизод в стремительном движении, сопровождаемый ритмической фигурой

♪ ♪ ♪ ♪ ♪ . На фоне этого ритма многократно проходят попевки первой темы то в основном виде, то в новом интонационном варианте, который является результатом взаимопроникновения главной и побочной партий.

[Animato assai]



Быстрый темп, непрерывное стаккато и особый оstinатный ритм рожают представление о тревожной, стремительной скачке. Возникает драматическое напряжение, которое поддерживается секвенцией, средствами гармонии (доминантовые органичные пункты), полифонии (стретта — наложение начала темы в одном голосе на ее конец в другом) и динамики (нарастание от *p* до *ff*). Победным завершением этого эпизода звучат плясовые наигрыши из главной партии.

Новый эпизод — лирическая зарисовка: проведение побочной партии (в тональности ре-бемоль мажор). Движение не останавливается, но несколько успокаивается. Это передышка, после которой вновь идет драматическая картина скачки, следует большое, длительное нагнетание на органном пункте доминанты, приводящее к репризе.

Начало репризы является в то же время кульминацией и выводом разработки. Богатырский образ стал еще более могучим. Первая тема — зерно главной партии — предстает в более мощном, тяжеловесном изложении (ритмическое увеличение, *fff*, добавление новых инструментов, присоединение к унисонной теме аккордов). Побочная партия звучит в репризе еще мягче и нежнее, заключительная — еще решительнее и энергичнее.

Между ними и после заключительной партии опять проходят эпизоды со стремительным движением вперед и нагнетанием, напоминающие разработку, и они снова приводят к еще большему росту основного образа, усилению его богатырского характера. Часть кончается утверждением тоники (органний пункт) и проведением первой темы в унисон, в наиболее величественном и грозном звучании, с ритмическим учетверением каждой доли. Закреплению тоники служит также плагальный каданс, который включает трезвучие на II пониженной ступени (*до-бекар*)¹.

¹ Этот аккорд вырастает из терции *до-бекар* — *ми*, заключенной в самой теме.

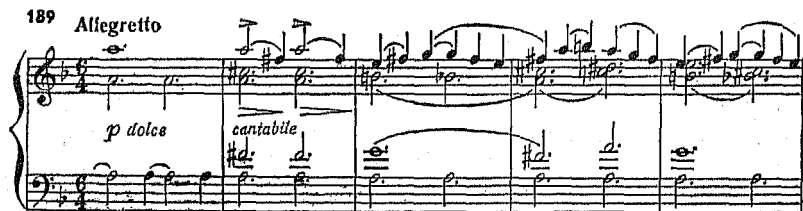
В одном из вариантов симфонии побочная партия в репризе контрапунктически соединялась с первой темой главной партии. Этот вариант не вошел в известную теперь редакцию симфонии, сделанную Римским-Корсаковым и Глазуновым, но и в ней ясно выступает замысел первой части — раскрыть гармоническое единство героических устремлений и лирических чувств народа, показать его душевное здоровье и полноту сил как источник его несокрушимости.

Вторая часть. Второй частью симфонического цикла у Бородина является Скерцо. С предыдущей частью оно связано кратчайшей связкой — одним протянутым аккордом¹.

Скерцо написано в трехчастной форме. Крайние разделы, в свою очередь, представляют собой сонатные аллегро без разработки. Они полны неудержимо быстрого движения. С первых же тактов в них устанавливается ровный частый пульс (октавы у валторн), который пронизывает обе темы: одну, стремительно взмывающую вверх (струнные *pizzicato*) и затем мчащуюся вниз, «не переводя дыхания» (аккорды деревянных духовых), — и вырастающую из ее начальной попевки вторую, напевную, страстную и порывистую, с синкопированным ритмом. Короткие фразы, стремительный темп, остигатный ритм фона, органнй пункт на доминанте — все это напоминает эпизод скачки в разработке первой части. Но драматизма здесь нет — это изображение богатырского состязания, грандиозной игры (по выражению Асафьева, «скерцо стремится, будто конь под джигитовщиком»).

Во второй теме явно ощутим восточный колорит, она заставляет вспомнить некоторые темы из арии Кончака или из Половецких плясок, а последования нисходящих кварт перед ее началом и в конце ее сходны с тритоновыми ходами в рассказе Кончака о битве.

Восточный оттенок еще более присущ музыке среднего раздела Скерцо — трио. Здесь движение застывает, томная, медлительная мелодия едва колышется и время от времени останавливается на одних и тех же оборотах:



¹ Эта связка была симпровизирована Балакиревым. Она представляет собой нонаккорд (без квинты) V ступени гармонического си минора, т. е. тональности первой части. Верхние три звука, в свою очередь, образуют квартсекстаккорд VII ступени фа мажора, т. е. тональности второй части.

В гармонии появляются пряные обороты, в басах — мерное покачивание на органичном пункте. Возникает лирический восточный образ в духе тех, что были обрисованы в начале второго действия «Князя Игоря». Он оказывается близким также и русскому лирическому образу, так как мелодия трио — это, по существу, вариант побочной темы из первой части (ср. пример 185). Развиваясь далее, она переходит в суровые унисонные фразы, которые вновь напоминают о первой части, но уже не о лирической побочной, а о богатырской главной теме. Так осуществляется связь между различными частями, способствующая единству симфонии.

Третья часть. *Andante* можно назвать богатырской эпической песнью. Оно воспринимается как повествование народного сказителя Баяна о славных битвах и подвигах древних витязей.

