РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

ВЫПУСК

3

РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Выпуск III

Допущено Управлением учебных заведений и научных учреждений Министерства культуры СССР в качестве учебного пособия для музыкальных училищ

Издание 7-е

ЛЕНИНГРАД
«МУЗЫКА» 1986

782
Р 89

Общая редакция
Э. Л. ФРИД

Авторы III выпуска:
А. И. КАНДИНСКИЙ. I глава
Е. М. ОРЛОВА. II глава

Р $\frac{4905000000-675}{026(01)-86}$ 48—86

ГЛАВА I

Н. А. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ

(1844—1908)

Творчество Николая Андреевича Римского-Корсакова, самого младшего из членов «Могучей кучки»,— живое олицетворение поэзии и самобытной красоты русского национального искусства.

Богатейшая художественная культура, созданная русским народом, русская история, народный быт вызывали у Римского-Корсакова, верного последователя Глинки, подлинную влюбленность, а с ней и приливы творческого вдохновения.

Особенной притягательной силой обладали для него те памятники народного искусства и быта, в которых жизнь народа представала с ее красочной, поэтической стороны: древние народные поверья, обряды и песни, связанные с народными представлениями о природе, легенды, былины и сказки. Именно в этом пристрастии проявилось свойственное Римскому-Корсакову понимание народности искусства; здесь он нашел свой путь как русский художник-музыкант. «В сущности, мой род — это сказка, былина, и непременно русские»,— говорил композитор. В его произведениях проходят картины старинной народной жизни, бытовой и обрядовой, оживает Древняя Русь во всем ее своеобразии и красочности — такой, как она представлялась поэтическому воображению композитора. В операх Римского-Корсакова на первый план выступают образы, олицетворяющие ум и художественную одаренность народа, его тягу к прекрасному, доброту и возвышенность чувств. Мечты народа о свободе, счастье, красоте, его представления о справедливости и добре композитор воплотил в ряде идеальных, сказочно-иллюзорных образов (берендеево царство в «Снегурочке», Царевна-Лебедь в «Сказке о царе Салтане»). Обращаясь к сюжетам историческим, Римский-Корсаков стремился к романтизированному, возвышенному изображению народных героев. Так, задумав оперу о Степане Разине, композитор просил либреттиста исключить из сценария оперы те сцены и эпизоды, в которых акцентировались кровавые события: «Лич-

ность Стеньки,— писал Римский-Корсаков,— должна быть непременно несколько идеализирована и должна возбуждать симпатию, а не отталкивать. Надо, чтобы восстала и пронеслась какая-то исполинская фигура среди угнетаемого народа...»

Таким образом, Римский-Корсаков сосредоточивал свое внимание в первую очередь на нравственных и эстетических идеалах народа, как они вырисовывались в памятниках народного художественного творчества.

В самом искусстве он видел одно из проявлений духовной мощи народа, могучую жизненную силу, облагораживающую человека, пробуждающую в нем высокие стремления, раскрывающую лучшие качества его натуры. В ряде произведений композитора действуют народные герои, славные не ратными подвигами, а своей художественной одаренностью; они являются одновременно носителями высоких патриотических чувств и нравственных идеалов. Таков, например, былинный гусляр Садко.

Свойственное Римскому-Корсакову чувство прекрасного нашло отражение в замечательных музыкальных пейзажах, в образах природы, играющих большую роль в его сочинениях. Картины моря, леса, разгорающейся утренней зари, ночного звездного неба, пейзажи Севера и Юга, зарисовки из мира пернатых и животных, передача всевозможных «голосов природы» — все это подвластно музыкальной фантазии композитора, мастера пейзажной звукописи. Римский-Корсаков был наделен каким-то особенным талантом живописать средствами музыки. Однако музыкальные пейзажи композитора обладают не только редкостной яркостью и точностью музыкального изображения, но и поэтической одухотворенностью, глубокой лирической выразительностью.

В тесном единстве с природой выступают в музыке Римского-Корсакова сказочные, фантастические образы. Чаще всего они олицетворяют, как и в произведениях народного творчества, те или иные стихийные силы и явления природы (Мороз, Леший, Морская царевна и др.). Фантастические образы заключают в себе наряду с музыкально-живописными, сказочно-фантастическими элементами также черты внешнего облика и характера реальных людей. Такая многогранность придает корсаковской музыкальной фантастике особое своеобразие и поэтическую глубину.

По особенности своего дарования и мироощущения Римский-Корсаков принадлежит к числу художников-оптимистов. Произведения его как бы излучают солнечный свет и тепло, подчеркивают мудрое, гармоническое начало в жизни. Музыка, полная воздуха и красок живой природы, богата свежим и здоровым чувством, она передает многообразную красоту мира. Этими качествами своего таланта Римский-Корсаков напоминает Глинку и Бородина. В то же время для него особенно

характерны светлые и мягкие лирические настроения, нежная элегичность, романтическая мечтательность.

Большинство сочинений Римского-Корсакова отмечено сдержанностью и уравновешенностью, мерным и плавным чередованием картин и эпизодов. Драматургическое развитие неторопливо. Оно чаще всего свободно от острых драматических контрастов и столкновений. Композитор стремился передать жизнь русского народа так, как она запечатлена в памятниках народного творчества, особенно эпических, со свойственной им неторопливостью, повествовательностью. Вместе с тем Римского-Корсакова глубоко волновали острые проблемы идейно-общественной жизни его времени, его привлекало изображение души человеческой, борьбы характеров и страстей, раскрытие внутренней жизни человека с ее коллизиями и богатством психологических нюансов.

Оставаясь по преимуществу певцом русской жизни, русской природы, Римский-Корсаков, подобно Бородину, Балакиреву и Мусоргскому, охотно обращался к изображению народного быта и природы других стран. Образы Востока, а также Испании, западно-славянского мира (в «Сербской фантазии», в операх «Пан воевода» и «Млада») органически входят в творчество русского композитора. Эта широта художественных интересов, присущее Римскому-Корсакову тонкое понимание национального характера, особенностей музыкальной культуры и искусства других народов характеризуют его как достойного продолжателя высокой традиции русского классического искусства.

В творчестве Римского-Корсакова своеобразно отразились и переплелись принципы крупнейших художественных направлений в искусстве XIX века — реализма и романтизма. Провозглашая реализм основой своего художественного мировоззрения и неустанно стремясь к идеалу художественной правды, композитор соприкасался с музыкальным романтизмом в некоторых чертах образного строя (опоэтизированные явления действительности, картины природы, образы фантастики), а также в некоторых особенностях музыкального языка своих произведений.

Римский-Корсаков прожил долгую творческую жизнь.

Сформировавшись, как и остальные «кучкисты», под идейным влиянием общественного движения 60-х годов, он оставался выразителем благородных демократических стремлений на всем протяжении почти сорокалетнего творческого пути, захватившего и годы первой русской революции. Подчеркивая свою принадлежность к «шестидесятничеству», композитор так говорил на склоне лет о себе и более молодых композиторах, группировавшихся около него на рубеже XIX—XX веков: «Мне кажется, я, да и все мы, суть деятели конца XIX века и периода от освобождения крестьян до падения самодержавия».

Вместе с тем каждый из новых периодов в общественном развитии России оставлял свой отпечаток на мировоззрении и творчестве композитора. Усиление драматического начала в сочинениях 1890-х и 1900-х годов явилось в известной степени отголоском обострившихся идейно-общественных противоречий и социальных столкновений, которые переживала Россия на грани двух столетий. Большое развитие получила в поздних сказочных операх Римского-Корсакова социально-обличительная тематика, что находилось в прямой связи с бурным ростом народно-освободительного движения и с революцией 1905 года.

Оперы-сказки последних лет выражают веру композитора в неизбежную гибель царства бесправия и угнетения («Кащей Бессмертный»), в них беспощадно разоблачается и зло осмеивается самодержавие (отдельные моменты в «Сказке о царе Салтане» и особенно опера-сатира «Золотой петушок»). Здесь сказалась глубокая связь творчества Римского-Корсакова с критическим, обличительным направлением в русском искусстве, с традициями Гоголя и Салтыкова-Щедрина, а также с сатирической струей в народном творчестве, особенно ярко проявившейся в канун и во время первой русской революции.

Народное искусство имело огромное значение для Римского-Корсакова не только как источник сюжетов, тем и образов. Оно определило многие стилевые, жанровые, драматургические особенности его произведений. Замечательное своеобразие придают этим произведениям заключенные в них подлинные народные мелодии или авторские темы, сочиненные с сознательным приближением к духу и языку народной музыки.

На протяжении большей части своей жизни Римский-Корсаков, подобно другим членам Балакиревского кружка, разрабатывал преимущественно стиль крестьянского песенного творчества. Мы наблюдаем в его музыке влияние протяжной, хороводной, плясовой песни, былины, исторической песни и духовного стиха, а также скоморошьего искусства, мелодий древнерусского церковного происхождения. При этом из всех товарищей по кружку Римский-Корсаков особенно широко использовал различные виды древнейших обрядовых песен, связанных с трудовым земледельческим бытом народа, с его поэтическими представлениями о стихийных силах и явлениях природы.

Однако начиная с 90-х годов, в связи с отмечавшимися выше новыми тенденциями, наблюдается и определенное расширение интонационных связей. В музыку Римского-Корсакова проникают элементы городской песенности. В сказочных операх этого периода (в «Сказке о царе Салтане», в «Золотом петушке») можно наблюдать отражение современной уличной песни.

Источники корсаковской музыки не исчерпываются, однако, народным творчеством. Подобно Глинке и своим современникам — «кучкистам» и Чайковскому, он чутко воспринимал и претворял лучшие достижения мировой музыкальной культуры, отдавая в этом отношении особенное предпочтение композиторам-романтикам (Листу, Шопену, в меньшей степени Берлиозу и Вагнеру). Римский-Корсаков систематически знакомился с новейшей отечественной и зарубежной музыкой, критически подходя к творчеству своих современников, в ряде случаев пересматривал свою оценку явлений прошлого и настоящего. Известно, что как раз в 90-е годы он как бы заново открыл для себя Моцарта и Беллини, многое по-новому услышал в Чайковском (особенно в последних его сочинениях) и Танееве. Среди композиторской молодежи 90-х годов Римский-Корсаков выделял Скрябина, считал его «звездой первой величины», хотя и не сочувствовал скрябинским музыкально-философским исканиям позднейших лет творчества. На 90-е годы, добавим, приходится обстоятельное изучение Римским-Корсаковым опер Вагнера и творческая ассимиляция его достижений в области оркестровки, при категорическом отрицании вагнеровской оперной реформы.

Широко впитывая явления музыкальной культуры прошлого и современности, Римский-Корсаков никогда не впадал в подражательность. Его сочинения всегда окрашены яркой композиторской индивидуальностью, самобытной музыкальной фантазией.

В мелодике его произведений одно из первых мест занимают темы народного склада, связанные с древнейшими обрядовыми песнями (календарными, игровыми), отличающиеся сравнительной краткостью мелодического дыхания, преобладанием одного характерного оборота.

В то же время он является создателем и многочисленных широких мелодий-кантилен. Для них чрезвычайно типична спокойная уравновешенность как бы «парящего» мелодического рисунка, плавность движения к кульминации, пропорциональность в строении мелодического целого. В операх и романсах лирико-психологического содержания мы встретим многочисленные образцы выразительной ариозной и речитативной мелодики, тонко передающей интонации речи, поэтической и прозаической. Римский-Корсаков оставил в своих операх великолепные образчики народного былинного речитатива, бойкого полукрестьянского-полугородского говора, церковных речений. Большой оригинальностью отличаются у Римского-Корсакова мелодии инструментального типа, сложные по мелодико-ритмическому строению, подвижные и виртуозные, которые применяются композитором в музыкальной обрисовке фантастических персонажей. Здесь можно отметить известное соприкосновение музыки русского мастера с творчеством

Шопена (как известно, Римский-Корсаков высоко ценил великого польского композитора).

Одна из наиболее ярких и оригинальных сторон музыкального языка Римского-Корсакова — новизна, красочность и выразительность лado-гармонических средств. В народно-бытовых оперных сценах преобладает диатоническая гармония, встречаются характерные народные лады, ладовые обороты, созвучия и аккорды. Наряду с этим поразительны гармонические открытия Римского-Корсакова в сфере сложных, изысканно красочных лado-гармонических средств, типичных для его музыки фантастического содержания. Источником новаторского гармонического языка Римского-Корсакова явились сложные колористические средства Глинки и Листа. В дальнейшем композитор стал вводить в свои сочинения еще более новые и смелые гармонии, широко используя при этом необычные, выходящие за рамки мажора и минора лады: уменьшенный, увеличенный и другие, еще более сложные. Примечательную особенность гармонического мышления Римского-Корсакова составляет его «цветной» гармонический слух (то есть цветовое ощущение тональностей и даже отдельных аккордов) и сознательное применение гармонических средств для достижения определенных музыкально-колористических эффектов, как они представлялись фантазии композитора.

Римский-Корсаков принадлежит к величайшим мастерам и поэтам оркестра. Оркестровка, составляющая органическую часть его музыкальных замыслов, никогда не рассматривалась композитором как внешняя красочно-тембровая оправа произведения. «Инструментовка есть творчество... есть одна из сторон души *самого сочинения*,— утверждал Римский-Корсаков.— Само сочинение задумано оркестрово и в самом своем зачатии уже обещает известные оркестровые краски, присущие ему одному и одному его творцу.» В области оркестровки Римский-Корсаков опирался на принципы глинкинского оркестрового стиля. После ознакомления с операми Вагнера он начал вводить в свои произведения также некоторые приемы, характерные для пышной и несколько тяжеловесной, хотя и ослепительно блестящей вагнеровской инструментовки (в частности, в партитурах появились дополнительные духовые инструменты). Но подражателем немецкого мастера он не стал, сохранив свою индивидуальную манеру, необычайно красочную, виртуозную по использованию тембровых возможностей оркестра, по обилию солирующих инструментов, но и чрезвычайно прозрачную, уравновешенную и в этом смысле классическую, глинкинскую.

Музыкальное наследие Римского-Корсакова обширно и разнообразно. В него входят пятнадцать опер, десять симфонических произведений различных жанров: симфонии, программные симфонические сюиты, каприччио, фантазии, увертюры (а так-

же сюиты, построенные на материале опер), пьесы концертного жанра (скрипичная фантазия и фортепианный концерт), три кантаты, камерные инструментальные произведения, романсы и дуэты, множество хоровых пьес, обработки народных песен. С наибольшей полнотой и мощью громадное дарование Римского-Корсакова проявилось в его оперных и симфонических произведениях, лучшие из которых принадлежат к шедеврам музыкального искусства и являются предметом изучения для композиторов многих поколений.

Будучи постоянно занят собственной напряженной работой — творческой, педагогической, а отчасти и дирижерской, Римский-Корсаков уделял много времени и сил завершению, приведению в порядок и пропаганде произведений русских композиторов, которые остались незаконченными вследствие смерти их авторов. Вместе с Балакиревым и Лядовым Римский-Корсаков в 70-е годы участвовал в подготовке нового издания оперных партитур Глинки. Ему принадлежит инструментовка «Каменного гостя» Даргомыжского. После кончины Мусоргского он завершил и оркестровал «Хованщину», создал собственную редакцию партитуры фантазии «Ночь на Лысой горе», отредактировал все другие произведения Мусоргского. Приобрела репутацию классической выполненная Римским-Корсаковым редакция (и новая оркестровка) «Бориса Годунова». Наконец, Римский-Корсаков вместе с Глазуновым окончил «Князя Игоря» Бородина.

Римский-Корсаков оставил нам интереснейшие музыкально-литературные работы, которые сохранили до настоящего времени большое познавательное и научно-музыкальное значение. Это — книга воспоминаний «Летопись моей музыкальной жизни», капитальный труд «Основы оркестровки», «Учебник гармонии», ряд статей, среди которых выделяется разбор «Снегурочки» (к сожалению, он не был завершен композитором).

Своей педагогической работой Римский-Корсаков внес огромный вклад в развитие русского музыкального профессионализма, особенно композиторского образования. Среди его учеников надо назвать имена А. К. Глазунова, А. К. Лядова, М. И. Ипполитова-Иванова, А. С. Аренского, классиков украинской и армянской музыки Н. В. Лысенко и А. А. Спендиарова, одного из первых латышских композиторов Я. Витола. Римский-Корсаков явился воспитателем нескольких поколений музыкантов, композиторов, теоретиков, музыкальных деятелей. Его педагогические принципы нашли отражение в созданных им учебных пособиях по гармонии и инструментовке, упомянутых выше.

Однако заслуги Римского-Корсакова заключаются не только в передаче своим ученикам чисто профессиональных знаний. Он постоянно воспитывал их в духе бескорыстного и самоот-

верженного служения родному искусству, учил их быть в этом смысле «глинкианцами» (это определение он с гордостью относил к самому себе), ярким примером чего была и вся его собственная жизнь.

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Детство. Николай Андреевич Римский-Корсаков родился 6 марта[1] 1844 года в Тихвине, провинциальном городке Новгородской губернии.

Семья Римских-Корсаковых была музыкальной: отец композитора по слуху играл на фортепиано, мать и дядя часто пели народные песни, а также отрывки из модных опер. Музыкальные способности мальчика — абсолютный слух, ритм, память — проявились в двухлетнем возрасте. С шести лет родители начали обучать своего сына музыке, но занятия эти носили любительский характер и не могли серьезно его увлечь. Однако к 11—12 годам он сделал значительные успехи и участвовал в игре на фортепиано в 4 и 8 рук. Потребность сочинять проявилась у него первоначально в форме детской игры: «совершенно в том же роде, как я складывал и разбирал часы, я пробовал иной раз сочинять музыку и писать ноты,— вспоминает Римский-Корсаков.— Вскоре я самоучкою дошел до того, что мог сносно занести на бумагу наигранное на фортепиано, с соблюдением верного разделения. Через несколько времени я начал уже немного представлять себе умственно, не проигрывая на фортепиано, то, что написано в нотах». Первым сочинением начинающего композитора был дуэт, написанный в подражание песне Вани из «Ивана Сусанина», которая понравилась мальчику более всех известных ему тогда произведений.

Но музыка в то время была не единственным и даже не самым любимым занятием Римского-Корсакова. Гораздо сильнее увлекала его романтика моря — страсть, развивающаяся под влиянием писем старшего брата, Воина Андреевича, лейтенанта-моряка, находившегося в заграничном плавании. «Меня пленяла мысль быть моряком»,— вспоминает композитор. Мечта его вскоре осуществилась: в 1856 году он был отвезен в Петербург и помещен в Морской корпус.

Морской корпус, знакомство с Балакиревым и заграничное плавание. В продолжение шести лет Римский-Корсаков учился в корпусе и весной 1862 года был выпущен со званием гардемарина[2]. Казалось, этим окончательно определился его жизненный путь, но к тому времени юношей завладела любовь к музыке, которая решительно вытеснила прежнее ребяческое увлечение морем.