Первые же широкие, неторопливые аккорды арфы, воспроизводящие переборы струн на гуслях Баяна, и короткая «запевка» кларнета вводят слушателя в круг эпических былинных образов, близких образам первой части. Спокойно и плавно звучит у солирующей валторны в сопровождении гусельных переборов песенная мелодия (ре-бемоль мажор). В ней еще больше, чем в первой теме первой части, типичных интонационных признаков старинных русских народных песен (трихордовые попевки, остановки на устоях и постоянное возвращение к ним).

190 *Andante*

espressivo cantabile *mf* *pp* *p*

Гармонизована она преимущественно диатоническими аккордами побочных ступеней с использованием плагальных оборотов. Лад ее переменный (это особенно ясно видно при сравнении двух ее проведений: первого — у валторны и второго — у кларнета, с гармонизацией в параллельных тональностях — ре-бемоль мажор и си-бемоль минор). Ритм очень гибкий, метр

меняется, фразы не равны одна другой, так что мелодический поток льется свободно, как речь импровизатора-сказителя.

Тема валторны и кларнета представляет собой главную партию сонатной формы, в которой написана третья часть. В побочной партии на фоне тремоло струнных проходит несколько раз у разных инструментов короткая фраза, выросшая из ниспадающей концовки предыдущей темы.

191 [Andante] Poco animato

p
pp

Благодаря интонационной связи с главной партией побочная партия звучит как ее продолжение. Но настроение музыки здесь становится иным. Эпическое спокойствие сменяется взволнованностью — словно певец от мирного повествования перешел к рассказу о тревожных и грозных событиях.

Картина этих событий — опасных испытаний и битв — вырисовывается в заключительной части и в разработке. Здесь ощущается большое драматическое напряжение, появляются взбегающие вверх интонации и стремящиеся навстречу хроматические ходы, накладываются один на другой отдельные разрозненные мотивы из тем экспозиции. Они приобретают грозный характер и напоминают подчас главную богатырскую тему первой части. Нарастание приводит к кульминации — мощному утверждению варьированных попевок первой темы.

Реприза начинается возвращением главной партии в ликующем звучании почти всего оркестра. Подголосками служат обороты из побочной партии и из разработки. Тревожные настроения растворяются в общей радости победы, и возникает картина торжества и прославления богатырской силы. Умиротворенно, как отдаленное напоминание о недавно минувших тревогах, звучат здесь же побочная партия (идущая теперь сразу после главной) и заключительная тема.

Эпическое повествование завершается полным успокоением — повторением начальной запевки кларнета с аккордами арфы. Закругляя весь рассказ, валторна в последний раз исполняет начало основной мелодии, но еще спокойнее (тема идет в ритмическом увеличении).

Четвертая часть. *Andante* без перерыва переходит в финал. Связывает их выдерживаемая вторыми скрипками квинта *ре-бемоль* — *ля-бемоль* (*до-диез* — *соль-диез*).

С первых же тактов вступления устанавливается совершенно новое движение — быстрое, упругое — и появляются отдельные обороты плясовых наигрышей. Они звучат на доминантовом органном пункте (с постоянным ритмом), постепенно собираются воедино и сливаются в поток, подводящий к главной партии (финал написан в сонатной форме) ¹.

В стремительном кружащемся движении выдержана и главная партия. Это бойкая, лихая пляска, словно сопровождаемая хлопками и притопыванием. Мелодическая линия складывается из попевок, которые встречались в симфонии раньше в лирических и эпических темах (те же трихордовые обороты, что и в побочной партии первой части или в главной партии *Andante*) ².

192 [Allegro] 8

В гармонизации темы широко использованы побочные ступени. Наконец, ритм ее такой же гибкий, свободный (чередуются такты $\frac{3}{4}$ и $\frac{2}{4}$). Таким образом, музыкальный язык Бородина оказывается единым в самых разнохарактерных эпизодах, рисующих картины русской народной жизни.

Главная партия развивается вариационно, наподобие плясового напева в «Камаринской» Глинки. Ядро темы (первые два такта) повторяется многократно в разной оркестровке. При этом меняется гармонизация (три варианта), происходит имитационная переключка голосов. Появляется подголосок,

¹ Как и в оркестровом вступлении к прологу «Князя Игоря», здесь возникают необычные, терпкие секундовые и квартовые созвучия и наслоения, характерные для русского народного многоголосия.

² Можно наметить близость между главной партией и русскими народными песнями плясового и хороводного жанра — «Подойду, подойду во Царь-город», «А мы просо сеяли» и т. д.

который представляет собой вариант самой темы, но получает далее самостоятельное значение.

193 [Allegro]

p dolce

Плясовое движение сохраняется и в побочной партии, хотя она носит более плавный, певучий характер, приближаясь к хороводным песням. Ее развитие происходит тем же вариационным путем: меняются и тональности (красочные сопоставления: ля мажор — до-диез мажор — ре мажор), и сопровождающие мелодии (например, появляются аккорды смычковых *riccato* и арфы, подражающих гуслиам и балалайкам). Что особенно важно, изменяется сама мелодия, происходит ее интонационное варьирование.