[1] Даты даются по старому стилю.

[2] Звание, установленное для старших воспитанников Морского корпуса, направляемых на практику.

С первых дней пребывания в Петербурге посещение оперных спектаклей и концертов доставляло Римскому-Корсакову большую радость. Буквально ошеломляющее впечатление на него произвела опера. На первых порах Римскому-Корсакову нравились итальянские оперы, «Роберт-Дьявол» Мейербера, но вскоре все затмили оперы Глинки. Впервые услышанный в театре «Иван Сусанин» вызвал у юного кадета «совершенный восторг», а опера «Руслан и Людмила» привела его «в неописуемое восхищение». О силе впечатления свидетельствует и следующий рассказ композитора: «Брат подарил мне полную оперу „Руслан" в 2 руки, только что вышедшую тогда в этом виде. Сидя одно воскресенье в корпусе (нас не пустили домой в наказание за что-то), я не вытерпел и послал сторожа купить мне на имевшиеся 10 рублей полную оперу „Жизнь за царя" в 2 руки и с жадностью рассматривал ее, вспоминая впечатление от исполнения». Глубоко подействовали на юношу услышанные им произведения Бетховена и Мендельсона, а «Арагонская хота», по его признанию, «просто ослепила». «Я уже знал... довольно много хорошей музыки, но наибольшая моя симпатия лежала к Глинке. Я не встречал только поддержки в мнениях окружавших меня тогда людей»,— вспоминал впоследствии композитор.

Теперь, проводя каникулы в Тихвине, Римский-Корсаков пропагандирует среди родных и знакомых — любителей музыки — произведения Глинки, Бетховена, Шуберта, Шопена, Мендельсона, Мейербера. Он начинает по-юношески пренебрежительно отзываться о своих прежних кумирах — итальянцах.

С течением времени в корпусе складывается музыкальный кружок, душой которого является Римский-Корсаков. Он управляет составившимся хором, разучивает со своими товарищами отрывки из «Ивана Сусанина» и «Аскольдовой могилы», делает различные переложения для музыкальных занятий кружка, вечерами играет на гармонифлюте (род фисгармонии) отрывки из глинкинских опер. Во всем этом проявлялось еще неосознанное влечение молодого музыканта к сочинительству, к музыкальной деятельности.

Между тем музыкальное образование Римского-Корсакова оставляло желать лучшего. В продолжение нескольких лет он брал фортепианные уроки у виолончелиста Улиха. Последний не дал своему ученику ни настоящих пианистических навыков, ни необходимой теоретической подготовки. С осени 1859 года Римский-Корсаков начал заниматься с Канилле, образованным музыкантом, хорошим пианистом, ценителем национальной русской музыки. Канилле поддержал стремление Римского-Корсакова к серьезному искусству, одобрил его страстную любовь к Глинке. «Канилле открыл мне глаза на многое,— вспоминал композитор.— С каким восхищением я от него услыхал, что „Руслан" действительно *лучшая опера в мире*, что

Глинка величайший гений. Я до сих пор это предчувствовал — теперь я это услыхал от *настоящего* музыканта.» Канилле направил Римского-Корсакова на композиторский путь, указав ему в качестве образцов сочинения Бетховена, Шумана, Глинки. Под его руководством Римский-Корсаков в течение двух лет написал несколько фортепианных пьес (вариации, сонатное аллегро, скерцо) и начал работать над симфонией.

Убедившись в необычайной талантливости своего ученика, Канилле в ноябре 1861 года познакомил его с Балакиревым. Это знакомство явилось значительным событием в жизни Римского-Корсакова и предопределило его будущность как музыканта. Год, проведенный в общении с Балакиревым и другими членами его кружка, привел Римского-Корсакова к уверенности, что его истинное призвание — композиторство. Под руководством Балакирева Римский-Корсаков написал большую часть Первой симфонии и стал знакомиться с современной музыкой, в основном второй четверти XIX века, которой более всего увлекался сам Балакирев. Это были произведения Бетховена (прежде всего позднего периода творчества), Шумана, Листа, Берлиоза и, конечно, творения Глинки. Его оперы и симфонические партитуры служили для членов Балакиревского кружка предметом не только безграничного восхищения, но и серьезного теоретического изучения. Попутно Балакирев знакомил своего ученика с музыкальными формами и инструментовкой. Обучение это носило чисто практический характер. Не будучи строго систематичным, оно дало положительные результаты благодаря исключительной одаренности начинающего композитора.

Общение с Балакиревым и В. Стасовым расширило кругозор Римского-Корсакова. «Познакомившись с Балакиревым,— писал он,— я впервые услыхал от него, что следует читать, заботиться о самообразовании, знакомиться с историей, изящной литературой и критикой. За это спасибо ему.» Балакиревский кружок сыграл большую роль в формировании мировоззрения композитора, в приобщении его к демократическим общественным и художественным идеям 60-х годов. В обстановке боевой и целеустремленной музыкальной деятельности членов кружка Римский-Корсаков проникся задачами и интересами национального искусства глинкинского направления, отчетливо осознал свое назначение русского композитора. Об этом можно судить по одному из его писем начала 60-х годов: «В России музыка только что начала с Глинки свое развитие, и все русские музыканты не идут, а летят вперед... Я бы должен поддержать это развитие музыки в России, из меня вышло бы много...»

Однако путь профессионального музыканта не сразу открылся перед Римским-Корсаковым. По настоянию родных и по совету некоторых друзей он был вынужден отправиться

в длительное плавание, чтобы завершить свое морское образование. В октябре 1862 года клипер «Алмаз», на борту которого находился гардемарин Римский-Корсаков, покинул кронштадтский рейд.

В первые месяцы Римский-Корсаков усиленно переписывался с Балакиревым и продолжал жить преимущественно музыкальными интересами, отдавая музыке все свободное от службы время. Во время стоянки в Англии он сочинил Andante Первой симфонии, оказавшееся лучшей частью цикла.

Однако творчество начало постепенно оттесняться обильными и яркими впечатлениями от морского путешествия, от бескрайних просторов океана, от природы и быта посещавшихся стран. Досуг Римского-Корсакова заполняло чтение художественной, социально-исторической и критической литературы (статей Белинского, Герцена, Добролюбова и Огарева); это способствовало упрочению демократического мировоззрения композитора.

В апреле 1865 года клипер «Алмаз» закончил кругосветное плавание. Римский-Корсаков получил офицерский чин, был назначен в береговую службу и поселился в Петербурге. Теперь он вновь стал постоянным посетителем Балакирева (уже на правах его младшего товарища), одним из наиболее деятельных членов кружка, вступившего в самый блестящий период своего существования. Стремясь наверстать упущенное за время путешествия, молодой офицер с увлечением отдался музыкальным занятиям.

60-е годы. Римский-Корсаков сразу зарекомендовал себя как талантливый и многообещающий симфонист. Его композиторским дебютом явилось исполнение Первой симфонии в концерте Бесплатной музыкальной школы, состоявшееся под управлением Балакирева в конце 1865 года. Симфония прошла с большим успехом и заслужила одобрительные отзывы критики. Ц. Кюи назвал ее «первой русской симфонией», указав на песенную основу ее тем, талантливость оркестровки и подчеркнув самобытный русский характер всего сочинения.

Вслед за Первой симфонией Римский-Корсаков создал ряд других симфонических произведений. Наиболее значительные из них посвящены образам русского былинного эпоса и восточной сказки. Это — симфоническая картина «Эпизод из новгородской былины о Садко» (1867), написанная по предложению Мусоргского, и программная «восточная» симфония-сюита «Антар», литературным источником которой послужила одноименная романтическая арабская сказка О. Сенковского (барона Брамбеуса) — журналиста, беллетриста и историка-востоковеда, знатока арабской литературы. Основываясь на литературной программе, композитор придал этим произведениям оригинальную картинно-повествовательную форму. В их стройной музыкальной композиции свободно чередуются разноха-

рактерные звукописные и жанровые эпизоды, последовательность которых определяется литературным сюжетом, а не установившимися в творчестве венских классиков формами. Это позволило композитору передать в своей музыке все подробности избранных поэтических программ.

Если в «Антаре» заметно сказывается влияние программного симфонизма Берлиоза, то в «Садко» стилевые приемы европейской романтической музыки получили вполне своеобразное и самобытно-русское преломление. «Садко» произвел на слушателей наибольшее впечатление, и прежде всего — своей национальной характерностью, великолепным воплощением (притом впервые!) былинного сюжета, поэтичностью музыкальных картин моря и сказочного подводного царства. Как справедливо указывал Стасов, «крупные достоинства „Садко" являются, конечно, прежде всего ярким результатом возросшего и возмужавшего таланта Римского-Корсакова, но также и результатом глубокого изучения всего лучшего, что произвело в последнее время европейское музыкальное творчество».

Одновременно с оркестровыми произведениями Римский-Корсаков создает романсы лирико-пейзажного и восточного характера. Но капитальнейшей работой композитора, завершившей первый период его творчества, была опера «Псковитянка», начатая летом 1868 года.

На сюжет «Псковитянки» Римскому-Корсакову указали Балакирев и Мусоргский. Вместе со Стасовым они помогали композитору в составлении плана и либретто оперы. Первая редакция ее была осуществлена Римским-Корсаковым лишь в 1872 году, так как композитор отвлекался от «Псковитянки» оркестровкой оперы Даргомыжского «Каменный гость» (по завещанию покойного автора), а также участием в оставшемся незавершенным коллективном сочинении оперы-балета «Млада». Завершение и оркестровка «Псковитянки» приходятся на осень и зиму 1871 года, когда Римский-Корсаков жил вместе с Мусоргским, занятым в то время работой над второй редакцией «Бориса Годунова». Тесные узы дружбы и близость творческих устремлений связывали молодых людей. «В эту осень и зиму мы оба много работали, обмениваясь постоянно мыслями и намерениями»,— вспоминал Римский-Корсаков. Это общение принесло пользу обоим композиторам и непосредственно сказалось на их операх, принадлежащих к жанру народной исторической музыкальной драмы и отмеченных, при всех различиях, рядом сходных идейно-художественных черт.

Премьера «Псковитянки» состоялась в 1873 году в Мариинском театре. Спектакль прошел с большим успехом и вызвал горячее сочувствие со стороны демократически настроенного студенчества: «элемент псковской вольницы пришелся по сердцу учащейся молодежи, и студенты-медики, говорят, орали в коридорах академии песню вольницы всласть».—

вспоминал композитор. В то же время опера подверглась нападкам царской цензуры, пытавшейся путем изменения текста либретто ослабить бунтарский дух народных сцен.

Завершение «Псковитянки» совпало со счастливым событием в жизни Римского-Корсакова — женитьбой на Надежде Николаевне Пургольд. Талантливая музыкальная натура, прекрасная пианистка, она была деятельной участницей музыкальных вечеров Балакиревского кружка, постоянной исполнительницей произведений друзей-композиторов («наш милый оркестр» — называл ее Мусоргский). Выйдя замуж за Римского-Корсакова, Надежда Николаевна стала преданным другом и помощником композитора [1].

70-е годы составляют новый важный этап в биографии и музыкальной деятельности Римского-Корсакова.

Главным событием в музыкальной деятельности Римского-Корсакова того времени было вступление его осенью 1871 года в число профессоров Петербургской консерватории. Оно имело огромное значение не только как факт личной биографии композитора. Это был важный шаг на пути сближения консерваторского направления с характерными для русской культуры 60—70-х годов и для Балакиревского кружка принципами национально-демократического искусства.

Кроме того, Римский-Корсаков занял в 1872 году должность инспектора оркестров Морского ведомства. В течение десяти лет он проводил большую работу по реорганизации оркестров и значительно обогатил их скудный и малохудожественный репертуар специально написанными пьесами и многочисленными переложениями. В середине 70-х годов Римский-Корсаков принял на себя директорство Бесплатной школы и, сменив Балакирева, руководил ею на протяжении нескольких лет. Тогда же он начал выступать как дирижер.

Одновременно Римский-Корсаков трудится над развитием и совершенствованием своей композиторской техники, недостаточность которой стала для него весьма ощутимой. 1874 и 1875 годы прошли для Римского-Корсакова в усиленных занятиях гармонией, контрапунктом, инструментовкой. Обучая других, он учился сам, не стыдясь обращаться за советами и помощью к своим товарищам, профессорам консерватории, и к Чайковскому. Последний отнесся с глубокой симпатией и сочувствием к этим занятиям Римского-Корсакова. Он писал: «Знаете ли, что я просто преклоняюсь и благоговею перед Вашей благородной артистической скромностью и изумительно сильным характером! Все эти бесчисленные контрапункты, которые Вы проделали, эти 60 фуг и множество других музыкальных хитростей — все это такой подвиг для человека, уже восемь лет тому написавшего „Садко“, что мне хотелось бы

[1] Н. Н. Пургольд принадлежат четырехручные переложения «Садко», «Антара», увертюры к «Псковитянке».

прокричать о нем целому миру. Я прихожу в изумление и не знаю, как выразить мое бесконечное уважение к Вашей артистической личности... Я в самом деле убежден, что при Вашем громадном даровании, в соединении с тою идеальной добросовестностью, с которой Вы относитесь к делу, из-под пера Вашего должны выйти сочинения, которые далеко оставят за собою все, что до сих пор написано в России...»

Приобретенную технику Римский-Корсаков широко использовал в сочинениях этого времени (симфония до мажор, камерные и инструментальные ансамбли, полифонические хоры без сопровождения, фортепианные пьесы), но они все же составили лишь переходный этап в творческом пути композитора.

Вторая половина 70-х годов ознаменовалась работой Римского-Корсакова над двумя песенными сборниками и в связи с этим — изучением народной поэзии и обрядов. Занявшись первоначально обработкой напевов, сообщенных ему любителем народных песен Т. И. Филипповым, композитор вскоре обратился к составлению собственного сборника. В нем он стремился представить лучшие образцы народной крестьянской песни, обратив особенное внимание на древнейшие обрядовые и эпические жанры. Заинтересовавшись народными обрядами поклонения солнцу, Римский-Корсаков стал знакомиться с исследованиями по этому вопросу, еще больше увлекся поэтической стороной культа поклонения солнцу и пленился чудесными старинными мелодиями, хранившими дух далекой языческой старины. Столь широкое и углубленное изучение народного музыкального и поэтического творчества оказало, как писал сам Римский-Корсаков, огромное влияние на направление его композиторской деятельности.

Одновременно с составлением сборников он принял участие в редактировании оперных партитур Глинки (совместно с Балакиревым и Лядовым) для предпринятого Л. И. Шестаковой нового издания.

Работа над народным творчеством и над глинкинскими операми явилась для композитора, по его словам, «благотворной школой, выводившей на путь современной музыки после перипетий контрапунктики и строгого стиля». К концу 70-х годов прохождение Римским-Корсаковым «музыкальных университетов» было закончено, и результаты сказались в двух его ближайших крупных произведениях — операх «Майская ночь» и «Снегурочка». В них, особенно в «Снегурочке», композитор заложил основы своего сказочного оперного стиля.

«Майская ночь» — одно из самых романтичных произведений Римского-Корсакова. Хотя в ней значительную роль играет комедийный элемент, он составляет лишь одну (и притом не самую главную) сторону оперы. Главные герои ее — Левко и Ганна — образы лирические, и любовная лирика придает опере неповторимый колорит юности. Большое мест)

в «Майской ночи» занимает фантастика (Панночка, русалки) и хоровые народные сцены, в которых воспроизведены весенние семицкие обряды и встречается много народных (украинских) песен. «Майская ночь» была первой оперой Римского-Корсакова, в которой отразилось его увлечение языческой стариной и наметились важнейшие черты его зрелого стиля.

Вслед за «Майской ночью» композитором была написана «Снегурочка», которую он считал едва ли не самым лучшим своим произведением. С завершением этой оперы Римский-Корсаков достиг полной творческой зрелости. Создание «Снегурочки» протекало в исключительно благоприятных обстоятельствах и очень быстро: опера была написана в клавире в течение летних месяцев 1880 года, а к следующей весне и инструментована[1]. Возникновению этого замечательного произведения способствовала настоящая влюбленность Римского-Корсакова в чудесную сказку Островского, в поэтический мир народных обрядов и наивного поклонения стихийным силам природы. К успешной творческой работе располагала вся обстановка деревенского захолустья, а также живописные окрестности имения Стелёво, где композитор проводил лето.

«Снегурочка» была поставлена в январе 1882 года. Опера прошла с успехом, хотя композитора огорчали значительные купюры, сделанные театром, и придирки рецензентов, не оценивших своеобразную прелесть эпического характера оперы. По их мнению, «Снегурочке» недоставало драматизма, а обилие подлинных народных тем будто бы свидетельствовало о бедности мелодического дарования автора. Следует упомянуть о более поздних и гораздо более удачных постановках «Снегурочки» в Москве. В середине 80-х годов эта опера появилась на подмостках Московской частной русской оперы С. И. Мамонтова, где она шла в замечательных декорациях и костюмах В. М. Васнецова. В 90-е годы «Снегурочка» была поставлена и в Большом театре, тщательно, с любовью разучена и исполнена без купюр.

80-е годы — период преимущественно симфонического творчества Римского-Корсакова, время создания «Сказки» (по мотивам пушкинского пролога к «Руслану и Людмиле»), Симфониетты (на народные темы), Концерта для фортепиано и Фантазии на народные темы для скрипки с оркестром. В конце 80-х годов композитором были написаны самые выдающиеся его симфонические произведения — «Испанское каприччио» и «Шехеразада». На исходе этого десятилетия была создана опера «Млада», сюжетом для которой послужили материалы либретто неосуществленного коллективного сочинения 70-х го-

[1] Хотя «Снегурочка» хронологически относится к самому началу 80-х годов, но по своему стилю и месту, занимаемому в творческой эволюции композитора, она должна рассматриваться как произведение, завершающее деятельность Римского-Корсакова 70-х годов.

77301
БИБЛИОТЕКА № 132
им. Покровского
Таганского района
НОТНОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

дов. Кроме того, в течение 80-х годов Римский-Корсаков подверг основательному редактированию почти все свои крупные сочинения, написанные до «Майской ночи»[1], и в то же время посвятил много месяцев напряженного труда завершению «Князя Игоря» Бородина (совместно с Глазуновым), «Хованщины» Мусоргского и редактированию всех произведений этого композитора, в том числе переинструментовке «Бориса Годунова». В своем самоотверженном труде Римский-Корсаков руководствовался чувством любви к покойным друзьям, сознанием своего художественного долга и громадной ценности их произведений. «Много надо было горячей любви к усопшим товарищам и друзьям, много любви к искусству, чтобы столько раз и так надолго отодвигать в сторону собственное творчество в пору самого его разгара и отдавать весь свой талант, всю свою энергию и душу на великолепное доверше-ние чужих работ»,— с восхищением писал Стасов о Римском-Корсакове.