194 [Allegro]

mf

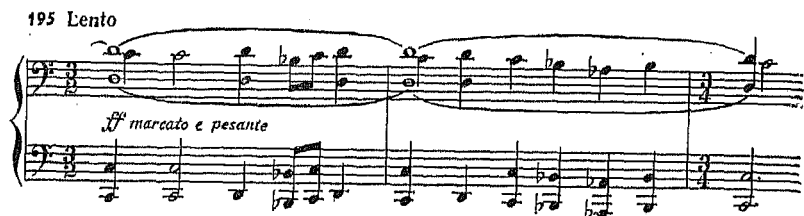
The image displays a musical score for piano, organized into four systems of staves. The first system begins with a piano introduction, marked with dynamics *f* and *ff*. The second system continues the piano texture. The third system is marked **[Allegro]** and *cantabile*, starting at measure 61. The fourth system continues the *Allegro* section. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Кончается ее изложение переключкой деревянных духовых инструментов, звучащих подобно народным (жалейке, свирели и т. д.).

В разработке и репризе продолжается варьирование всех тем. Во многих случаях иной становится окраска (гармонизация, оркестровка), причем особенно большую роль играют сопоставления тональностей (например, побочная тема в разработке проходит последовательно в соль-бемоль мажоре, ми-бемоль мажоре и наконец до мажоре, т. е. в тональностях, отстоящих друг от друга на терцию).

Порою же тема существенно изменяет свой характер: например, плясовой подголосок из главной партии превращается в самом начале разработки в грозную унисонную фразу, произносимую тремя тромбонами и тубой. Здесь тема звучит как призыв, заклинание. Она напоминает богатырскую тему

первой части и сходные с ней унисонные фразы из средних разделов Скерцо и Andante ¹.



Наконец, образуются новые по мелодическому рисунку варианты тем и целиком новые темы.



Попевки из различных тем сочетаются в одновременном звучании или сливаются в новые мелодии, как и в первой части симфонии. Гармонический фон все время остается красочным. В оркестре как будто слышатся то гул толпы, то переклички голосов, то могучие движения плясунов.

Кульминацией финала — по существу, заключительной кульминацией всей симфонии — является мощное, размашистое, яркое проведение побочной партии в разработке в до мажоре. Эта тональность сопоставляется с си мажором, который утверждается в начале репризы. Таким образом, устанавливается связь с первой частью, где сопоставление си мажора и до мажора в зародыше было дано уже в начальной, главной теме.

В конце репризы движение убыстряется, праздник становится все оживленнее, пляска превращается в вихревую.

Так заканчивается эта часть, которая, по словам самого Бородина, была задумана как «сильная, могучая, бойкая и эффектная».

¹ Близка она также теме вступления из пролога «Князя Игоря».

Разнохарактерные картины, показанные во Второй симфонии, образуют одно широкое эпическое полотно, воплощающее мысль о богатстве сил и духовном величии народа. Единство симфонии создается прежде всего цельностью ее содержания: во всех ее частях показаны одни и те же герои, только в разных положениях и состояниях. Способствуют этому единству и некоторые драматургические особенности. Как мы уже видели, ряд тем из разных частей включает одинаковые или сходные интонации, родственные богатырской теме первой части. Особое объединяющее значение имеют тональности си минор — си мажор (главные в симфонии) и ре-бемоль мажор (центральный эпизод разработки первой части, вторая тема первого раздела скерцо, главная партия третьей части) ¹.

Историческое значение симфонического творчества Бородина очень велико. Бородин явился одним из создателей русской классической симфонии. Он положил начало новому виду русской симфонической музыки — эпическому симфонизму, который стал одним из основных наряду с жанрово-живописным и лирико-драматическим симфонизмом. Его главный источник — оперное творчество Глинки, в котором уже сформировались и характерные для него образы (русские богатырские) и принципы музыкальной драматургии (эпическая картинность).

Воплощение героического содержания, монументальность и стройность формы сближают симфонизм Бородина с бетховенским. В то же время велики и различия между ними. Симфонии Бородина — не инструментальные драмы, как у Бетховена, а эпические повествования. Основные музыкальные образы не вступают между собой в конфликт и борьбу, а напротив, с самого начала близки друг другу. Развитие же приводит к их синтезу, мирному слиянию. Различен и характер самих тем: у Бородина они отличаются цельностью, лишены внутренней контрастности. Основным методом развития служит не мотивная разработка, а варьирование, полифоническое сочетание и интонационное объединение тем.

РОМАНСЫ

Бородин написал шестнадцать романсов (из них четыре относятся к раннему периоду его творчества).

В некоторых романсах воплощены образы народного эпоса и сказки («Песня темного леса», «Спящая княжна»). Другая группа романсов носит характер лирических высказываний и психологических зарисовок («Отравой полны мои песни», «Для берегов отчизны дальней» и др.). Третья — содержит романсы

¹ Вспомним, кстати, что тональности си минор и ре-бемоль мажор (и их сопоставление) были излюбленными у Балакирева — учителя Бородина.

бытового содержания и юмористического склада («Спесь», «У людей-го в дому»).

Отдельные романсы написаны на слова таких выдающихся поэтов, как Пушкин, Некрасов, Гейне, А. К. Толстой. Для нескольких же романсов Бородин (подобно Мусоргскому) сочинил собственные слова. Это позволило ему добиться особенно полной слитности музыкальных и поэтических образов.

Единство текста и музыки достигнуто Бородиным не посредством отражения в музыке отдельных речевых интонаций, как это бывает у Даргомыжского и Мусоргского. В романсном творчестве он остается верен тем же установкам, что и в опере: он стремится к обобщенному воплощению поэтических образов, его «тянет к пению, кантилене, а не к речитативу». Проявляется здесь и любовь Бородина к законченным, закругленным формам.

Партия фортепиано в романсах Бородина имеет различное значение: то образительно, то психологически выразительно. Она редко приобретает главенствующую роль, но везде представляет большой самостоятельный интерес благодаря свежести и образной яркости гармонических средств.

Сказочные и эпические романсы. Наиболее значительны и самобытны сказочные и эпические романсы Бородина. Все они возникли в 1867—1870 годах и примыкают по содержанию и характеру к главным его произведениям — опере «Князь Игорь», Первой и Второй симфониям, которые он начинал или завершал как раз в эти годы.

«Спящая княжна». Первый по времени написания из романсов этой группы — «Спящая княжна» (на собственные слова Бородина).

На протяжении романса сопоставляются образы спящей девушки, злых фантастических существ и богатыря-освободителя. Это сопоставление живо напоминает оперу Глинки «Руслан и Людмила»¹. Но здесь оно служит выражению другой идеи. Есть основания думать, что в образе княжны Бородин хотел иносказательно воплотить Россию, скованную враждебными силами и ждавшую, когда «час ударит пробуждения».

Романс написан в сложной форме, которая имеет сходство с рондо и которую обычно определяют как трех-пятичастную. В первом, повторяющемся разделе изображена спящая княжна. Мерное покачивание вокальной мелодии, выдержанной в характере колыбельной песни, рождает ощущение застылости, неподвижности. Это ощущение усиливается благодаря однообразию мелодического рисунка, возвращению одних и тех же попевок. Но главное, чем оно создается, — это оригинальные гармонические средства, найденные Бородиным для фортепиан-

¹ С оперой Глинки «Спящую княжну» сравнивал Даргомыжский. По его словам, «это точно одна из прекрасных страниц „Руслана“, не по прямому сходству музыки, а по тому, что она так же тонка, красива, волшебна».

ного сопровождения. В басу все время колеблется органнй пункт (квартовая последовательность), а над ним повисают секундовые созвучия. Эти созвучия (большие секунды) в рiапо и в медленном темпе теряют напряженность диссонанса, хотя сохраняют неустойчивость. Они так и остаются без разрешения, и поэтому кажется, что всякое движение прекратилось и жизнь совершенно замерла.

197 Andantino

p

Спит. Спит в ле - су глу - хом, спит княж - на вол - шеб - ным сном,

Иными представляются эпизоды, рисующие лес, где проносятся шумный рой ведьм и леших («Вот и лес глухой очнулся»), но нет «ни души живой кругом». Напевная мелодия сменяется декламационными фразами, а в фортепианной партии появляется целотонная гамма, связанная с образами фантастической лесной нечисти. Но мертвенная застылость зачаро-

198 [Andantino] Più mosso

cresc.

cresc.

Вот и лес глу - хой оч - нул - ся, с ди - ким сме - хом вдруг про - шул - ся

cresc.

ведьм и ле - ших шум - ный рой и про - мчал - ся над княж - ной

dim. rall. p

dim. rall. p

ванного леса все же не разрушается. Секунды остаются и здесь, хотя наряду с большими звучат теперь и малые, являющиеся более острыми диссонансами («С диким смехом вдруг проснулся»).

Одиноким выглядит в этом окружении единственный консонанс — минорное трезвучие на словах «души живой».

Но в романсе есть эпизод, в котором приоткрывается завеса, отделяющая заколдованный лес от совсем иного мира. Здесь говорится о богатыре («Слух прошел»), и в верхних голосах, в противовес нисходящим отрезкам целотонной гаммы, начинается восходящее движение. Впервые разрывается пелена диссонансов, и торжественно звучит светлое, ничем не затуманенное до-мажорное трезвучие — будто лучи солнца ворвались в непроглядную чащу.

199 [Andantino] Più animato

и княз - ну о - сво - бо - дит, о - сво -

- бо - дит.

rall. dim.

Об этом же эпизоде напоминает кода романса («И никто не знает, скоро ль час ударит пробужденья»), где снова появляются и отрезок целотонной гаммы и мажорное трезвучие. Своим романсом Бородин утверждает мысль о том, что освобождение жизни от власти злых сил возможно, хотя образ освободителя намечен здесь лишь в самых общих чертах.

«Песня темного леса». Более конкретно богатырский образ воплощен в эпической «Песне темного леса».

Слова сочинены самим композитором в духе старинных народных песен вольницы (подзаголовок романса — «Старая песня»). Они воспевают и силу и волю народа. Народны не

только образы стихов, но и их язык, напоминающий былинный сказ.

С первых же звуков музыка романса обнаруживает близость к уже знакомым нам героико-эпическим страницам творчества Бородина. Фортепианное вступление с грозными унисонными фразами предвосхищает такие же фразы в прологе «Игоря». Вокальная мелодия, которая удваивается в сопровождении, своим тяжелым раскачивающимся движением сходна с первой темой «Богатырской симфонии». Источник этих музыкальных образов один и тот же — старинная русская эпическая песня. Отсюда и суровые, проникнутые мужеством и убежденностью интонации романса, и нисходящие спокойные концовки фраз, и свободный метр ($\frac{7}{4} - \frac{5}{4} - \frac{3}{4}$ и т. д.), и паузы между фразами — словно передышки в речи сказителя.