Столь интенсивная творческая деятельность совмещалась с педагогической работой Римского-Корсакова в консерватории и в придворной Певческой капелле, куда он был привлечен Балакиревым, а также с систематическими и участившимися дирижерскими выступлениями в России и за границей. Летом 1889 года Римский-Корсаков ездил в Париж, следующей весной — в Брюссель, где дирижировал Русскими симфоническими концертами, вызвавшими большой интерес и прошедшими с огромным успехом.

В середине 80-х годов ряд композиторов, преимущественно вышедших из «школы» Римского-Корсакова, входит в так называемый Беляевский кружок. Свое название кружок получил по имени Митрофана Петровича Беляева, богатейшего лесопромышленника, человека, безгранично преданного русской музыке, фанатического почитателя композиторского таланта Глазунова. Зарождению кружка содействовали квартетные «пятницы», на которых Беляев (он играл на альте) и его друзья исполняли квартеты. Постепенно состав посетителей «беляевских пятниц» расширился, на них стали бывать Глазунов, Лядов, Бородин, Римский-Корсаков и другие. Меценатская деятельность Беляева получила новый характер и направление. Им было создано издательство, печатавшее произведения русских композиторов, учреждены ежегодные премии имени Глинки, организованы постоянные Русские симфонические концерты и Вечера русской камерной музыки. Художественным главою и руководителем всего беляевского издательского и концертного дела фактически являлся Римский-

[1] Последней работой этого рода явилась новая, третья редакция «Псковитянки», завершенная к 1893 году. Созданная в 70-е годы вторая редакция оперы, не удовлетворявшая композитора, не была издана.

Корсаков, и здесь преданно служивший интересам русского музыкального искусства.

Кризис рубежа 80—90-х годов. Между тем на рубеже 80—90-х годов в творческой работе композитора наступает кризис. На протяжении трех лет Римский-Корсаков не создает новых произведений. В этот период он усиленно размышляет над вопросами музыкальной эстетики, изучает большое количество литературы. У него возникает мысль написать книгу о русской музыке и о своих сочинениях, а также рассмотреть некоторые наиболее важные вопросы музыкального искусства (о его сущности и назначении, главных особенностях). Намерение это не было выполнено композитором из-за наступившего острого переутомления и расстройства нервной системы. Большую часть черновых материалов Римский-Корсаков уничтожил, сохранив лишь ряд написанных в тот период статей. Наибольший интерес среди них представляет неоконченная работа «Вагнер и Даргомыжский», в которой критически освещены основные принципы оперной драматургии Вагнера. Тогда же композитор начал писать свои воспоминания, назвав их «Летопись моей музыкальной жизни». Эта книга, над которой Римский-Корсаков работал почти до самой смерти, является по сей день одним из основных источников для изучения биографии самого Римского-Корсакова и многих его современников.

Временное творческое бесплодие Римского-Корсакова было вызвано многими причинами. Среди них прежде всего надо отметить изменения в общественной и культурной жизни России, что привело к возникновению ряда новых явлений и в области музыки.

80-е годы ознаменовались наступлением реакции в идейно-политической и общественной жизни. На этой почве в некоторых кругах художественной интеллигенции стало развиваться отрицательное отношение к эстетическим принципам 60-х годов и противопоставление им идеалистической теории так называемого чистого искусства, то есть искусства, отстраняющегося от решения важнейших вопросов реальной действительности. Указанные тенденции наиболее отчетливо проявились в сфере художественной критики и в поэзии. В меньшей степени они затронули музыку, косвенно отразившись в творчестве некоторых представителей композиторской молодежи (что, впрочем, было несвойственно наиболее талантливым молодым «беляевцам» Глазунову и Лядову). Новые веяния, весьма тревожившие Римского-Корсакова, выражались в охлаждении к памяти «Могучей кучки», в увлечении «чистой» художественной формой, в односторонней заботе о техническом совершенстве сочинений в ущерб идейности и глубине содержания, в снижении интереса к развитию самобытных национальных начал русской музыки.

Следует подчеркнуть, что крупнейшие русские музыканты, в первую очередь те из них, которые принадлежали к поколению 60-х годов, заняли непримиримую позицию по отношению к этому течению. В своем творчестве они продолжали основываться на принципах реалистического искусства. Оказывая благотворное влияние на молодежь, они направляли русскую музыку по пути идейности и демократизма, что привело к замечательным успехам русского музыкального творчества на протяжении конца XIX и начала XX века.

Римский-Корсаков проницательно угадал опасность нового направления. Сознавая, что русская музыка вступила в новый исторический период своего развития, композитор стремился понять его сущность, проанализировать собственный творческий путь и решить вопрос об идейно-художественных основах русского музыкального искусства.

Результатом всей этой сложной внутренней работы явилась твердая убежденность Римского-Корсакова в жизнеспособности коренных принципов и традиций реалистической музыки, уверенность в правильности избранного им творческого пути как преемника и продолжателя заветов Глинки. Все это подготовило новый высокий подъем в творчестве композитора.

90-е годы. Со времени сочинения оперы «Ночь перед Рождеством» (1894) творческая деятельность Римского-Корсакова возобновляется и продолжается с неослабевающей интенсивностью до конца его жизни. В отличие от предшествующих периодов, Римский-Корсаков теперь не создает симфонических произведений и работает главным образом в оперном и романсном жанрах. Одна за другой появляются оперы, весьма различные по сюжетам, жанровым и стилистическим признакам. Так, «Садко» (1895—1896) является одной из лучших опер Римского-Корсакова эпического монументального жанра, непосредственно примыкая к «Руслану» Глинки и «Князю Игорю» Бородина. «Сказка о царе Салтане» (1899) условной театральностью некоторых моментов музыкально-сценического действия, остротой стилистических приемов, а также характерным юмором, граничащим с сатирой, предвещает поздние сказочные оперы композитора. Одноактные оперы «Моцарт и Сальери», «Боярыня Вера Шелога» ознаменовали обращение композитора к лирико-психологическим темам и образам и упорную работу над новым для него типом оперной драматургии — остроконфликтной, с напряженным драматическим развитием, что подготовило (наряду с романсами 1897 года) создание «Царской невесты» (1898) — лучшей оперы лирико-психологического жанра у Римского-Корсакова.

Такая необычайная плодовитость композитора, по-видимому, стимулировалась и открывшимися новыми возможностями к исполнению его опер. Как раз с середины 90-х годов устанавливается тесная творческая связь Римского-Корсакова с кол-

лективом Московской частной русской оперы Мамонтова. Артисты этого театра становятся ревностными пропагандистами его опер, легших в основу репертуара мамонтовского театра. Здесь композитор встретился с выдающимися оперными певцами — замечательными истолкователями его оперных произведений. Гениальный Ф. И. Шаляпин в партиях царя Ивана, Сальери, Варяжского гостя, А. В. Секар-Рожанский — исполнитель партий Садко и Тучи, Н. И. Забела-Врубель, пленившая композитора созданными ею вокально-сценическими образами Морской царевны, Марфы, Снегурочки, Царевны-Лебеди, вошли в историю русского оперного искусства как яркие и высокохудожественные явления.

Большое значение имело и то внимание, которое уделялось в спектаклях театра высокохудожественному декоративному оформлению, передаче особенностей быта, костюмов, конкретной исторической обстановке (среди художников-оформителей спектаклей мамонтовского театра были Врубель и Вик. Васнецов, Поленов и Серов, Коровин). Все это придавало постановкам русских опер особый интерес, делало их прогрессивным, новаторским явлением в русском музыкальном театре того времени.

900-е годы. Сильное воздействие на мировоззрение и творчество Римского-Корсакова оказали революционная атмосфера и общественные настроения 1905 года. В произведениях этих лет с особой силой проявились симпатии композитора к революционному движению, его ненависть к самодержавию и патриотическое чувство любви к родине, к народу.

В течение 1901—1902 годов Римским-Корсаковым была написана опера «Кащей Бессмертный», отвечавшая демократическим настроениям русского общества в предреволюционные годы. Действующие лица и образы оперы воспринимались современниками как политические аллегории: образ Кащея (олицетворение зла, мертвящего деспотизма) связывался с одной из мрачных политических фигур недавнего прошлого — с Победоносцевым, реакционным правительственным деятелем 80-х годов; образ Бури-богатыря, приход весны в холодное, мертвенное Кащеево царство, победа сил света, любви, добра перекликались в представлении слушателей с излюбленными символами и метафорами публицистики того времени (Буря — революция, Весна — обновление).

В следующие два года (1903—1904) композитор завершил оперу «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии», написанную по мотивам народных легенд и преданий, относящихся к эпохе татаро-монгольского нашествия. В центре этого глубокого и сложного произведения находятся образы мужественных русских людей, их героическая борьба с завоевателями. Музыкальный стиль и язык оперы отмечены подлинной народностью, органическим и высокохудожественным

претворением народного музыкального и поэтического творчества [1].

Создавая все новые и новые шедевры, Римский-Корсаков в начале 900-х годов попутно продолжает работу над наследием Мусоргского, Бородина и Даргомыжского, совершенствуя и частично дополняя свои редакции их произведений. Так, он перерабатывает не удовлетворяющую его более инструментовку «Каменного гостя», создает для концертов оркестровые редакции некоторых романсов Бородина и Мусоргского, редактирует и инструментует пропущенные им ранее сцены из «Бориса Годунова», приступает к обработке «Женитьбы».

Последние две работы были предприняты композитором в первой половине 1906 года, во время творческой паузы, вызванной студенческими волнениями, разыгравшимися в Петербургской консерватории на протяжении 1905—1906 годов. Римский-Корсаков принял активное участие в этих событиях и выступил на стороне бастующих, он обнаружил большое гражданское мужество и выразил свое оппозиционное отношение к реакционным властям. Не ограничившись выступлениями на заседаниях художественного совета консерватории, композитор опубликовал в газетах ряд открытых писем. В них он резко осуждал реакционные действия дирекции консерватории и Русского музыкального общества (во главе последнего стоял один из великих князей). В ответ на это дирекция РМО уволила Римского-Корсакова из консерватории. В кругах музыкальной общественности поднялась буря возмущения. В знак протеста демонстративно покинули Петербургскую консерваторию ряд ведущих профессоров (Глазунов, Лядов, Ф. Блуменфельд, Есипова), в печати появились негодующие отклики, среди них — статья Стасова, обличавшая царских чиновников от искусства, гонителей русской музыки. «Глинку разные „распорядители" сглодали и замучили, Даргомыжского — сглодали и замучили, Мусоргского и Бородина — тоже, Балакирева — тоже; теперь дошло дело до Римского-Корсакова. Какое отвращение! Какой стыд!..» — писал Стасов.

Ярким свидетельством высокой оценки гражданского мужества композитора со стороны общественности явилась постановка его оперы «Кащей Бессмертный» в марте 1905 года силами учащихся консерватории и по их инициативе. После исполнения оперы началось чествование Римского-Корсакова, ему выражали сочувствие и поддержку. Первым произнес горячую речь в защиту композитора Стасов, за ним выступили другие ораторы, в их числе — представитель рабочих. Вечер принял характер политической демонстрации. Присутствовавшая в помещении театра Комиссаржевской (где проходил спектакль)

[1] Написанные в начале 900-х годов оперы «Сервилия» и «Пан воевода» примыкают по стилю к «Царской невесте», сильно уступая ей, однако, в художественном отношении.

полиция прервала митинг и запретила второе, концертное отделение. Вскоре последовало запрещение исполнять в России произведения Римского-Корсакова, композитор был взят под негласный полицейский надзор.

В связи с ростом революционного движения в стране и нарастанием политического кризиса реакционные силы были вынуждены пойти на уступки. Консерватория получила относительную самостоятельность (была освобождена от подчинения РМО) и, в частности, право избрания директора. Первым выборным директором стал Глазунов. От имени художественного совета он немедленно пригласил Римского-Корсакова обратно в консерваторию. Таким образом, передовая музыкальная общественность и Римский-Корсаков оказались победителями.

Революционно-демократические черты мировоззрения Римского-Корсакова, стойкого «шестидесятника», нашли выражение в его произведениях и замыслах последних лет. В конце 1905 года композитор приступил к работе над сюжетом оперы «Стенька Разин», намереваясь запечатлеть образ народного героя — избавителя народа от гнета. К сожалению, эта опера по ряду причин не была написана [1].

Интересным откликом на революционные события явилась и обработка для симфонического оркестра «Дубинушки», бытовавшей тогда в качестве революционной песни. Эта обработка возникла под впечатлением демонстрации, виденной композитором в Москве в 1905 году.

Завершает творческий путь Римского-Корсакова опера «Золотой петушок», беспощадно обличающая самодержавие. Последние месяцы жизни композитора были отравлены борьбой с царской цензурой, настаивавшей на изменении многих мест словесного текста и покушавшейся даже на пушкинские стихи. Ценой усилий и волнений Римскому-Корсакову удалось отстоять неприкосновенность печатного либретто, но опера в первой постановке шла все же с многочисленными изменениями в тексте. «Золотой петушок» был поставлен лишь после смерти Римского-Корсакова в сентябре 1909 года (Оперный театр Зимина).

За год до смерти Римский-Корсаков в последний раз выступил как дирижер в Париже в Русских симфонических концертах, которые явились свидетельством мировой славы русской музыки.

С ранней весны 1908 года Римский-Корсаков начал страдать серьезным сердечным заболеванием. Переехав на лето в усадьбу Любенск, он еще продолжал работу над учебником «Основы оркестровки». Последние записи им были сделаны 7 июня; в ночь на 8 июня композитор скончался.

[1] Одна из этих причин — разногласия с либреттистом В. Бельским, автором либретто «Салтана», «Китежа», «Золотого петушка».

ОПЕРНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Оперы Римского-Корсакова весьма различны по содержанию и художественному облику, по своим формам и музыкальной драматургии. У него мы находим исторические, сказочные, лирико-драматические, лирико-комедийные, сатирические произведения. Наряду с монументальными оперными полотнами композитор создавал и небольшие одноактные оперы; некоторые из них носят чисто камерный характер. Бо́льшая часть его опер написана на русские сюжеты, заимствованные из классической русской литературы или из народного творчества.

«ПСКОВИТЯНКА»

«Псковитянка» — первая опера Римского-Корсакова[1]. Она написана на сюжет одноименной пьесы Л. Мея, известного поэта, драматурга и переводчика 50—60-х годов. В «Псковитянке» сочетаются признаки исторической народной трагедии и бытовой драмы[2]. Здесь изображена борьба между псковской вольницей, руководимой молодым посадничим Михайлой Тучей, и царем Иваном IV, стремившимся к подчинению «вольных» вечевых городов Новгорода и Пскова единой государственной власти. Драматическая судьба главной героини оперы Ольги вызвана, с одной стороны, историческими условиями — утратой ее родным городом вечевой вольности, с другой — борьбой в ее душе противоречивых чувств: любви к вождю псковской вольницы Туче и инстинктивной привязанности к губителю псковской воли — царю Ивану (хотя она и не знает, что царь Иван — ее отец). Туча и вольница Пскова обрисованы в героико-драматических тонах. Подчеркивая мужественную отвагу защитников старинного вечевого уклада Пскова и его независимости, композитор показывает и обреченность, историческую бесперспективность их борьбы. Наиболее сложен в опере образ царя Ивана. Римский-Корсаков характеризует его как дальновидного государственного деятеля, проводящего политику объединения Руси, как любящего отца и одновременно — как деспотического правителя, неуравновешенного, жестокого человека.

Краткое содержание. Первое действие. Первая картина. Сад возле дома псковского наместника, князя Юрия Токмакова. Девушки и дочь князя Ольга играют в горелки под присмотром мамок.

Когда девушки и мамки уходят в дом, в саду появляется посадский сын Михайло Туча, возлюбленный Ольги. Ольга взволнована намерениями Тучи уйти в далекие края с целью добыть богатство и получить право сватать ее. Надеясь вымолить у отца согласие на брак, Ольга уговаривает Тучу остаться.

[1] «Псковитянка» получила широкую известность и закрепилась в репертуаре оперных театров в своей третьей редакции. Характеристика этого произведения в настоящей главе дается на ее основе.

[2] В «Псковитянке» использовано содержание II—V актов пьесы Мея, а I, ее акт (в нем показан судьба Веры — матери Ольги, полюбившей царя Ивана) положен в основу сюжета одноактной оперы «Боярыня Вера Шелога». Последняя обычно исполняется вместе с «Псковитянкой» в качестве пролога.

Свидание влюбленных нарушается приходом Токмакова и старого боярина Матуты, за которого просватана Ольга. Токмаков сообщает Матуте, что Ольга — его (Токмакова) не родная, а приемная дочь. Прячущаяся в кустах Ольга все слышит. Внезапно раздается набат вечевого колокола. Токмаков и Матута уходят на сходку.

Вторая картина. Ночь. Освещенная кострами торговая площадь во Пскове. Отовсюду сходятся псковичи. Юшко Велебин, новгородский гонец, сообщает о разгроме Новгорода царем Иваном и о походе царя на Псков. Народ выражает решимость оказать вооруженное сопротивление царю. Князь Токмаков призывает псковичей к покорности, но Михайло Туча своей зажигательной речью увлекает молодежь — вольницу, которая с оружием в руках уходит из города.

Второе действие. Первая картина. Улица Пскова. Жители со страхом и трепетом ожидают царя. Ольга, узнавшая о своем сиротстве, тоскует по матери и с отрадным чувством, непонятным ей самой, ждет царя Ивана. Картина заканчивается величественным появлением грозного царя с дружиной на улице города.

Вторая картина. Горница в доме Токмакова. Царь Иван язвительно насмехается над Токмаковым и псковичами. При виде Ольги, подносящей ему кубок, царь поражен ее сходством с некогда любимой им Верой Шелогой. Из разговора с Токмаковым царь Иван убеждается в том, что Ольга — его дочь, и решает простить псковичей.

Третье действие. Первая картина. Лес, царская охота, гроза. Непогода стихает. По дороге проходят девушки, направляющиеся вместе с Ольгой на богомолье в Печерский монастырь. Ольга остается одна и ждет Тучу, намереваясь с ним бежать. На влюбленных нападает Матута со слугами. Во время стычки Туча ранен. Матута похищает Ольгу.

Вторая картина. Царская ставка. Царь Иван погружен в размышления. В шатре появляется Ольга, освобожденная из рук Матуты приближенными царя. Она просит у царя защиты, признаваясь в любви к Туче. На царскую ставку нападает вольница с целью освободить Ольгу. Туча гибнет в схватке. Ольга, выбежавшая из шатра, становится жертвой случайной пули. Царь Иван в отчаянии рыдает над трупом дочери.

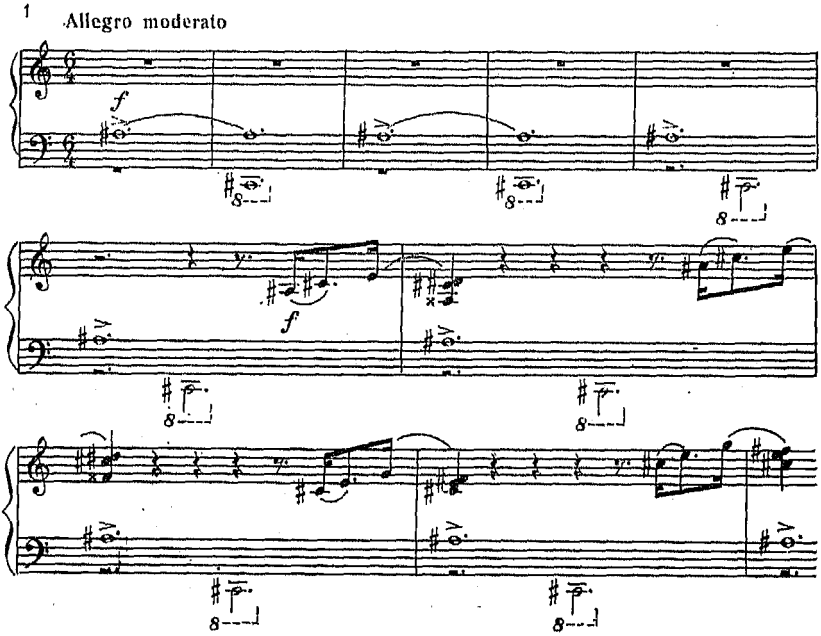
«Псковитянка» во многом типична для оперного творчества композиторов балакиревского кружка 60-х годов. Прежде всего — выбором сюжета, обращением к русской истории XVI века, к теме борьбы вольных вечевых городов Новгорода и Пскова с самодержавием московских государей, стремившихся к централизации всех русских земель в единое государство.

В «Псковитянке» большое место занимает изображение народа, в том числе драматической судьбы псковичей, не пожелавших подчиниться московскому царю. Главные народные сцены сосредоточены во второй и в третьей картинах (вече, встреча царя Ивана); заключительный хор оперы (отпевание вольности Пскова и его дочери — Ольги) сочинен в величавом эпическом стиле. Составляя самостоятельную драматургическую линию в опере, народные сцены и хоры занимают большое место в композиции произведения и во многом определяют жанровые черты «Псковитянки» как народной музыкальной драмы.

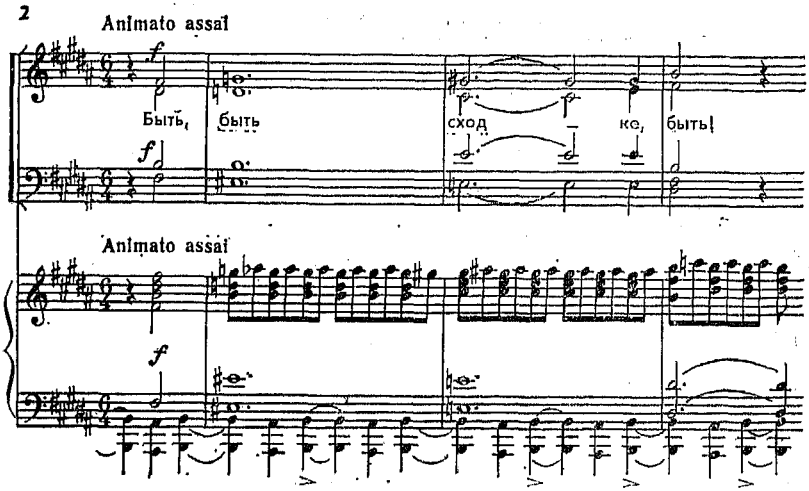
Сцена веча. Наиболее крупной и интересной народной сценой является вторая картина первого действия — псковское вече. Высоко оценивая эту сцену, Мусоргский писал, что в ней Римский-Корсаков «постиг драматическую суть музыкальной драмы». Народная масса — бесспорно, главное действующее

лицо сцены веча. Народ здесь охарактеризован композитором как «коллективная личность» (как собирательный образ), одушевленная вольнолюбивыми, бунтарскими чувствами, идеей защиты вольности и независимости родного города. Драматургическим стержнем сцены веча служит борьба двух политических партий во Пскове: сторонников Тучи, призывающего к вооруженному сопротивлению царю, и «умеренных» псковичей, считающих борьбу бесполезной и готовых покорно подчиниться обстоятельствам; во главе этой партии стоит псковский наместник князь Токмаков. Музыка гибко отражает смену мыслей и настроений сходки, то склоняющейся на уговоры наместника, то увлекаемой страстными призывами Тучи. Народная сцена носит вокально-симфонический характер. Она полна драматизма и движения. Основу ее составляют контрасты возбужденных и относительно спокойных эпизодов, хоровых и сольных выступлений, песенного и чисто речитативного изложения.

Начало картины построено на развитии оркестровой темы набата.



На фоне музыки набата звучат голоса собирающихся на площадь псковичей (хоровой речитатив). Отдельные реплики приводят к единодушному требованию: «Быть сходке, быть!» Это — одна из важных тем картины. Ее массивная аккордовая фактура, напряженные гармонии, вибрирующая звучность оркестра (имитация колокольного звона) характеризуют могучий образ народа.



На вечевое место поднимается новгородский гонец Юшко Велебин. Он рассказывает о жестоком разорении, которому подверг Новгород царь Иван. Драматизм речитативного монолога гонца оттеняется репликами взволнованного народа. Монолог сменяется хором, выражающим гнев народа, его решимость взяться за оружие. Здесь последовательно сменяются три темы. Первая («Аль стены развалились») — энергичная, восходящая — построена на интонациях боевых кличей (см. пример 3а), вторая — тоже героического характера — отличается «богатырской» аккордовой фактурой («За Псков наш родимый» — см. пример 3б). Третья тема («Гой! Звоните сходку!») — уже встречавшийся повелительный мотив «Быть, быть, сходке, быть!». Всем этим темам присуща драматическая напряженность, властная энергия, создаваемая могучим ритмическим пульсом, остродиссонантными гармониями (аккорд с увеличенной секстой, увеличенное трезвучие, малый вводный септаккорд).





Появление наместника открывает новый этап действия. Речь Токмакова отмечена плавностью и благородством песенных оборотов. Более спокойный характер принимают и речитативы народа, поддающегося влиянию князя Токмакова. Следующий затем хор построен на прежних темах народа, но изложенных по-новому: звучность, вначале тихая и сдержанная, постепенно растет и динамизируется полифоническими средствами — присоединением к основной теме контрапунктирующих фраз сторонников Тучи (сыновей посадничих), требующих, чтоб высказался их предводитель. Монолог Тучи «Повольте, мужи псковичи» решителен и построен на мелодических оборотах, напоминающих воинские песни (тема главной партии увертюры). Зажигательная речь Тучи приводит к новому, третьему, проведению драматических тем народа. Генеральной кульминацией картины является замечательная песня Тучи с хором «Осудари псковичи», мелодия которой — народная хороводная песня «Как под лесом» (сборник Балакирева «40 русских народных песен», № 30). Римский-Корсаков придал этому напеву маршево-героический характер, подчеркнутый двухдольным размером, быстрым темпом, аккордовым изложением (хор без сопровождения, пример 4).

Эта песня — не только кульминация, но и перелом в ходе сценического и музыкального действия. Вольница покидает город, песня, удаляясь, окрашивается в печально-заунывные тона и затихает вдали. В похожих на погребальный звон ударах вечевого колокола и полных тягостного раздумья фразах псковичей «Пришел конец тебе, наш Псков» сгущается трагическая атмосфера финального раздела сцены.

Итак, в композиции картины можно обнаружить пять сцен. Почти все они образуются из хоровых и сольных эпизодов: пер-



вая сцена — сбор псковичей — чисто хоровая, вторая — выступление новгородского гонца (завязка) — содержит небольшой монолог гонца и хора, третья состоит из монолога Токмакова и народного хора, в четвертой (кульминационной) сцене находится выступление Тучи и развитой хоровой раздел, в пятой сцене (развязка) преобладает хоровое изложение. Модуляционный план с сопоставлением тональностей по малым терциям (си мажор — ре мажор — фа мажор) и общим движением от си мажора к си-бемоль минору, неоднократное возвращение ряда главных тем — все это вносит в свободно построенную и гибкую в музыкально-драматическом отношении картину большую музыкальную завершенность и симфоничность (возвращение упомянутых тем придает музыкальной форме картины черты свободного рондо).

Характеристики главных героев «Псковитянки» постепенно развертываются в ходе действия. Среди них выделяются образы

Ольги, Тучи, царя Ивана. Каждый из них характеризуется несколькими, неоднократно возвращающимися темами, мотивами, краткими мелодическими оборотами.

Тематизм оперы по преимуществу песенный, чем и создается русский национальный колорит музыки. Особенным богатством, народностью песенного склада отличается музыкальный образ Ольги (сопрано). В ее музыкальной характеристике встречаются широкие, пластичные песенные мелодии. Среди них — тема, впервые появляющаяся в побочной партии увертюры (характеристика ее дана в разборе увертюры), и мелодия народной песни «Уж ты, поле мое» (№ 27 из сборника Балакирева «40 русских народных песен»). Эта тема, положенная в основу дуэта Ольги и Тучи из первой картины первого действия, глубоко раскрывает народность образа Ольги.

5.



В партии Ольги нужно еще отметить два лаконичных распевных мотива, выражающих теплое чувство Ольги к отцу (см. пример 6а, в), а также гармоническую последовательность, полную сосредоточенно-мечтательного и возвышенно-одухотворенного лиризма (см. пример 6б) [1].



[1] Эту последовательность Римский-Корсаков назвал «Ольгиными аккордами».

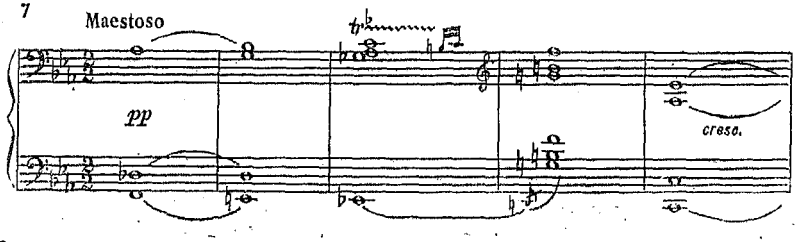
Туча (тенор) характеризуется большей частью песнями. Одна из них — «Раскукуйся ты, кукушечка» (первая картина), сочиненная в духе лирических протяжных песен. Другая — песня вольницы «Осудари псковичи» (вторая картина).

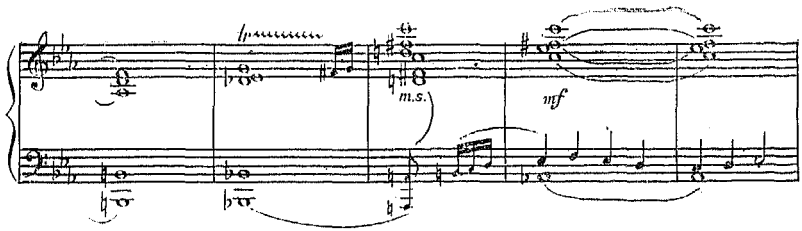
Музыкальный образ царя Ивана (бас) обрисован старинной, сурового эпического склада темой (см. разбор увертюры). По своей роли в музыкальной драматургии оперы она может быть названа лейтмотивом; его интонации постоянно ощущаются в мелодическом рисунке партии царя Ивана.

Увертюра к «Псковитянке» — выдающийся образец программного симфонизма Римского-Корсакова. Построенная на темах главных действующих лиц, она отражает основные драматические конфликты оперы. Нежный и спокойный лиризм темы Ольги противопоставлен и суровой характеристике царя Ивана, и возбужденной, напористой музыке вольного Пскова. В увертюре акцентирован вместе с тем центральный конфликт оперы: народный Псков — царская власть. Контрастность лежащих в ее основе музыкальных образов, столкновение и драматическое преобразование тем отличают эту увертюру от других, в большинстве случаев картинно-повествовательных, симфонических произведений Римского-Корсакова.

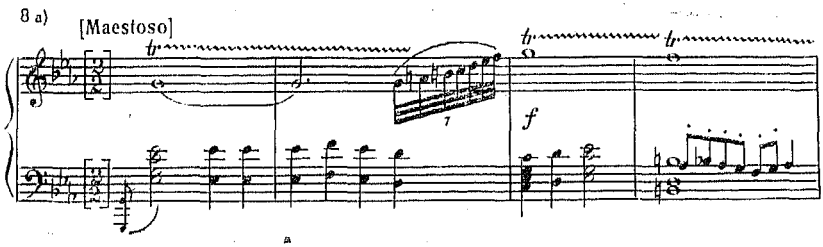
Увертюра написана в сонатной форме с медленным вступлением и кодой. Музыкальный язык ее отличается напряженностью (обилие альтерированных гармоний), интенсивным модуляционным развитием, смелыми сопоставлениями тональностей главной и побочной партий (до минор и ля мажор — в экспозиции, до минор и фа мажор — в репризе). Ритмика увертюры энергичная, волевая, что выражается в преобладании остинатного пунктирного ритма, связанного с характеристикой вольницы.

Медленное вступление (Maestoso, $\frac{2}{2}$) воссоздает суровый и величественный образ царя Ивана. Начальные такты вступления построены на выразительной аккордовой последовательности, которая встречается в последней картине оперы — в сцене царя с Ольгой. Цепь неустойчивых гармоний, не получающих разрешения, экспрессия крайних расходящихся голосов, густая и приглушенная звучность струнных, окрашенная угрюмыми тембрами низких деревянных духовых, создают музыкальный образ, полный напряженности и затаенного беспокойства.



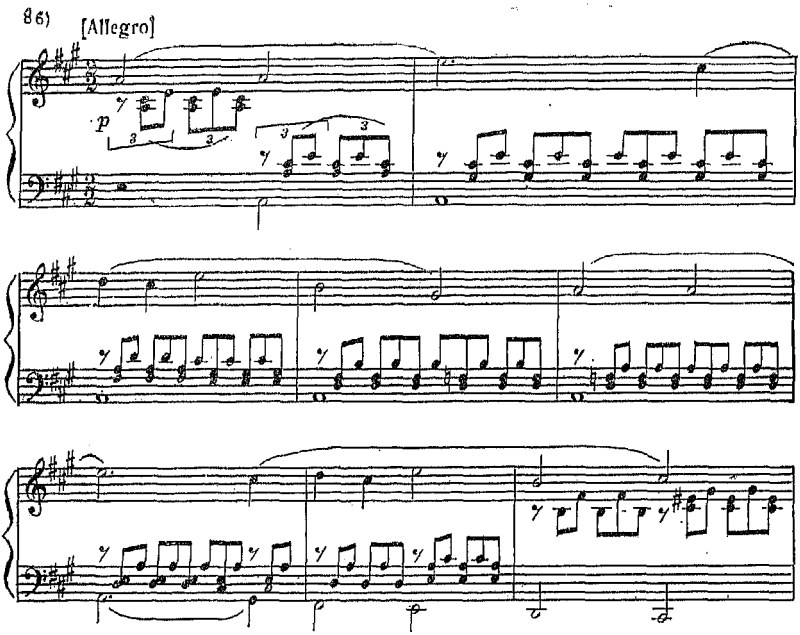


Как продолжение этой аккордовой темы у струнных, кларнетов и фаготов возникает лаконичная попевка, которая постепенно складывается в лейтмотив (тромбоны). Это — главная музыкальная характеристика грозного царя. Своими очертаниями лейтмотив напоминает древнерусские церковные напевы (так называемый «знаменный роспев» — см. последние два такта примера 7). Плавное мелодическое движение неожиданно нарушается ходом на уменьшенную кварту вниз, подчеркнутым гармонией уменьшенного септаккорда. Постепенное ускорение и нарастание звучности, тревожные трели скрипок придают этому величавому образу черты драматизма и смятения.



Главная партия (до минор) и вырастающая из нее связующая основаны на музыкальной характеристике псковской вольницы. Тема главной партии взята из обращения Тучи к народу «Повольте, мужи псковичи» (вторая картина). Решительный мелодико-ритмический рисунок с рельефными восходящими интонациями, введенный в тему удалой восклицательный (триольный) оборот из песни вольницы (та же картина), постоянно удерживающийся пунктирный ритм «скачки», острые гармонии — все передает героику борьбы непокорной вольницы.

Чередование нисходящих минорных и альтерированных аккордов в ля-бемоль миноре, потом в си миноре образует модуляцию в ля мажор — тональность побочной партии. Тема ее — одна из основных музыкальных характеристик Ольги-псковитянки (из ариозо «Царь-государь» в четвертой картине). Нежная и широкая песенная тема поручена кларнету и сопровождается плавной фигурацией альтов с фаготами. Привольность мелодического движения, размеренное чередование подъемов и спадов, легкая смена гармоний, светлая тональная окраска создают обаятельно чистый и женственный образ героини оперы.



Заключительное построение экспозиции (см. клавир, цифра 6) с упруго взлетающими ходами (одна из хоровых тем второй картины) вводит в небольшую энергичную разработку. Во время звучания музыки главной партии дважды проходит лейтмотив царя Ивана. Реприза главной партии (Energico) воспринимается как продолжение бурной разработки и образует одну из наиболее ярких кульминаций увертюры. Тема главной партии несколько изменена и приобретает большую мужественность и силу: помещенная ниже контрапунктирующего голоса и более плотно оркестрованная, она после первых тактов проводится вдвое укрупненными длительностями. Побочная партия в репризе, как и в экспозиции, появляется в далекой от драматической до-минорной сферы тональности (здесь — в фа мажоре). Она звучит пасторально у солирующей валторны и рельефно выделяется своим спокойно лирическим характером. Лишь ритмически беспокойное сопровождение альтов вносит в нее оттенок тревоги.

Основная драматическая коллизия оперы — столкновение народной вольницы и царской власти — с наибольшей отчетливостью выступает в коде увертюры (см. клавир, цифра 14). Торжественно и сурово звучит у медных лейтмотив царя Ивана в сопровождении контрапункта в ритме, характерном для главной партии (тема вольницы). Господствующим оказывается мотив Ивана. Данный эпизод символизирует, следовательно, победу Грозного над вольным городом. Только в последних так-

тах коды возвращается тема вольницы: в ритмическом увеличении, с акцентировкой каждого звука, у труб проходит основной мотив главной партии, сопровождаемый повторениями триольного оборота и гармонизованный напряженно звучащим доминантсептаккордом IV ступени, неожиданно разрешающимся в тонику до мажора. Это заключение подчеркивает драматичность конфликта, лежащего в основе «Псковитянки» — исторической музыкальной драмы.

Не только по сюжету, но и по своей музыкальной драматургии «Псковитянка» — типично «кучкистская» опера. Основой ее музыкального строения служат «сквозные», непрерывно развивающиеся сцены. Они, однако, включают сольные, ансамблевые, хоровые эпизоды и относительно небольшие номера: ариозо, ариетты, монологи, песни. Их скромные размеры позволили композитору избежать длительных остановок в ходе сценического действия и достичь непрерывного музыкального развития. На основе принципа следования музыки за действием Римский-Корсаков передает с большой полнотой и детальностью психологическое развитие образов, смену мыслей и настроений героев, характеризует сценические ситуации. Значительное место заняли в опере речитативы, широко примененные композитором не только в партиях отдельных действующих лиц, но и в музыкальной обрисовке народа [1].