200 *Molto moderato e pesante*

Тем-ный лес шумел, тем-ный лес гу-дел, пе-сию пел;

Кульминацией романса является средний раздел, где народная сила показана в действии. В начале этого раздела («Как та волюшка») мелодия устремляется вверх, как и в «богатырском» эпизоде «Спящей княжны», а в фортепианной партии появляются акцентированные секундовые созвучия, дающие в данном случае сильный толчок движению вперед (ср. с разработкой первой части или вступлением к финалу во Второй симфонии). Это движение подводит к самым значительным фразам всего романса: «На расправу шла волюшка, города брала силушка». Они выделены высоким регистром, акцентами, четким ритмом и мощным октавно-аккордовым сопровождением.

Повторение начальной фразы и вступления в конце романса придает его форме завершенность.

В «Песне темного леса» Бородин воспроизвел народные образы прошлого, но показал в них те стороны, которые были близки современности, — скрытую стихийную силу и неудержимое стремление к свободе. Поэтому в 60-х годах, когда крестьянская «волюшка» не раз «на расправу шла против господ, романс Бородина воспринимался как гимн народной силе и свободе.

«Морская царица». Образ чисто сказочный, фантастический показан в романсе «Морская царица» (также на собственные слова Бородина). По характеру музыки, как и по содержанию слов, он напоминает «Песню золотой рыбки» Балакирева. Музыка рисует картину спокойной морской глади, полную манящего очарования. На фоне колышущихся красочных аккордов слышны закликательные интонации голоса. В них ярко передано завораживающее действие призывов русалки.

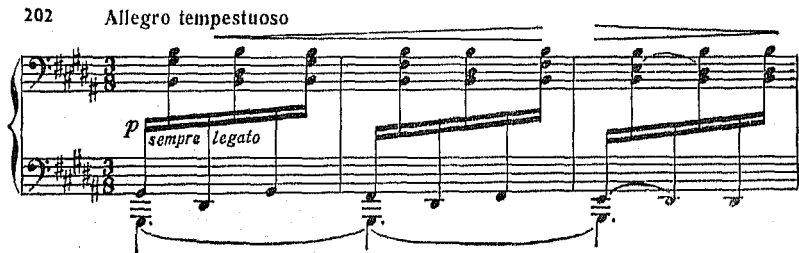
Очень интересен гармонический язык романса. Бородин создает новые, необычные аккорды, звучащие очень свежо и красочно благодаря использованию секундовых созвучий (одна или две большие секунды), которые оставлены без разрешения



«Море». Особое место в романсном творчестве Бородина занимает баллада «Море» (на собственные слова). В ней, как и в сказочно-эпических романсах, также заключен повествовательный сюжет, изложенный в народно-песенном духе, также большая роль принадлежит изобразительным моментам и музыка в целом отличается силой и размахом. Но герой ее иной — молодой пловец, борющийся с морской стихией и погибающий в неравной борьбе, а общий характер музыки более драматичный, взволнованный.

Разделы романса сливаются между собой, образуя, по существу, сквозную форму. Романс перерастает в целую поэму.

Баллада начинается картиной бушующего моря. Много раз в басу и в среднем голосе повторяется одна и та же мелодическая фигура, изображающая набегание волны.



На фоне гула и раскатов аккомпанемента в вокальной партии звучат патетические фразы декламационного склада. Но

В середине первого раздела появляются и другие, напевные интонации («По морю едет»), рисующие образ молодого пловца.

203 [Allegro tempestuoso] *cresc.*

По мо-рю е-дет пло-вец мо-ло-дой и от-важ-ный,

Этот образ более полно показан в следующем разделе романса, где из тех же самых певучих интонаций вырастает целая мелодия песенного склада («С добычей богатой»). Она дышит страстным упоением, в ней есть и красота и своеобразная нега (характерно, что здесь появляются обороты гармонического мажора, как в восточных темах Бородина). Бурное движение в фортепианной партии на время стихает, сменяясь мягким покачиванием баркарольного типа.

204 [Allegro tempestuoso] *Meno mosso*

С до-бы-чей бо-га-той он е-дет до-
-мой: с кам-ня-ми цвет-ны-ми, с пар-чой до-ро-го-ю,

Снова возвращается картина бушующей стихии, еще более взволнованными становятся декламационные фразы («Но ве-

тер и волны»). Еще раз предстает и образ пловца («Он силы удвоил»). Упорные попытки мелодии двинуться вверх (восходящая секвенция) словно говорят о мужественной настойчивости героя, а раскачивание октав в басу (напоминающее «Песню темного леса» или первую тему «Богатырской симфонии») — о его силе.

205 [Allegro tempestuoso] Più animato

p *cresc. poco a poco*

Он си - лы у - дво - ил, на вес - па на - лег,

cresc. poco a poco

Нисходящее движение вновь приводит к грозным раскатам. В третий раз появляется изображение бурного моря, но на его фоне уже больше не возникает образ пловца. Мелодическая попевка, изображавшая набегание волны, превращается в хроматическую фигуру, которая настойчиво звучит в аккомпанементе, заполняя собой и нижний и средний регистры. Стихия господствует теперь безраздельно.

Таким образом, в этом романсе Бородин не только чередует различные картины, но и связывает их единой линией драматического развития.

Баллада заканчивается новой картиной безбрежного морского простора («пустые» квинты). От нее веет суровым эпическим спокойствием.