«СНЕГУРОЧКА»

«Снегурочку» Римский-Корсаков любил более всех других своих произведений, считая эту оперу самой совершенной. Сюжет одноименной пьесы-сказки А. Н. Островского (в основу пьесы взят один из вариантов народной сказки о Снегурочке) удивительно подошел к особенностям дарования композитора, к его художественным склонностям, определившимся в течение 70-х годов. «Появлявшееся понемногу во мне тяготение к древнему русскому обычаю и языческому пантеизму вспыхнуло теперь ярким пламенем. Не было для меня на свете лучшего сюжета, не было для меня лучших поэтических образов, чем Снегурочка, Лель или Весна, не было лучше царства берендеев с их чудным царем, не было лучше миросозерцания и религии, чем поклонение Яриле-Солнцу»,— писал впоследствии Римский-Корсаков. Разумеется, дело было не только в поэтичности старинных народных верований и обрядов, не только в необыкновенной художественной прелести произведения Островского. Суть в том, что оно отвечало пониманию композитором народности,

[1] Особенно велико было значение речитативов в первой редакции оперы. В этом сказались «шестидесятнические», «кучкистские» оперные принципы Римского-Корсакова, его стремление преодолеть условность традиционной оперной формы путем приближения оперы к драме.

его представлению об идейной сущности народного искусства. Жизнь народа предстает в пьесе Островского и опере Римского-Корсакова прекрасной, светлой, поэтической. Идеальное вымышленное царство берендеев — воплощение мечты народа о справедливой, свободной, радостной и прекрасной жизни. Добро и красота, верность естественным законам природы — вот высшие нравственные нормы для берендеев. Оптимистическая сущность «Снегурочки» выражена в торжестве естественных и благостных для природы и людей законов жизни, в прославлении идеального царства берендеев, могучей природы — источника благоденствия народа-земледельца, любви и искусства.

Краткое содержание. Действие оперы происходит в сказочной стране берендеев, в далекие, «доисторические», по указанию композитора, времена. Жизнь берендеев течет мирно и спокойно, пока не появляется на свет Снегурочка, невольно нарушающая порядок, установившийся в жизни людей и природы. Могучий солнечный бог Ярило разгневан появлением Снегурочки — дочери Весны-Красны и Деда Мороза. Существование холодного существа, скрывающегося летней порой в лесной глуши, противоречит закономерному чередованию холода и тепла, зимы и лета. Рассерженное божество прячется от людей и природы, скупо посылает на землю свои живительные лучи и угрожает благоденствию берендеев.

Пролог. Начало весны. Полночь. Лесная поляна, покрытая глубоким снегом. Леший возвещает о конце зимы и наступлении весны. Окруженная птицами, Весна-Красна спускается на землю. Птицы заводят игры и пляшут, чтобы согреться. На поляне появляется Дед Мороз. Он зовет Снегурочку. Склоняясь на ее просьбы, Мороз и Весна решают отпустить свою дочку в слободу к берендеям. Дед Мороз поручает Лешему оберегать Снегурочку. Наступает утро. Вдали слышна песня — это приближаются берендеи, везущие в лес Чучело-Масленицу. Они прощаются с Масленицей и призывают теплую Весну. Из леса выходит Снегурочка и просит Бобыля и Бобылиху взять ее в дочки.

Первое действие. Слободка берендеев. Теплый весенний вечер. Пастух Лель поет Снегурочке песню. Ей приглянулся красивый юноша, но он скоро покидает холодную Снегурочку и идет к зовущим его девушкам-берендейкам. Снегурочка поверяет свое горе красавице Купаве, но ее подруга переполнена собственным счастьем — любовью к богатому купцу Мизгирю. В слободку приходит Мизгирь и по обряду выкупает Купаву у парней и девушек. Однако счастье Купавы оказывается недолговечным: Мизгирь, плененный Снегурочкой, сватается к ней и бросает свою прежнюю невесту. Купава в отчаянии. Народ осуждает Мизгиря и советует обиженной девушке искать защиты у царя Берендея.

Второе действие. Палаты царского дворца. В ответ на жалобу Купавы царь Берендей решает судить Мизгиря. Бирючи созывают народ. Во дворец приходит и Снегурочка. Царь поражен ее необыкновенной красотой и тем, что девушка не знает любви. Он поручает Лелю и Мизгирю увлечь Снегурочку и пробудить в ней чувство любви. Этим мудрый царь надеется умилостивить разгневанного бога Ярилу.

Третье действие. Заповедный лес. Вечер накануне Ярилина дня. Берендеи веселятся, молодежь водит хороводы. За спетую песню царь награждает Леля правом поцелуя красивейшей девушки. Лель выбирает Купаву. Снегурочка в слезах убегает в лес.

Праздник окончен. Народ расходится. На опустевшую поляну приходит Снегурочка, страдающая от собственной холодности и от равнодушия к ней Леля. Внезапно перед Снегурочкой появляется Мизгирь. Настойчиво и страстно молит он Снегурочку о любви. На помощь Снегурочке приходят Леший и весь волшебно оживший заповедный лес. Наступающее утро прекращает

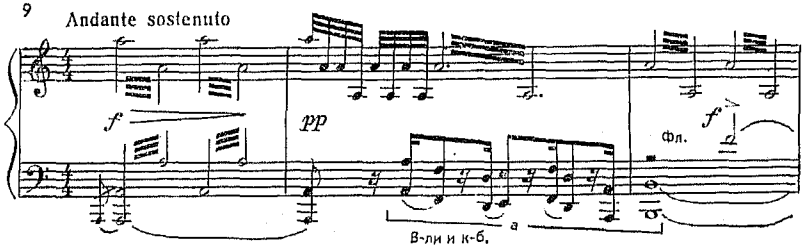
неравную борьбу. На поляне появляются полюбившие друг друга Лель и Купава. Страдающая от ревности Снегурочка решает обратиться к матери — Весне.

Четвертое действие. Раннее утро в Ярилиной долине. Из озера поднимается Весна-Красна, окруженная цветами. В ответ на просьбу дочери она дарит ей волшебный венок, наделяя Снегурочку способностью любить. Снегурочка перерождается. Теперь она охотно отвечает на чувство вновь появившегося перед ней Мизгиря.

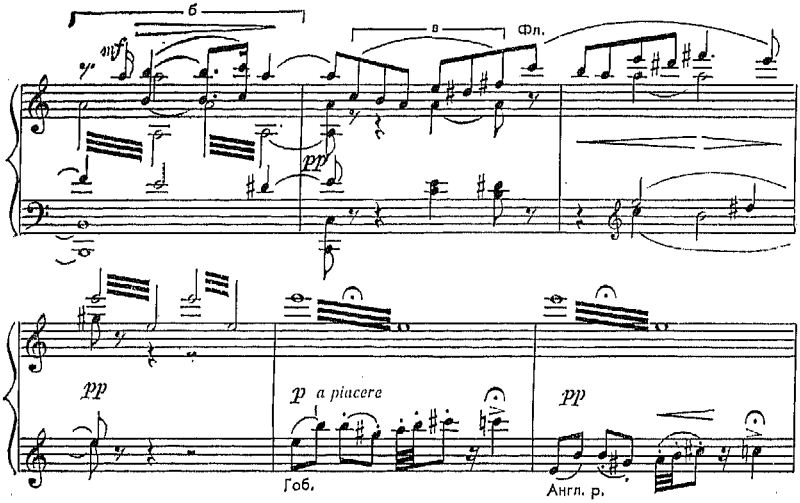
Долина заполняется народом, собирающимся встретить первый день лета. Снегурочка и Мизгирь, в числе других брачных пар, подходят к царю Берендею. В это время на Снегурочку падает первый луч летнего солнца, и она истаивает под действием тепла и пробудившихся в ней горячих любовных чувств. Мизгирь в отчаянии бросается в озеро. Народ славит светлого бога Ярилу, возвращающего берендеям свое благоволение.

Вступление. Опера открывается небольшим оркестровым вступлением, рисующим обстановку действия и вводящим в поэтическую атмосферу и настроение оперы — весенней сказки. Вступление представляет собой один из лучших образцов программной музыки Римского-Корсакова. Это одновременно зимний пейзаж и экспозиция сказочных образов: Деда Мороза, Весны-Красны, Лешего.

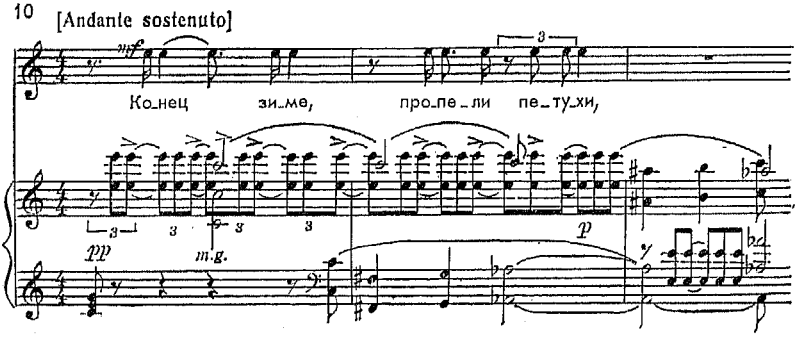
Настроением суровости и уныния проникнуты первые такты вступления. На фоне выдержанной октавы *ля* (тремоло альтов, валторны pianissimo) у виолончелей с контрабасами проходит лаконичная и угрюмая тема Мороза (в примере см. фразу, отмеченную буквой *а*), за ней — щемящие секундовые мотивы кларнетов и флейт (см. там же, букву *б*), сменяющиеся элегическими и задумчивыми фразами кларнета, потом флейты (см. там же, букву *в*). Как эхо звучат мотивы гобоя и английского рожка — доносящаяся издалека перекличка петухов[1]. Этот эпизод характеризуется минорным наклонением, обилием «тесных» секундовых и терцовых интонаций, холодным тембровым колоритом звучания деревянных духовых и смычковых в низком регистре. Он связан в опере с музыкальным образом Деда Мороза, с представлением о лесе, томящемся под властью зимней стужи и снегов.



[1] Записано «с натуры».



Затем возникает лениво тянущийся, угловатый, с ходом на тритон, мотив, гармонической основой которого служит увеличенное трезвучие. На этом фоне раздается таинственный и властный речитатив — заклятие Лешего, возвещающее об окончании зимней поры.



Леший проваливается в дупло. В окружении птиц появляется Весна-Красна. У виолончелей, альтов, валторн проходят два характеризующих ее лейтмотива. Один (струнные) — широкая певучая мелодия Весны, являющейся в облике прекрасной женщины, другой — короткая попевка валторн, повторение которой символизирует, по указанию композитора, «одну из сил природы и неизбежно, периодически повторяющиеся явления ее».



Темы Весны-Красны сопровождаются быстрыми фигурациями флейты-пикколо (образуются из валторновой попевки), шелестящими фигурками скрипок, приглушенным звоном тарелок и слабым рокотом литавр. Весь этот слитный и живой фон передает щебет и гомон птиц — спутников Весны. Здесь Римский-Корсаков использует совсем иные, чем для обрисовки Мороза, средства: мажорный лад (ля мажор, вообще представлявшийся композитору тональностью «юности, молодости, утренней и вечерней зари, цветов, весны»), теплые и насыщенные оркестровые тембры, сложную музыкальную ткань с сочетанием широкой кантилены и подвижных фигураций.

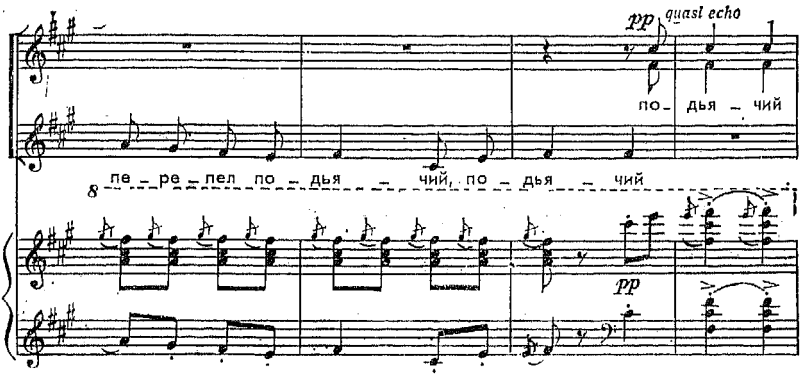
Итак, вступление построено в основном на трех музыкальных образах (Дед Мороз, Леший, Весна-Красна). Смена тем зимы и Мороза музыкой Весны и даже некоторое преобладание последней отражают один из важных драматургических контрастов оперы и намечают на будущее торжество сил тепла, весеннего расцвета природы.

Сцена Весны с птицами состоит из двух номеров — арии Весны (меццо-сопрано) и хора птиц, а также поэтических речитативных эпизодов (см., например, речитатив Весны «В глухом лесу, в трущобах непроходных» с чудесными гармониями леса). Однако во всей этой сцене господствует пока еще холодный колорит. В арии Весны-Красны — воспоминании о далеких южных странах — композитор использует отдельные восточные музыкальные элементы (хроматика, прихотливая ритмика в мелодии), но подчиняет их «зимнему» настроению, разлитому в музыке всего пролога.

Песни и пляски птиц. Тот же холодный, «зимний» колорит свойствен и музыке хора птиц. В основу его положены два напева народно-песенного склада.

Оркестровое сопровождение изобилует звукоподражательными мотивами — птичьими напевами, записанными композитором.





Весь хор выдержан в легкой и прозрачной звучности (сопрано и альты, поющие за сценой) и изложен преимущественно в высоком и среднем регистрах. Широкое использование деревянных духовых, почти полное отсутствие медных и специфическое использование смычковых (быстрые, простые по рисунку фигурации, многочисленные divisi, pizzicato и staccato) — все это сообщает музыке хора оживленный и грациозный характер, не внося в нее, однако, теплоты и густоты звучания — качеств, которые позднее получат широкое развитие в музыкальной обрисовке Весны.

Игры птиц прерываются появлением Деда Мороза. Следует небольшой оркестровый эпизод, содержащий лейтмотив Мороза и рисующий музыкальную картину метели (хроматические гаммки струнных и духовых), падающего инея и снега (гармоническая фигурация флейты staccato по звукам ля-бемоль-мажорного трезвучия).

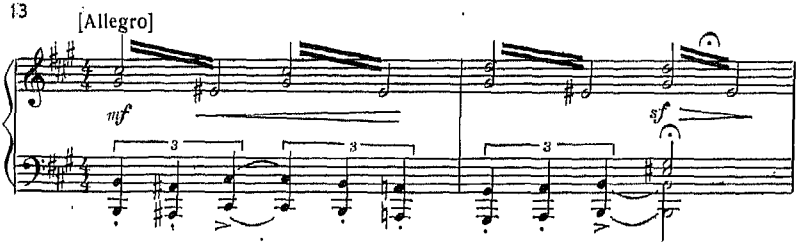
Песня Деда Мороза. Образ Деда Мороза (бас) наиболее полно и рельефно выступает в его песне — рассказе о своем могуществе и веселых проказах. Размашистые ходы мелодии, интонационно родственные лейтмотиву Мороза, энергичные восклицания «Любо мне!», ритмически четкое оркестровое сопровождение придают образу Деда Мороза удалой, сказочно-богатырский характер.

Вместе с тем в музыке этой песни ясно выражены и черты фантастики. Яснее всего они ощущаются в гармонии: в часто встречающихся увеличенных трезвучиях (они иногда обрисовываются в мелодических оборотах — см. «Разольюсь я, Мороз, в девяносто полос»), в длительно тянущихся диссонирующих аккордах, порученных смычковому квинтету и создающих представление о лютой стуже, о холодном снежном пространстве, переливающемся красками под лучами зимнего солнца (см. «И толкутся столбы и спираются»).

В последующем речитативе Весны и Мороза впервые появляется лейтмотив Ярилы-Солнца. Образ грозного и могущест-

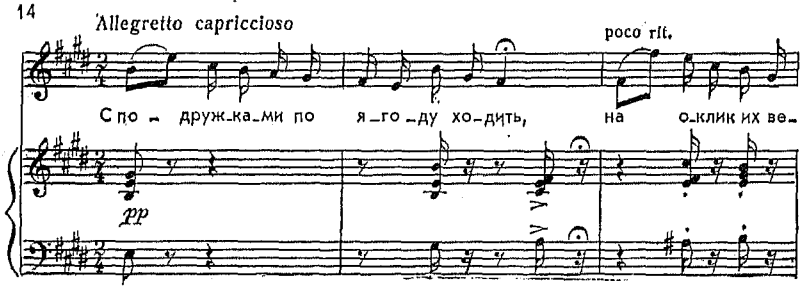
венного божества, враждебного Морозу и Снегурочке, возникает в короткой теме сурового, архаического характера с энергичным и немного угловатым ритмическим рисунком.

Ария и ариетта Снегурочки. Лирическим центром пролога и важнейшим эпизодом его первой части служат ария и ариетта



Снегурочки (лирико-колоратурное сопрано), где дается первая развернутая характеристика героини оперы, экспозиция ее образа. В этих номерах композитор характеризует основные стороны образа Снегурочки: его реальные девические черты и вместе с тем волшебные, указывающие на связь Снегурочки с миром природы. Музыкальный материал арии и ариетты получит в дальнейшем очень большое развитие на протяжении всей оперы, главные темы обоих номеров относятся к числу самых важных лейтмотивов произведения. Они составляют основу характеристики Снегурочки.

В арии «С подружками по ягоду ходить» (ми мажор) возникает пленительный облик юной девушки, почти ребенка, шаловливой и резвой, по-детски непосредственной, а наряду с этим вырисовываются и причудливые, фантастические черты этого сказочного лесного существа. В мелодике преобладают подвижные мотивы инструментального характера, проходящие в пении и у солирующей флейты, где они окрашиваются в холодно-прозрачные тона. Эти мотивы составляют лейттему Снегурочки, рисующую здесь, по словам композитора, «внешний мажорный» облик героини сказки, ее грацию, простодушие, холодность. Колоратуры Снегурочки также создают впечатление легкости, воздушности. Рождаясь из интонации «ауканья», они воспринимаются как один из «голосов природы».





Ария написана в трехчастной форме. Краткое речитативное построение — обращение Снегурочки к Деду Морозу («Пусти, отец») — образует переход к ля-бемоль-мажорной середине, где звучит новая песенная кантиленная мелодия. Эта тема рождается как воспоминание, как отзвук одной из песен Леля, слышанных Снегурочкой и возбудивших в ней неодолимое влечение к людям. Теперь образ Снегурочки впервые наполняется лирическим содержанием.

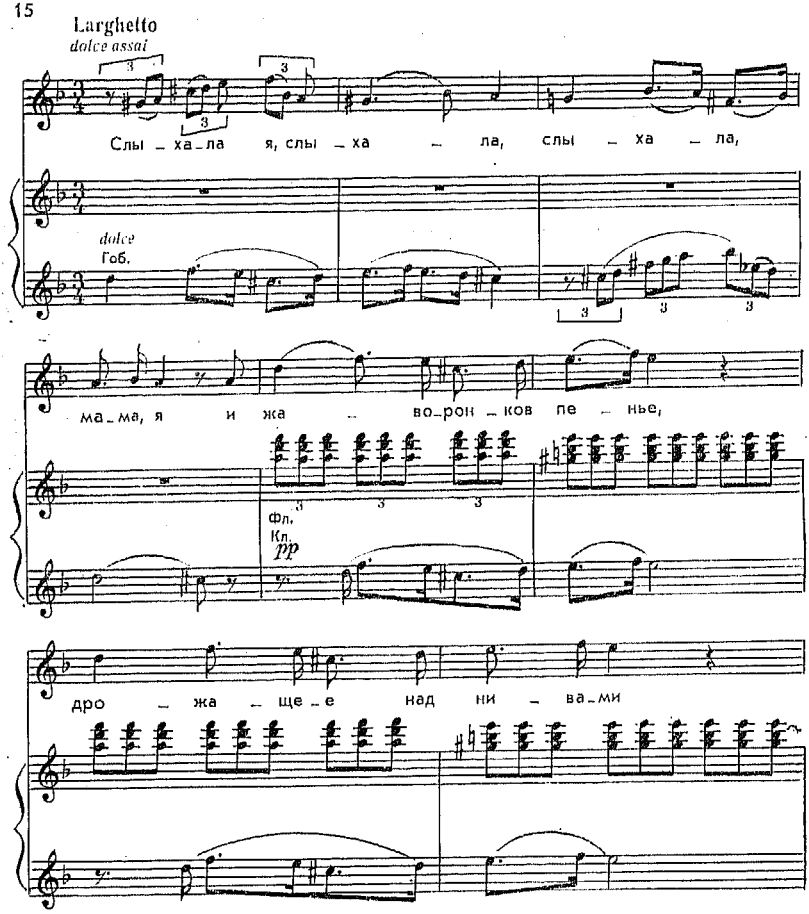
Ре-минорная ариетта «Слыхала я, слыхала» еще полнее раскрывает таящее в Снегурочке весеннее начало. Вводящая в ариетту напевная фраза на словах «людские песни» выражает чувство неудержимого стремления к людям, которое искусство пробуждает в душе Снегурочки. Здесь композитор проводит свою излюбленную мысль об облагораживающей, очеловечивающей, животворящей силе искусства.

Тема ариетты характеризует, как указывает Римский-Корсаков, «поэтическое чувство, как бы в скрытом состоянии живущее в душе холодной Девушки-Снегурочки».

Ариетта полна сдержанно-страстного томления. Ее лирическая мелодия построена на необычных и напряженных оборотах, изобилует полутоновыми интонациями, в гармонизации темы постоянно сопоставляются минорные и мажорные трезвучия с их обращениями. Между тем плавно «парящие» аккорды флейт и кларнетов, составляющие фон к мелодии, своей воздушностью и несколько мерцающим колоритом вносят легкое

ощущение фантастики и наполняют музыку живым дыханием природы.

15



В противоположность арии с ее четко отграниченными частями, предложениями и фразами, ариетта характеризуется непрерывностью течения мелодии, значительной сглаженностью граней формы (в ней отсутствуют подчеркнутые гармонические кадансы). По своей композиции ариетта является периодом из трех предложений, предваряемых четырехтактным вступлением[1]. Первое предложение («и жаворонков пенье») содержит один из двух мотивов «темы поэтического чувства». В среднем предложении («слыхала я и громкие раскаты») развиваются полутоновые интонации темы и углубляется лирическое настроение. Реприза («песни Леля дороже мне») весьма свободна. Она на-

[1] Вступление мелодически подготавливает главную тему ариетты.

чинается с несколько измененного проведения вступительного (к ариетте) четырехтакта. Здесь в качестве второго голоса введен английский рожок. Своей густотой и напряженной звучностью он подчеркивает силу томящих Снегурочку чувств. Внезапный скачок на октаву вверх (при словах «и дни и ночи») образует главную мелодическую вершину ариетты, из которой изливается выразительная нисходящая мелодия, передающая страстную увлеченность Снегурочки песнями Леля и наиболее ярко раскрывающая лирическую сторону ее образа, таящееся в нем «весеннее» начало.

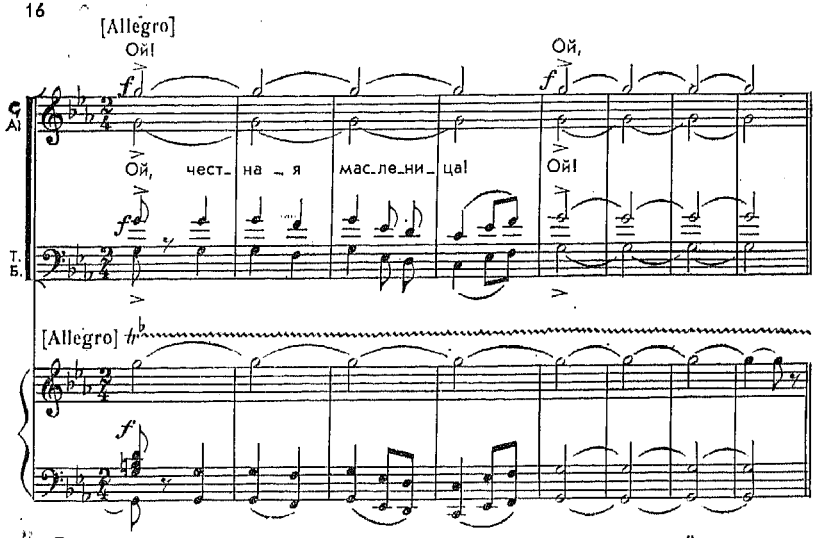
Прощание Деда Мороза и Весны-Красны с дочерью составляет заключение всей первой части пролога. Среди преобладающих в этой сцене речитативов выделяется крохотное ми-мажорное ариозо Весны («Снегурочка, когда тебе взгрустнется»), в котором возвращается и по-новому расцвечивается воздушный колорит музыки хора птиц. К валторновому мотиву Весны здесь присоединяются отрывистые фразки скрипки соло, играющей в очень высокой тесситуре. Употребление флажолетов и свистящая, «птичья» звучность скрипки придают этой мелодии ярко изобразительный характер [1].

Итак, вся первая часть пролога — это картина природы на пороге весны. Тема прихода весны получает дальнейшее развитие и во второй части пролога, именно в большой обрядовой сцене «Проводы Масленицы». Благодаря этому образуется внутреннее единство между обеими контрастирующими частями пролога: сказочно-природной и народно-бытовой. Это единство находит свое отражение и в том, что уже в конце сцены расставания Снегурочки с родителями дважды звучит одна из тем хора «Проводов Масленицы», второй раз — в соединении с прощальной фразой Деда Мороза «Конец, конец метелям зимним!».

Проводы Масленицы — одна из типичных для Римского-Корсакова народных сцен, эпических по своему музыкальному стилю и обрядовых по содержанию. Это — яркая и сочная картина старинного народного быта, написанная с размахом и эпической широтой. Она составляет центральный эпизод второй части пролога и является первым звеном в цепи народных зимне-весенних обрядов, воспроизведенных композитором в «Снегурочке».

Обратившись к старинному народному быту, Римский-Корсаков широко использовал народные напевы из собственного сборника и сочинил ряд тем в стиле древних календарно-обрядовых песен. Сцена основана на сопоставлении разнохарактерных и различных по темам эпизодов. Все они объединяются посредством многократного проведения напева-величания «Ой, честная Масленица, ой!».

[1] Данная попевка представляет собой посвист снегиря, записанный композитором «с натуры».



Строение хора соответствует ходу несложного действа в народном обряде.

Первая часть хора — прощание с Масленицей — состоит из двух эпизодов. Первый, веселого, плясового характера («Раным-рано куры запели»), изложен в форме темы с вариациями. В основу его положена песня волочебников[1] «Далалынь, далалынь по яиченьку»[2] (см. пример 17а). Второй эпизод содержит печальную мелодию «Веселенько тебя встречать, привечать»[3]

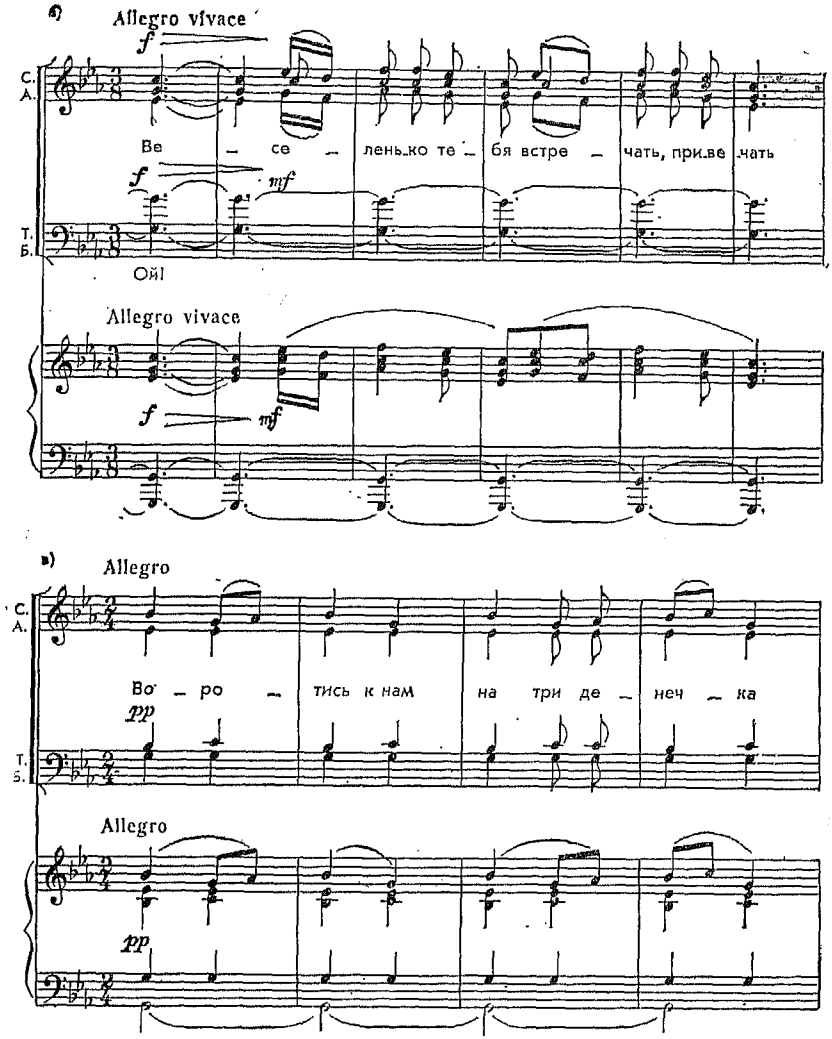
17а)



[1] Волочебники — песенники, поющие под окнами приуроченные к весеннему христианскому празднику пасхи обрядовые песни.

[2] № 47 из сборника Римского Корсакова «100 русских народных песен».

[3] № 46 из того же сборника.



(пример 17б) и заключительный напев-обращение к Масленице «Воротись к нам на три денечка» (пример 17в).

Вторая часть хора отражает новый момент обряда: Масленицу гонят и призывают Весну-Красну. Здесь сопоставлены два музыкальных образа — бойкая и озорная скороговорка («Масленица-мокрохвостка, поезжай долой со двора!») и радостная звонкая веснянка «У нас с гор потоки», представляющая собой измененную тему песни «Каледа, маледа»[1].

[1] № 41 из сборника «100 русских народных песен».



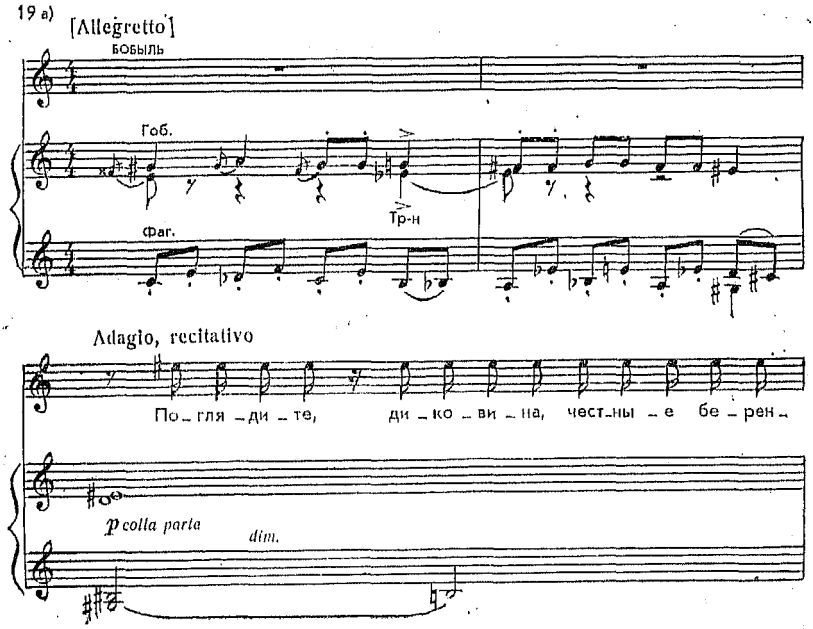
Решительный характер первой темы усилен темброво-регистровым развитием ее — проведением в разных группах хора: у теноров, альтов, сопрано (вторично эта тема проходит в виде канонических имитаций).

В третьей, репризной части хора кратко проходят обе темы прощания с Масленицей — веселая и заунывная. Обряд завер-

щается монологом Чучела: Масленица обещает вернуться на будущий год. Таким образом, в музыкальной композиции сцены сочетаются черты рондо (повторение темы величания) и трехчастной формы.

Народность в музыкальном языке сцены «Проводов Масленицы» проявляется в господстве диатоники, в некоторых особенностях хоровой фактуры (см., например, постепенно затухающие восклицания «гой!», образующие типичные для народного многоголосия педали), в богатстве вариационной обработки тем.

В заключительной сцене пролога (приход Снегурочки к берендеям) переплетаются комическое (Бобыль и Бобылиха) и волшебное. Это взаимопроникновение реального и сказочного ярче всего выступает в небольшом, но очень колоритном эпизоде появления Снегурочки перед Бакулой Бобылем. Бобыль, приплясывая, поет бесшабашную песню «У Бакулы Бобыля ни кола ни двора». Пение Бобыля дублируется комически «приплясывающей» темой гобоя и фагота. Внезапно она застывает на диссонирующем аккорде (изумление Бакулы), а затем на фоне той же гармонии (деревянные подменяются валторнами) из искрящейся трели флейты соло возникает причудливый вариант лейтмотива Снегурочки. Здесь вновь выявляется сказочная сущность героини оперы и комизм уступает место фантастике.





Пролог содержит экспозицию многих главных музыкальных образов оперы (всех фантастических персонажей). В нем отчетливо обнаруживается важная драматургическая особенность «Снегурочки» — контрастное сопоставление и вместе с тем взаимопроникновение различных образно-художественных планов. Из пролога вытекает все последующее развитие сюжета и музыки.

Первое действие начинается с небольшого, пасторального по колориту оркестрового вступления. Оно построено на пастушеских наигрышах и вводит в обстановку теплого весеннего вечера[1]. За вступлением следует первая сцена этого акта, где появляется Лель и дается его музыкальная характеристика.

Образ Леля. Его две песни. Роль Леля (контральто) в опере весьма значительна. Он наиболее яркий среди берендеев представитель Ярилина начала. Юный пастушок Лель является олицетворением искусства музыки и солнечной, неотразимо влекущей любовной силы. Любовь и искусство — дары Ярилы и одновременно выражение неиссякаемых творческих сил человека. В том, что Лель — простой пастух, в том, что его песни народны, заключен глубокий смысл. В образе Леля Островский и Римский-Корсаков прославили *народное* искусство и подчеркнули его жизнеутверждающую сущность. Не случайно Лель, единственный из ведущих действующих лиц оперы, охарактеризован почти исключительно песнями — сольными и хоровыми, где он выступает запевалой. Инструментальная сторона в музыкальной характеристике Леля представлена многочисленными пастушескими наигрышами. Иные из них — подлинно народные. Звучание деревянных духовых инструментов и чаще всего солирующего кларнета (подражание пастушескому рожку) придает музыке Леля яркую народную окраску.

[1] Открывающий вступление мотив валторны сообщен Римскому-Корсакову Лядовым.

Две первые песни Леля следуют одна за другой. Они создают типичный для народного творчества и исполнения контраст печали и веселья.

Первая песня Леля «Земляничка-ягодка» — протяжная, заунывная. В ней Римский-Корсаков с замечательным искусством передал характер и музыкальные особенности лирических народных песен: плавную распевность, часто встречающуюся вокализацию, неполные (без терции) созвучия и унисоны в концах фраз. Большую прелесть и своеобразие придают песне многочисленные «разводы» — наигрыши флейты и английского рожка с их народным тембровым колоритом.

Вторая песня — задорная, не лишенная лукавства хороводная «Как по лесу лес шумит», украшенная красивыми полифоническими подголосками кларнета и фагота.

Ариетты Снегурочки и Купавы. В этой лирической сцене сопоставлены два контрастных вокальных номера — ариетты Снегурочки и Купавы. В них обрисованы два различных девических образа. Снегурочка — хрупкая и нежная натура, пленяющая своей трогательной безответностью. Купава — страстная, увлекающаяся девушка, открыто и темпераментно выражающая свои чувства.

В ариетте Снегурочки (соль минор) получают развитие лирические, реально человеческие черты образа. Они почти совсем заслоняют сказочность. Музыка ариетты полна теплоты и задушевности.

Мелодия, на редкость широкая и распевная, отличается непрерывностью и пластичностью. Часто кантиленные — то плавные, то с ходами на квинту и сексту — мелодические обороты естественно сочетаются с выразительными декламационными мотивами голоса и тоскливыми фразами солирующей флейты[1]. В заключительных тактах («Но я возьму у матери-Весны немножечко сердечного тепла») устанавливается просветленное настроение. Минор сменяется одноименным мажором, сопрано и флейта сливаются в ясном прозрачном, идиллически безмятежном звучании.



[1] Тембр флейты постоянно характеризует Снегурочку.





Следующая затем ми-минорная ариетта Купавы (сопрано) построена, в сущности, на развитии одного короткого мотива, очень энергичного, с характерным затактовым ритмом. Это — лейтмотив Купавы.



Подвижная, льющаяся на одном дыхании ариетта выдержана в одном характере и выражает полноту радостных чувств Купавы. Непрерывная пульсация струнных staccato подчеркивает счастливо возбужденное настроение девушки и вносит новый тембровый колорит в партитуру этого акта.