Романс «Море» посвящен Стасову, который восхищался им. Со слов Стасова известно, что первоначально Бородин сочинил этот романс с другим текстом: «Та самая музыка, которую мы теперь знаем, рисовала молодого изгнанника, невольно покинувшего отечество по причинам политическим, возвращающегося домой — и трагически гибнущего среди самых страстных, героических ожиданий своих, во время бури, в виду самых берегов своего отечества». Видимо, Бородина заставило отказаться от этого замысла опасение неизбежных цензурных препятствий. Но и в своем окончательном виде баллада «Море» воплотила образ бесстрашного борца.

Лирические романсы. Если в эпических романсах Бородина проявились «великанская сила», «ширина» и «колоссальный размах» его таланта, то другие его качества, также отмеченные Стасовым — «порывистость», «изумительная страстность», «неж-

ность» и «красота»,—полнее всего раскрылись в лирических романсах. Эти романсы соприкасаются с лирическими страницами оперы «Князь Игорь». Но в них есть и свои особенности. Камерный жанр позволил Бородину выразить душевные переживания тоньше и углубленнее.

«Отравой полны мои песни». Среди лирических романсов выделяются две небольшие пьесы, написанные на слова Г. Гейне,— «Отравой полны мои песни» и «Из слез моих» (близок к ним и романс Бородина на собственные слова «Фальшивая нота»).

В лучшей из этих психологических миниатюр — «Отравой полны» — замечательно переданы свойственные Гейне острота и напряженность чувства. Мелодия романса — страстная и порывистая — очень быстро (в три коротких «взмаха») достигает почти самой своей вершины и далее также сохраняет взволнованный, беспокойный характер, который подчеркивается изменениями ритма (то четверти и восьмые, то триоли). Распев сочетается здесь с декламацией, усиливающей драматизм музыки.

206 Appassionato

P cresc. *f rall.*

От-ра-вой пол-ны мо-и пе-сни, и мо-жет ли и-на-че быть!

Выражена в музыке и внутренняя боль героя, о которой слова позволяют лишь догадываться. В фортепианной партии некоторые, казалось бы, мягкие обороты мелодии сопровождаются диссонирующими аккордами (самый острый приходится на слова о «змеях в сердце»).

207 (гот же характер движения)

f *dim.*

Не ма-ло змей в серд-це но-шу я

«Для берегов отчизны дальней». Наиболее значительный из лирических романсов Бородина — элегия «Для берегов отчизны дальней» — написан в 1881 году под впечатлением смерти Мусоргского. Его отличают исключительная глубина и сила чувства и вместе с тем сосредоточенность, мудрая сдержанность, благородство выражения. Благодаря этому музыка романса замечательно сливается со стихами Пушкина. Бородин продолжает здесь линию лирико-психологических и философских романсов Глинки, в частности — элегии «Сомнение»¹.

Настроение глубокой, но сдерживаемой печали создается с самого начала романса ровной поступью тяжелых аккордов, проходящих далее через все произведение, скупыми речитативными фразами вокальной мелодии, развертывающейся мерно и величаво. Вначале мелодия стоит на месте, затем поднимается, но медленно, как бы с усилием (вершины ее приходятся на слова «печальной», «разлуки»).

Острота и боль переживаний раскрываются с особенной силой в фортепианной партии. Здесь среди аккордов — немало резких диссонансов (малые секунды), а в басу звучит своя выразительнейшая, «говорящая» мелодия с патетическими возгласами, полными драматизма. Она завершается фразами-концовками в мерном восходящем движении.

208 *Andantino con moto*

p

Для бе_ре_гов от_чиз_ны даль_ной ты по_чи_

p lugubre, sempre pesante Il basso è marcato

cresc.

да ла край чу_жой, в час не_заб_вен_ный, в час по_

cresc.

¹ Можно отметить и черты сходства романса «Для берегов отчизны дальней» с романсом Шумана «Я не сержусь».

... чаль — ной я дол — го пла_кал пред то — бай. Мо —

В среднем разделе романса эта внутренняя мелодия как бы выступает наружу, продолжаясь в вокальной партии. Это — воспоминание о любви, о мечтах, о надеждах на счастье. Интонации голоса становятся более распевными, мягкими, в сопровождении аккорды льются плавным потоком без острых задержаний; несколько раз, как волны, поднимаются в басу восходящие фразы-концовки.

Третий раздел романса сначала повторяет первый почти точно (хотя уже в первой фразе выделено слово «увы»). Этим создается стройность, уравновешенность всей формы. Но дальше вокальная линия рвется на отдельные короткие интонации: нет сил продолжать... И после того как мелодия оборвалась на своей высшей точке («гробовой...»), с резким диссонансом в аккомпанементе, наступает завершение всей элегии. У голоса звучит фраза («Исчез и поцелуй свиданья»), конец которой «сломлен» (неустойчивый альтерированный звук брошен без разрешения), а в сопровождении, как неумолимое напоминание, повторяется один и тот же звук — тоника. Ее суровым утверждением и кончается этот романс — замечательный образец выражения в музыке мужественной скорби.

Юмористические романсы. Для Бородина, в отличие от Мусоргского, сатира и юмор в романсном творчестве в целом не характерны. Но, обращаясь к этой сфере, он и в ней достигал сочности, рельефности образов¹.

«Спесь». Отличительные особенности юмористических романсов Бородина хорошо видны на примере романса «Спесь» (слова А. К. Толстого). В нем нет ни хлесткой насмешки, ни едкой иронии, а господствует добродушный комизм. Но спесь — порок общественный, он типичен для «власть имущих». Поэтому, высмеивая его, Бородин, по существу, приближается к социальной сатире.