Свадебный обряд. Единственная бытовая народная сцена в первом действии — «Свадебный обряд». Здесь воспроизведена лишь одна часть его — «выкуп невесты». Как того требует обычай, Купава прячется среди подруг, упрашивает не отдавать ее разлучнику-жениху, «красы девичьей погубителю». Мизгирь ведет учтивый разговор с девушками, с парнями, раздает им подарки и получает невесту. В качестве основного музыкального материала сцены композитором взяты две народные свадебные песни. Первая характеризует жениха («Как за речкою, да за быстрою»), вторая — невесту («Как не пава-свет по двору ходит») [1]. Диалогическое построение самого обряда (беседа-торговля жениха с подругами невесты) позволило Римскому-Корсакову придать музыкальной форме этой большой сцены черты двухтемных вариаций. Вместе с тем возвращение темы («Как не пава») в основном виде у хора и тональная реприза (возвращение главной тональности си минор) придают форме сцены трехчастный склад.

Первый крупный раздел «Свадебного обряда» состоит из вступительного проведения у оркестра мелодии песни «Как за речкою» и темы с вариациями на песню «Как не пава». Напев звучит у оркестра, а у Купавы появляется новая мелодия «Голубушки подружки», сочиненная Римским-Корсаковым, но интонационно родственная народному напеву.

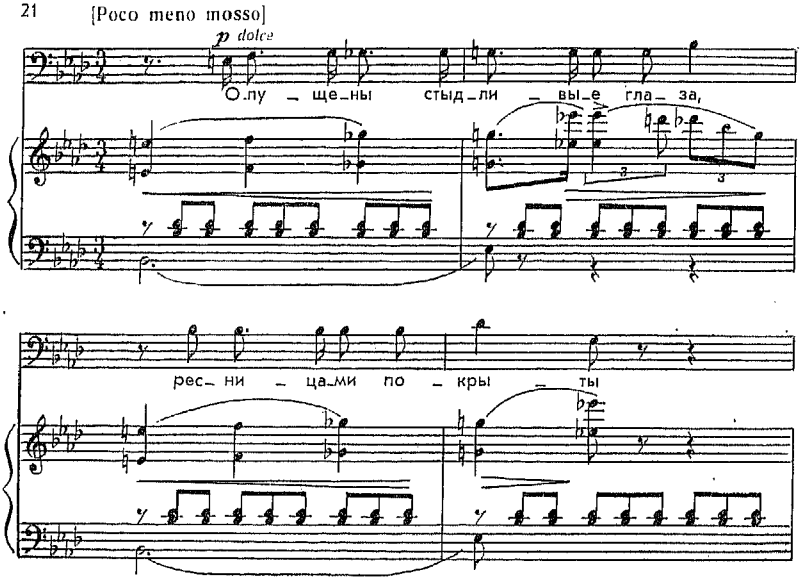
Дальнейшее развитие основано на вариантных преобразованиях и чередовании обеих тем, проходящих в различных тональностях (соль мажор, ми минор, ре мажор). После репризного проведения у хора мелодии невесты, она проходит у гобоя в небольшой коде — задушевном обращении Купавы к Мизгирю («Сердечный друг»).

Последующая, вторая часть акта образует широкую сцену с участием не только солистов, но и хора, который появляется в финальном разделе. Вся эта большая, драматически насыщенная сцена развивается в непрерывном чередовании речитативов и небольших ариозных (даже ансамблевых) эпизодов. В них со своими индивидуальными характеристиками выступают главные действующие лица — Мизгирь, Купава, Снегурочка, Лель, Бобыль и Бобылиха.

Кульминация акта наступает в большом финале (с участием хора). Заключительная сцена этого акта полна драматического движения (особенно выразительны обращения Купавы к пчел-

[1] № 78 и 100 из сборника Римского-Корсакова «100 русских народных песен».

кам, хмелю, речке) и написана в широкой фондообразной форме, в основе которой лежит короткая и энергичная тема-рефрен, чаще всего проходящая у хора (см. «Не был ни разу поруган изменою» — клавир, цифра **143**). В качестве одного из эпизодов появляется лейтмотив Мизгиря, характеризующий его завороженность Снегурочкой. Эта красивая, сдержанно-страстная мелодия, проходящая на фоне выразительной секвенции из последовательности минорной субдоминанты и доминантсептаккорда, отличается благородством и пластикой мелодического рисунка, экспрессией полутоновых интонаций и широких скачков.



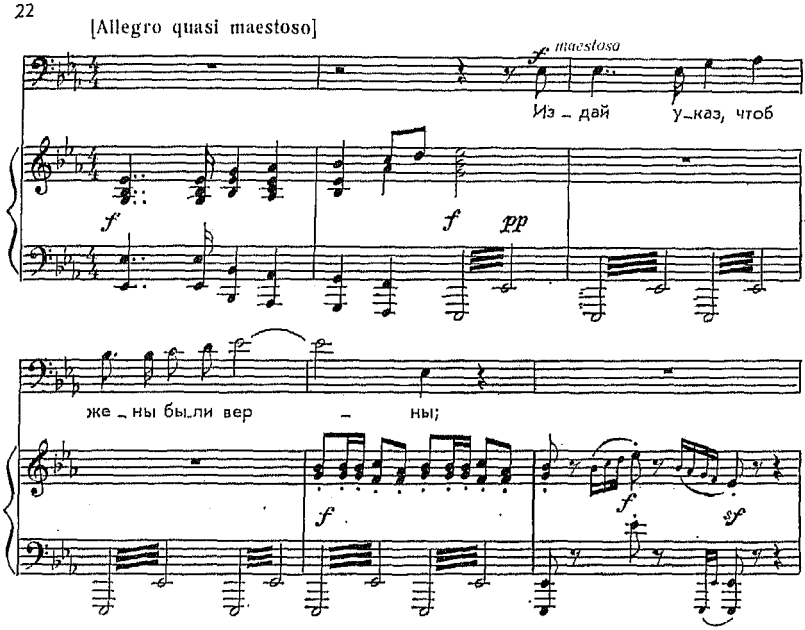
Как видим, первое действие выполняет главным образом функцию развития лирико-драматической сюжетной линии и содержит экспозицию образов реальных действующих лиц. Отсутствием фантастики оно контрастирует с прологом.

Второе действие — вновь бытовое, но без драматизма предшествующего акта. Здесь с наибольшей полнотой обрисован царь Берендей — мудрый правитель и тонкий ценитель красоты, показаны идиллические, патриархальные взаимоотношения царя с народом.

Действие открывается песней слепцов-гусляров, сочиненной Римским-Корсаковым в стиле старинных эпико-героических песен-славлений. В ней воспеваются мудрый царь, мирная и безмятежная жизнь его подданных. Музыка хора отличается старинной ладовой окраской (основная тема изложена в переменном ладу соль мажор — ми минор, в эпизоде «Что мне звучит на

заре» возникают квартовые гармонии); сочетание арфы и фортепиано воспроизводит звучание гуслей [1].

В следующей за хором небольшой сцене дан портрет боярина Бермяты, немудрого «государственного мужа», безгранично верящего в спасительную силу указов. Музыкальная характеристика Бермяты (бас) — комическая и даже немного пародийная. Отрывистый, несколько «рубленый», «солдафонский» речитатив сопровождается фанфарным маршевым мотивом духовых и решительными интонациями струнных, подчеркивающими безапелляционность суждений Бермяты.



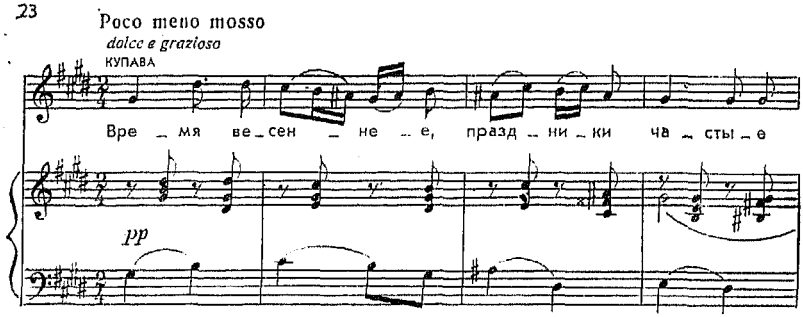
Музыкальный образ царя пока еще не раскрывается полностью, но уже намечаются его основные черты — смесь тонкой поэтичности и добродушного, ласкового юмора. Речитативы царя (тенор) проходят на фоне его лейтмотива и интонационно связаны с ним [2].

Следующий эпизод этого акта — дуэт царя Берендея и Купавы. Дуэт написан в свободной музыкальной форме, близкой к рондо. Основной музыкальный материал дуэта — то горестные, то гневные обращения Купавы к царю. Взволнованные речевые интонации в партии Купавы («Батюшка, светлый царь!») пере-

[1] Прием, заимствованный Римским-Корсаковым из партитуры «Руслана и Людмилы» Глинки (Баян).

[2] Характеристика тематизма Берендея дается в разборе его каватины и «Шествия».

плетаются с мелодическими оборотами плача-причитания («Сам же он выкланял, вымолил, выплакал сердце у девушки»). В качестве эпизодов рондо выступают одна из тем ариетты Купавы («Парень приглянется») и чудесная песенная мелодия рассказа девушки о знакомстве с Мизгирем.



«Клич бирючей» написан в виде своеобразного речитативного диалога, построенного на восклицательных оборотах и скороговорке (они немного напоминают манеру церковного чтения), и вводит в центральную часть акта — сцену царского суда. Сцена суда открывается оркестровым номером — **«Шествие царя Берендея»**. Это шествие-марш сочинено Римским-Корсаковым на основе мотивов царя из предшествующей сцены с Бермятой. Главная тема «Шествия» образуется из коротких, резко очерченных мотивов. Она построена на контрастах piano и forte, сопоставлении различных регистров и тембров (струнные pizzicato, легкое staccato высоких деревянных, плотная звучность струнных и духовых вместе). Эта тема, характеризующая «внешний облик» царя, в первой части своей причудливая, шутливо-грозная, а во второй — «трясущаяся, старческая».



С приходом Снегурочки в музыке возникают фантастические краски. Вновь, как и при первом появлении Снегурочки перед народом (в прологе), в оркестре звучит поэтичная и холодная по колориту музыка, рисующая волшебный облик дочери Мороза и передающая состояние оцепенения, которое охватывает присутствующих. На органном пункте *до* сменяются аккорды гобоев и фаготов, а у солирующей флейты проскальзывают мотивы лейттемы Снегурочки.

Каватина царя Берендея. Берендей поражен чудесной красотой девушки, которую он может сравнить лишь с нежной прелестью весеннего цветка ландыша. Каватина царя «Полна, полна чудес могучая природа» — центральный момент его характеристики и одна из лучших, поэтичнейших страниц всей оперы. Вокальная мелодия каватины слагается из кратких напевных фраз. Среди них выделяются выразительные ходы на уменьшенную квинту («дары свои», «серебряной росой»), привольные взлеты мелодии на септиму и — через квинту — на децциму вверх (заключение каватины). Вокальная партия поддерживается непрерывно льющейся мелодией солирующей виолончели, вытекающей из главного мотива Берендея — «мечтательно томного», по определению композитора. Задумчивый и нежный характер музыки усиливается медлительной сменой красивых гармоний, теплой и проникновенной звучностью засурдиненных струнных, к которым лишь изредка присоединяются аккорды гобоев и фаготов.





Каватина раскрывает сущность образа царя Берендея — его поэтическую, чуткую к прекрасному натуру и юношескую чистоту души. Можно вполне согласиться с исследователями, находящими в этих сторонах образа Берендея черты, присущие облику самого композитора.

Сцена суда (и весь акт) заканчивается гимном берендеев — прославлением мудрого царя, «отца земли своей».

Следует добавить, что этот гимн звучит здесь вторично: первый раз берендеи встречали им царя при его выходе. Такая реприза гимна, образующая музыкальное обрамление сцены суда, подчеркивает ее значение и придает завершенность музыкальной композиции. В этом примере проявляется одна из типичных закономерностей музыкальной формы в операх Римского-Корсакова. Композитор постоянно стремится придавать музыкальной форме оперных сцен архитектоническую стройность, ясность и завершенность. Подобные особенности оперной формы характерны вообще для произведений эпической драматургии.

Третье действие. Вся первая, большая по размерам, часть акта посвящена дальнейшему развертыванию обрядовой стороны действия.

Сцена народного праздника в заповедном лесу насыщена хороводами, песнями и плясками. Наряду с ними она также включает эпизоды, в которых протекает дальнейшее развитие основной сюжетной линии.

По своей музыкальной композиции сцена праздника напоминает род вокально-инструментальной сюиты. Отдельными частями сюиты являются законченные и сопоставленные по контрасту сольные, хоровые и симфонические номера, перемежающиеся с речитативами. Первым из них служит сдвоенный номер — хор «Ай, во поле липенька» (с эпизодическим участием дуэта солистов — Снегурочки и Леля) и плясовая песня (с хором) Бакулы Бобыля.

Хороводная песня обработана композитором в народной подголосочной манере с сохранением ладовых особенностей напева (сопоставление параллельных мажора и минора, использование VII низкой ступени в мажоре). В куплетно-вариационное разви-

гие песни «вставлены» несколько проведений плясовой, благодаря чему форма получает завершенность.



Далее следуют: выход царя Берендея, его вторая каватина, симфонический номер «Пляска скоморохов» — род оркестрового скерцо, близкого к «Камаринской» Глинки.

Третья песня Леля — один из лучших и популярнейших номеров оперы. Она написана в стиле народных хоровых песен и сопровождается наигрышами кларнета. В этих наигрышах мастерски воспроизведен народный инструментальный стиль. Песня

сочинена в куплетно-вариационной форме и состоит из трех куплетов. Мелодия, остающаяся неизменной, включает певучий напев-речитатив («Туча со громом сговаривалась»), грациозную, с оттенком танцевальности, мелодию («То-то цветики возрадуются») и задорный напев с традиционным для многих старинных песен текстом «Лель мой, Лель мой, лёли, лёли, Лель!». Каждый куплет заключается веселым плясовым инструментальным отыгрышем. В песне немало очаровательных деталей. Одни из них изобразительного характера, например рокот литавр в начале первого куплета — подражание отдаленным раскатам грома, а вслед за тем контрапункт скрипок pizzicato при словах «вспрыснем землю весенним дождем». Другие введены Римским-Корсаковым в качестве подголосков, расцвечивающих гомофонную ткань песни и подчеркивающих ее народный стиль; таков грациозный подголосок кларнета в третьем куплете (см. «Что за прибыль вам аукаться»).

За песней следует сцена поцелуя, в центре которой находится небольшой, но выдающийся своей красотой оркестровый эпизод. Замечательная по сочности и певучести тема поцелуя проходит в «бархатистом» звучании струнных и затем в дуэте (каноне) кларнета и виолончели на фоне фигураций арфы.

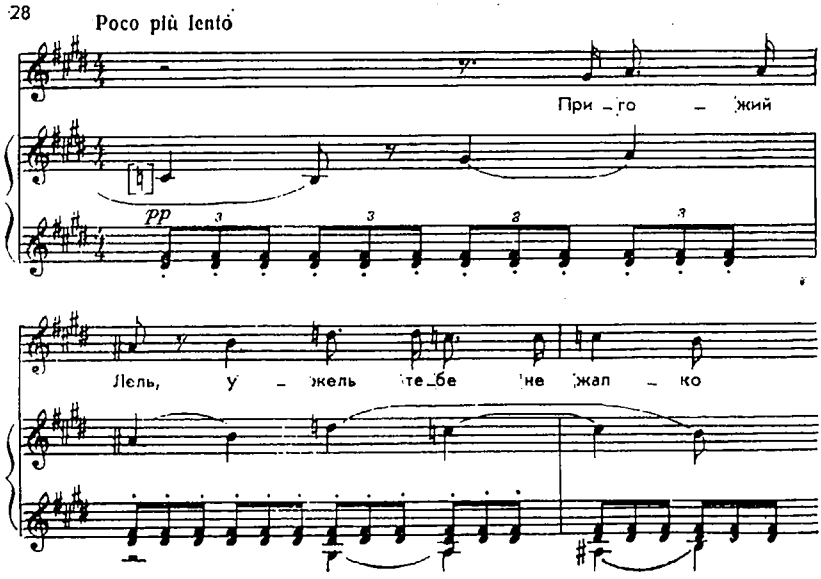


В заключение всей сцены у оркестра звучит мелодия песни «Ай, во поле липенька». Ее проведение и возвращение тональности ля мажор придают музыкальную законченность, округленность всей большой картине народного праздника [1].

[1] Композиционный прием обрамления, аналогичный отмеченному во втором действии.

Ариозо Снегурочки. Новая крупная часть акта открывается лирической сценой Снегурочки. В ее ариозо выражены чувства уязвленной гордости и ревности, терзающие девушку. В отличие от предшествующих вокальных номеров, ариозо Снегурочки приближается к монологу, который складывается из последовательности разнохарактерных эпизодов. Это позволило композитору, не стесняя себя той или иной законченной формой, свободнее отразить смену мыслей и чувств Снегурочки, передать развитие ее душевной драмы. Римский-Корсаков обращается здесь и к существенно иным (по сравнению с предшествующими вокальными номерами в партии Снегурочки) выразительным средствам: мелодика изобилует декламационными оборотами, острыми (с задержаниями) гармониями. Между тем большая часть тематического материала ариозо не нова, а заимствована из звучавших в прологе арии и арietты Снегурочки.

Во вступительном соло флейты один из основных мотивов Снегурочки впервые проходит в миноре и приобретает благодаря этому печальный характер. Элегически звучащие первые фразы («Пригожий Лель, ужель тебе не жалко») интонационно связаны с некоторыми мелодическими оборотами арietты ре минор (см. фразу «и громкие раскаты соловьев»).



Вслед за восклицанием «Красавица ль Снегурочка?», оттененным возбужденными фразами струнных (из вступления к арии пролога), у гобоя появляется новый мотив, построенный на полутоновых «стонущих» интонациях. Он выражает, по словам Римского-Корсакова, «ревнивое горе Снегурочки» (впервые он бегло проходит в сцене поцелуя).