«Героя» романса «Спесь» Бородин показывает с помощью тех же средств, что и Даргомыжский и Мусоргский в их жанрово-бытовых сценках. Используются речевые интонации, сред-

¹ Примером юмора Бородина может служить широко известная «Серенада четырех кавалеров одной даме».

ства бытового музыкального жанра (в данном случае — марша), изобразительность.

Романс выдержан в движении марша, но поступь здесь особенная — расхлябанная: видно, что Спесь ходит, «с боку на бок переваливаясь». В мелодии чуть ли не каждое слово передано по-своему. Слово «надуваючись» выделено растягиванием слогов. В интонации «с боку на бок» словно ощущается движение вразвалку. Слова «ходит Спесь» и «во целу сажень» звучат важно, заносчиво. Остроумно изображена удивленная остановка Спеси перед радугой. Много метких деталей и в сопровождении: то повторяются и передразниваются интонации голоса, то изображается походка Спеси.

Бородин в романсном творчестве, как и в других жанрах, явился преимущественно последователем Глинки. Вместе с тем он впервые ввел в камерно-вокальную музыку новые образы — народные героико-эпические, придав к тому же форме романса больший размах и усилив значение фортепианной партии.

КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Камерно-инструментальное творчество Бородина невелико по объему, как и романсное. Однако и ему композитор придавал немалое значение. «Я глубоко убежден, — писал он в период работы над первым квартетом, — что камерная музыка представляет одно из самых могучих средств для развития музыкального вкуса и понимания».

Для самого Бородина камерные инструментальные пьесы и ансамбли в годы юности явились хорошей школой, в которой выработывались его музыкальный стиль и композиторская техника. Занятия камерной музыкой отвечали интересам Бородина к классическим музыкальным жанрам и формам. Вернувшись к этой области музыки в зрелом периоде, он создал произведения, которые стоят в одном ряду с лучшими образцами его творчества. Таковы прежде всего его два квартета и «Маленькая сюита» для фортепиано.

В камерно-инструментальной музыке Бородина зрелого периода встречаются эпические образы, близкие его опере и первым двум симфониям¹. Но более характерны для нее лирические настроения.

Обращение Бородина к лирике не было для того времени случайным явлением. В 70-х годах во всем русском искусстве заметно усилился интерес к внутреннему миру человека. Чайковский пишет свои «лирические сцены» (оперу «Евгений Оне-

¹ Такие эпические образы народного склада предстают, например, в первом квартете. Его гениальная медленная часть близка по настроению и стилю к хору поселян из оперы «Князь Игорь».

гин»), Мусоргский создает после «Бориса Годунова» лирический цикл «Без солнца».

Первый струнный квартет Бородина (ля мажор) был начат еще в 1875 году, второй (ре мажор) был написан в 1881 году.

Второй квартет — вдохновенное лирическое высказывание. Чувства, выраженные музыкой, поражают чистотой и возвышенностью. Лирике Бородина, при ее мягкости и задушевности, свойствен светлый, жизнерадостный колорит. Квартет посвящен жене композитора Е. С. Бородиной.

I часть (сонатное аллегро) пронизана песенностью. Обе основные темы ее лиричны. Первой присущ характер спокойной, плавной речи. Особенной ровностью «тона» отличается первая половина темы. Мягкий «покачивающийся» ритм усиливает ее задушевный характер. Во второй половине темы появляются по-восточному выющиеся интонации с мелизмами, а также чувствительный оборот, близкий по стилю к городскому бытовому романсу (неприготовленное задержание и прерванный канц — см. такты 11—12 в примере 209).

209

Allegro moderato

V-c

V-no 1

p

Побочная партия написана в трехчастной форме (середину ее составляет тема в маршеобразном ритме, не нарушающая, однако, общего песенного строя). В основной теме побочной партии мелодические извивы напоминают восточные фиоритурные напевы. Тема грациозна и женственна.

Allegro moderato

cantabile

Между темами главной и побочной партий нет столкновений. Одна дополняет другую, как бы непосредственно продолжая начатую «беседу». К тому же между двумя темами существуют прямые интонационные связи: побочная состоит почти из тех же оборотов, что и главная, только некоторые взяты в обращении.

II часть — скерцо (сонатное аллегро без разработки). В главной теме обращают на себя внимание легкость и живость, быстрое движение коротких мотивов. Здесь много любопытных эффектов инструментовки (например, одновременное соединение разных штрихов и приемов игры). Так, с самого начала обращает на себя внимание двухголосие между I и II скрипками, при котором одна играет *legato*, а другая — *staccato*.

Юмористический эффект производят и другие «курьезы» и «шалости» вроде нарочитого несовпадения ритма мелодии и аккомпанемента, внезапных изменений характера движения и т. п. В целом первая тема скерцо оставляет впечатление радостной, неутомимой суеты.

Побочная партия вносит яркий контраст. Она написана в ритме вальса. Это лирический образ, полный поэзии, мечтательности, одухотворенности.

Meno mosso

p molto cantabile e dolce

III часть — Ноктюрн — смысловый центр всего цикла, гениальное воплощение любовного диалога. Страстное и трепетное чувство выражено вдохновеннейшей мелодией, одной из лучших в мировой музыке. Мелодия удивительно пластична. В ней много мелизмов, секундовых интонаций¹. Благодаря им она льется, спускаясь от тонки, мягко и прихотливо извиваясь (давно отмечено, что фиоритуры у Бородина — не украшения мелодии, а ее неотъемлемые составные элементы). В мелодию проникают отдельные выразительные речевые интонации (см. такты 4, 8 примера 212).

212

Andante

V-c

p cantabile e espressivo

В среднем разделе фразы этой мелодии чередуются с новой темой, более оживленного движения и упругого ритма, а затем она вновь возвращается в полном виде. Здесь, в третьем разделе Ноктюрна, мелодию поют два голоса (сначала — виолончель и первая скрипка), причем верхний вступает чуть позже нижнего, вторя ему, так что образуется канон (см. пример 213). Второе проведение канона (между двумя скрипками) отличается от первого тем, что теперь сначала вступает верхний голос. Таким образом, этот проникновенный любовный дуэт оказывается замечательным образцом полифонического мастерства.

Тишина Ноктюрна, его покой и нега сменяются в финале бодрым оживлением, громкой разноголосицей: мелькает множество различных образов, возникает пестрая картина жизни. Все объединено стремительным движением.

¹ Общий склад ее русский, но при этом в ней есть и некоторые черты, близкие восточным лирическим напевам из «Князя Игоря» (синкопы с дроблением первой доли, триоли, форшлаги, трепетно пульсирующие синкопированные аккорды в сопровождении).

Andante

Квартеты Бородина — выдающееся явление русской музыки. Они отличаются индивидуальным характером лирики, некоторыми своими чертами приближающейся к эпосу (спокойствие, объективность, широкий размах). Национальное своеобразие квартетов Бородина, выражающееся, прежде всего, в их песенности, выделяет их на фоне всей предшествующей и современной им европейской камерно-инструментальной музыки.

Творчество Бородина — великого народно-эпического художника — явилось ценнейшим новаторским вкладом в русскую и всю мировую музыкальную культуру. Плодотворное влияние Бородина испытали многие русские композиторы. Оно ощущается, например, в некоторых поздних операх Римского-Корсакова («Садко», «Сказание о невидимом граде Китеже»), в симфониях Глазунова, в ряде произведений Калинникова, Лядова и других композиторов, обращавшихся вслед за Бородиным к русским эпическим образам. Значительное распространение и исключительно высокую оценку творчество Бородина получило за рубежом. В частности, как и Мусоргский, Бородин был одним из композиторов, в наибольшей степени повлиявших на французскую музыку конца XIX — начала XX века (Дебюсси, Равель и другие авторы).

Традиции народного героико-эпического искусства Бородина приобретают особенно большое значение в наши дни. Они нашли продолжение в творчестве русских советских композиторов (например, Прокофьева, Шапорина, Свиридова и других), композиторов закавказских, среднеазиатских и других национальных республик нашей страны, а также передовых музыкантов зарубежных стран, неизменно обращающихся к воплощению патриотических идей величия, славы и богатырской силы народа.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Глава I. Русская музыкальная культура в XIX столетия	60—70-х годах	3
Глава II. А. Н. Серов		12
Жизненный и творческий путь		13
«Юдифь»		19
«Вражья сила»		28
Глава III. А. Г. Рубинштейн		37
Жизненный и творческий путь		38
«Демон»		45
Романсы		58
Глава IV. М. А. Балакирев		65
Жизненный и творческий путь		67
Симфоническое творчество		75
Фортепианное творчество		88
Романсы		91
Обработки народных песен		99
Глава V. М. П. Мусоргский		104
Жизненный и творческий путь		103
Камерное вокальное творчество		121
Оперное творчество		150
«Борис Годунов»		151
«Хованщина»		191
«Картинки с выставки»		212
Глава VI. А. П. Бородин		222
Жизненный и творческий путь		225
«Князь Игорь»		230
Симфоническое творчество		266
Вторая симфония («Богатырская»)		267
Романсы		279
Камерно-инструментальное творчество		290

РУССКАЯ
МУЗЫКАЛЬНАЯ
ЛИТЕРАТУРА

Выпуск 2
Издание 7-е

44303-2

РЕДАКТОР
ИЗДАТЕЛЬ
ТАГАНРОГ
НОТНОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

Редактор *Е. В. Гуллева*

Худож. редактор *Н. И. Васильев*

Худож. редактор *Р. С. Волховер*

Техн. редактор *Г. С. Мичурина*

Корректоры *Д. В. Львова, Г. В. Романьчева*

ИБ № 3407

Сдано в набор 10.7.83. Подписано к печати 6.03.84. Формат 60×90¹/₁₆.
Бумага типографская № 2. Гарнитура литературная. Высокая печать.
Усл. печ. л. 18,5+0,25 вкл. Усл. кр./отт. 472,0. Уч.-изд. л. 19,28+0,14 вкл.
Тираж 25 000 экз. Изд. № 2924. Заказ № 889. Цена 1 р. 10 к.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение
191011, Ленинград, Инженерная ул., 9

Печать с матриц, изготовленных в типографии № 13 г. Москвы
Московская типография № 13 ПО «Периодика» ВО «Союзполиграфпром»
Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и
книжной торговли
107005, Москва, Б-5, Денисовский пер., дом 30

Ленинградская типография № 4 ордена Трудового Красного Знамени
Ленинградского объединения «Техническая книга» им. Евгении Соколовой
Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам изда-
тельства, полиграфии и книжной торговли. 191126, Ленинград, Социалистиче-
ская ул., 14.