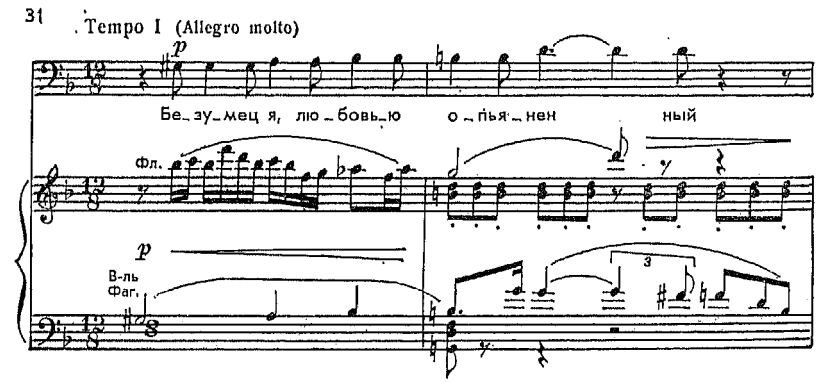
Развитие мотива ревнивого горя прерывается горестно молящим речитативом «О, разве лучше Снегурочки Купава?». Заключение ариозо, нежное, ласковое и умиротворенное по настроению («Пригожий Лель, люби меня»), носит песенный характер. В нем встречаются мелодические обороты из ариетты Снегурочки первого действия. Только в этом эпизоде ариозо прочно устанавливается главная тональность ми мажор (она вообще играет большую роль в музыкальной характеристике Снегурочки), подготовленная тональным развитием предшествующих эпизодов ариозо, в которых затрагивается тональность ля мажор (субдоминанта ми мажора) и многократно звучат доминантовые гармонии главной тональности.

Сцена Снегурочки с Мизгирем. Снегурочка в задумчивости напевает полюбившуюся ей песенку «Ах, цветочки-василечки» (мелодия эта звучала в прологе со словами «В сумеречки тебя утешу»), но размышления девушки нарушены приходом Мизгиря (баритон). С этого момента начинается сцена-дуэт. Композитор уделяет здесь основное внимание образу Мизгиря, обрисованному в страстных, патетических тонах. Речитативы и небольшие ариозо Мизгиря драматичны, порой им свойствен мрачный оттенок. Такова, например, тема «О, скажи, скажи мне», поддержанная насыщенным звучанием квартета виолончелей, и речитатив «Да, что страшен я» с «угрожающими» фразами басового кларнета. Затем следует ариозо Мизгиря

«На теплом синем море». Мизгирь пытается привлечь Снегурочку подарком — жемчугом бесценным. Вкрадчивость речей Мизгиря выражена в изящной, легкой по очертаниям, с равномерными «убаюкивающими» синкопами мелодии, в остинатной «воркующей» попевке аккомпанирующего басового кларнета. В ариозо присутствует легкий восточный колорит, что связывается с упоминанием о далеких заморских странах, в которых побывал Мизгирь.



В дальнейшем появляется сильно драматизированный лейтмотив Мизгиря (из финала первого действия). На густой унисон виолончелей и фагота накладываются взволнованные вокальные фразы декламационного склада. Одновременно у флейты стремительно проносится лейтмотив Снегурочки.



В борьбу с Мизгирем вступает Леший, и начинается большая вокально-симфоническая картина волшебных превращений сказочно ожившего заповедного леса, которая является замечательным образцом звукописного мастерства Римского-Корсакова. Она построена на симфоническом развитии тем Снегурочки, Мизгиря, Лешего и содержит новые музыкальные

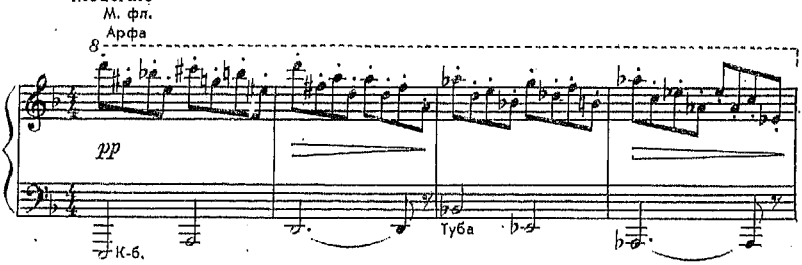
образы. Таинственное по характеру музыки фугато рисует вырастающие на пути Мизгиря ряды деревьев.

32 Poco meno mosso



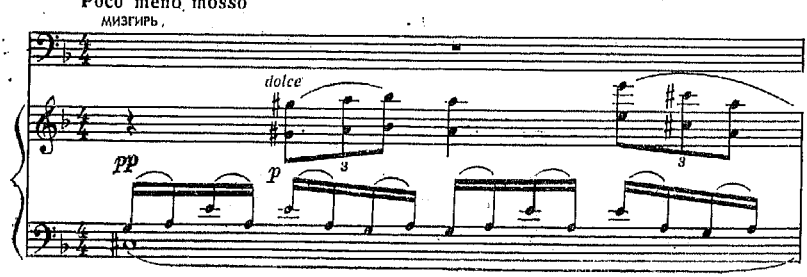
Необычайно картинна и поистине волшебна «музыка светлячков» (призрак Снегурочки превращается в пень со светлячками). На фоне квартовых «шагов» контрабасов (вверх) и тубы (вниз) в высоком регистре звучат тритоновые «колючие» мотивы флейты-пикколо в унисон с арфой. Благодаря введению колокольчиков на сильных долях тема светлячков становится «мерцающей» и загадочно-призрачной.

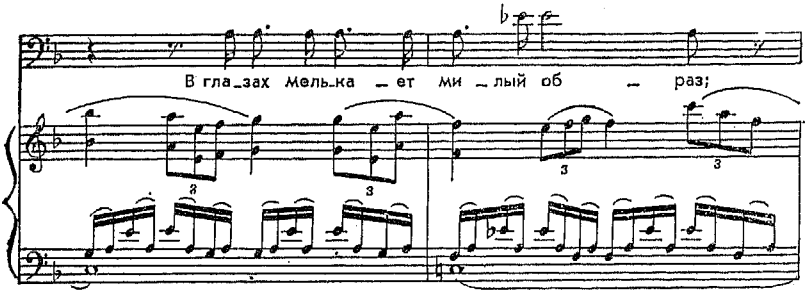
33 Moderato



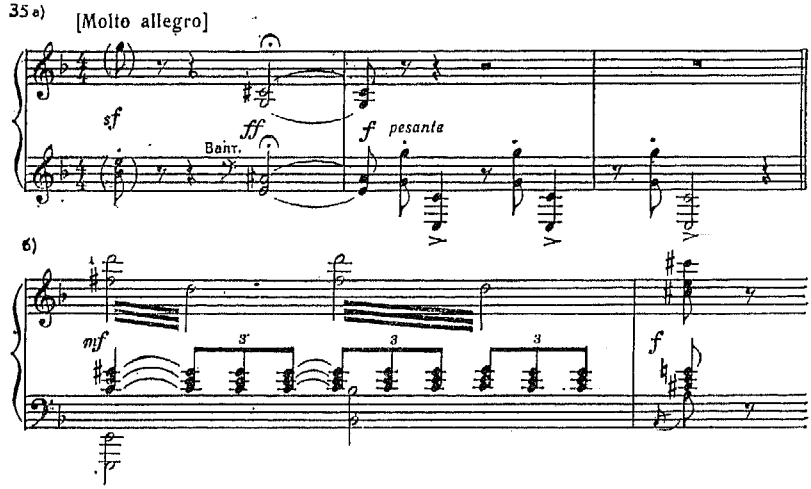
На протяжении сцены неоднократно проходит видоизмененный манящий мотив Снегурочки. Появляясь в новом ритмическом рисунке (триоли) и на фоне сменяющихся обращений доминантсептаккорда различных тональностей (ре мажор, си-бемоль мажор) в несколько неопределенном по тембровой окраске октавном звучании флейты и английского рожка, он приобретает таинственный, призрачный облик.

34 Poco meno mosso





Эта сцена отличается фантастичностью оркестровых красок. В ней нашли широкое применение увеличенные гармонии, которые связываются здесь с мрачным, сказочным образом Лешего. Можно сослаться хотя бы на многократно (перед каждым из «чудес») звучащую увеличенную кварту четырех закрытых валторн, скачки басов на тритон вниз, целотонный аккордовый мотив объятий Лешего.



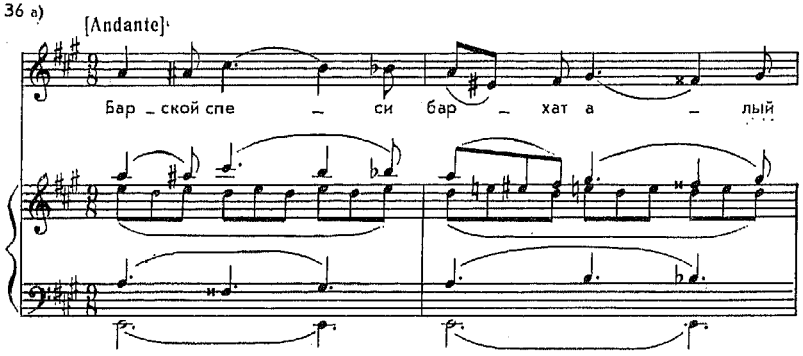
Композиция сцены, очень свободная, определяется программой — сценической ситуацией. Однако появление си-бемоль мажора в начале и в конце сцены, а также чередование тем Снегурочки с эпизодами волшебных превращений леса придают всей этой картине стройную и логичную музыкальную форму.

Заключительный раздел третьего действия — сцена Леля, Купавы и Снегурочки. Лесная поляна принимает прежний вид, светает. Здесь встречаются Лель и Купава, полюбившие друг друга. Их любовный дуэт построен на теме поцелуя. Из-за кустов выбегает Снегурочка и горько упрекает разлучницу-подружку. В речитативе Снегурочки («О мать Весна-Красна!») и оркестровом заключении драматично звучит ее лейтмотив.

Четвертое действие начинается со сцены Снегурочки и Весны. Печально и надломленно звучат призывы Снегурочки, обращенные к матери-Весне («Родимая, в слезах тоски и горя»). Выразительные вокальные фразы чередуются с жалобными мотивами гобоя (напряженный тембр этого инструмента во многих местах оперы используется композитором для передачи горестных чувств героини). Краткий оркестровый эпизод рисует появление из озера Весны-Красны: тихо шелестят нисходящие фигурации двух скрипок, как капли падают отрывистые звуки флейты и арфы, а на этом фоне у виолончелей мягко и ласково стелется певучая тема Весны; она как бы выплывает из прозрачной аккордовой ткани аккомпанемента. После краткого диалога Снегурочки и Весны следует небольшое очаровательное ариозо Весны, сообщающей дочери о волшебной силе своего венка («Изволь, дитя»). «Валторновый» мотив Весны положен в основу вокальной партии, сопровождением к которой служат его трепетные, полные томления (преобладают неустойчивые гармонии) аккордовые тремоло засурдиненных струнных.

Хор цветов — центральный номер этой сцены. Его можно было бы назвать арией Весны с хором, так как последний лишь аккомпанирует вместе с оркестром пению Весны. В роскошном цветении весенней природы и в волшебном могуществе Весны, дарующей Снегурочке чувство любви, полно и широко раскрывается неодолимость сил жизни и благодатного тепла. Музыкальная характеристика Весны достигает здесь особенной художественной силы и яркости. Хор цветов построен на нескольких выразительных темах. Среди них — виолончельная тема Весны из пролога и взятый оттуда же мотив валторны, преобразованный в гибкую тему,— музыкальный образ стройного цветка. Сверх того, в хоре встречается еще несколько мелодий, появляющихся при перечислении Весной цветов ее волшебного венка. Все эти темы очень пластичны, полны интонационной и гармонической экспрессии, они сопровождаются альтерированными уменьшенными и увеличенными гармониями. Вот несколько примеров:

36 а)





Разнообразные оркестровые средства — divisi и pizzicato смычковых, звучание дуэта солирующих скрипок, glissando арфы, блестящая звучность колокольчиков — сообщают музыке хора теплый, воздушный, переливчато-красочный колорит. Хор цветов — первый замечательный образец светлой музыкальной фантастики в операх Римского-Корсакова. Позднее аналогичные страницы музыки появятся в «Младе» (хор светлых духов), в «Ночи перед Рождеством». Общий их источник — хоры волшебных дев в «Руслане и Людмиле» Глинки.

Исчезновение Весны-Красны сопровождается замечательным симфоническим эпизодом, отличающимся роскошью и блеском оркестровых красок: густое и насыщенное звучание двух главных лейтмотивов Весны обогащается введением октавной мелодии цветов у флейт и арфы, с добавлением на последнем, вершинном звуке колокольчиков (см. клавир, цифра 288).

Дуэт Снегурочки и Мизгиря. Сердце Снегурочки теперь согрето теплом любви, она готова ответить любовью на любовь. Происшедшая перемена отражается в музыкальной характеристике Снегурочки: в дуэте с Мизгирем (он непосредственно следует за исчезновением Весны) появляются новые песенные темы, среди них — «нежно ласкающий любовный напев».



Финал оперы — народная обрядовая сцена встречи первого летнего дня. Она начинается с оркестрового эпизода — шествия народа и царя Берендея. За ним идет хоровой номер — хороводная песня-игра «Просо»[1], после чего следует обряд благословения царем Берендеем молодых пар. Женихи и невесты, в их числе и Снегурочка с Мизгирем, взявшись за руки, подходят к царю. В ответ на вопрос царя Снегурочка говорит о своей любви к жениху. В этот момент яркий луч солнца падает на Снегурочку. Она тает...

Сцена таяния — кульминация в развитии образа Снегурочки. Лирическая сторона ее характеристики получает здесь наиболее полное выражение, но наряду с тем вновь отчетливо выступают и сказочные черты этого полуреального, полуфантастического образа. Сцена таяния написана в виде свободного ариозо, состоящего из нескольких переходящих один в другой эпизодов. Музыкальное единство сцены определяется преобладанием мелодического материала ариетты пролога и господством энгармонически родственных тональностей до-диез минора и ре-бемоль мажора. Сцена включает значительное коли-

[1] Хор построен на двух вариантах народного напева, заимствованных из песенного сборника Балакирева (№ 8 и 9).

чество мотивов, ранее появлявшихся в музыкальной характеристике Снегурочки. Так, во вступительном разделе при словах «Великий царь» звучит тема, встречавшаяся в прологе на словах «людские песни», далее проходит начальный мотив ре-минорной ариетты пролога, за ней у кларнета — первая тема из дуэта Снегурочки и Мизгиря четвертого действия и грозный лейтмотив Ярилы-Солнца.

После этого начинается собственно сцена таяния: «Но что со мной? Блаженство или смерть? Какой восторг! Какая чувств истома!» В этом до-диез-минорном разделе новое развитие получают чувства томления, сладкого блаженства, которые слегка, как предчувствие, были намечены в ариетте пролога. Римский-Корсаков окрашивает здесь тематический материал ариетты в теплые и глубоко трогательные тона. Тема ариетты звучит у солирующей скрипки с флейтой (потом с кларнетом), несколько позже в унисоне первых скрипок и гобоя. Ее экспрессия и томность усиливаются благодаря обилию задержаний, проходящих звуков и неустойчивой гармонизации; каждый двухтактный мотив заканчивается на доминантсептаккорде разных тональностей (до-диез минора, соль-диез минора, ми мажора).



Краткий ля-бемоль-мажорный эпизод («В очах огонь») приводит к сокращенному проведению той же темы ариетты в тональности ми-бемоль минор («Люблю и таю»). На этот раз она проходит у сопрано с кларнетом, к аккомпанирующим струнным присоединяются духовые и арфа. Вслед за тем в ре-бемоль мажоре звучит любовный напев — обращение к Мизгирю «О милый мой», появляющийся в окружении прозрачно-холодных тембров флейт и кларнетов и волшебной звучности флажолетов арфы. Заключительный раздел сцены — проведение в оркестре мелодии ариетты пролога (до конца удерживается ре-бемоль мажор), постепенно истаивающей и наконец растворяющейся в воздушном глиссандо арфы [1].

Снегурочка исчезла. «Как вешний снег, растаяла она! Обманут я богами!» — в отчаянии восклицает Мизгирь и бросается в озеро.

Несмотря на это, опера заканчивается в светлых, торжественных тонах. Царь Берендей разъясняет смысл происшедшего: «Дочь Мороза, холодная Снегурочка погибла, пятнадцать лет на нас сердилось Солнце; теперь, с ее чудесною кончиной, вмешательство Мороза прекратилось. Веселый Лель,— обращается царь к пастуху,— запой Яриле песню хвалебную, а мы к тебе пристанем». Народ радостно славит Солнце — подателя света и тепла. Финальный хор сочинен Римским-Корсаковым в характере древних эпико-гимнических напевов. Тема его представляет собой видоизмененный мотив Ярилы.



Хор построен на сплошном нарастании силы, блеска и яркости звучания. Первую строфу запевает Лель, вторую исполняет хор, третью — ансамбль солистов, а затем происходит энергичная симфоническая разработка темы при ведущей роли оркестра. Ускоряющийся темп, расширение диапазона звучания, уплотнение фактуры, контрастные сопоставления оркестрового и хорового tutti, мажорный ладовый колорит — все это образует могучий, полный радости и солнечного света финал оперы — весенней сказки.

Сочетание реализма и романтической идеализации в изображении человеческих характеров, старинных народных обрядов, картин природы составляет особенность «Снегурочки» как

[1] Четырехкратное возвращение темы ариетты вносит в форму сцены таяния черты рондообразности.

оперы-сказки — особенность, свойственную также и многим произведениям народного творчества. Царь Берендей и Бермята, Купава и Снегурочка, Лель и Мизгирь, Бобыль и Бобылиха — все это жизненно правдивые, яркие реалистические образы. Чертами людских характеров наделены Весна-Красна и Дед Мороз. Наряду с этим в музыкальной обрисовке действующих лиц много чудесных образцов звукописного, пейзажного мастерства Римского-Корсакова, что связывает эти персонажи с областью природы, сказки, фантастики. Многочисленные народные обряды, в изобилии встречающиеся в опере, красочно воспроизводят старинный народный быт, остатки которого сохранились в XIX веке и кое-где дожили до нашего времени. Но вместе с тем многие образы оперы имеют и символическое значение. Они олицетворяют стихийные силы природы, закономерность смены времен года (Весна, Мороз, Ярило), народное искусство (Лель), идеал мудрого правления, поэтически чуткого и глубокого понимания красоты (Берендей). Наиболее сложен образ Снегурочки. Реальные девичьи черты переплетаются в нем со сказочными, лирические элементы — с эпическими, связывающими героиню оперы с миром природы. В образе Снегурочки особенно ярко раскрывается идея неодолимости любви как могучей жизненной силы, перерождающей даже холодную дочь Мороза. Снегурочка — один из самых оригинальных, типично корсаковских образов, варианты которого встречаются и в последующих операх композитора (Волхова, Царевна-Лебедь).

Музыка «Снегурочки» насыщена подлинными народными темами, характерными для народной музыки мелодическими и ладовыми оборотами, типично народными инструментальными звучаниями. Уже Островский предусмотрел исполнение по ходу действия своей пьесы нескольких народных песен. Естественно, что композитор значительно шире использовал эту возможность, введя в оперу семнадцать народных напевов и инструментальных наигрышей. Впоследствии Римский-Корсаков вспоминал: «В ответ на свое пантеистическо-языческое настроение я прислушивался к голосам народного творчества и природы и брал напетое и подсказанное ими в основу своего творчества».

В «Снегурочке» отчетливо выступают жанровые признаки сказочно-эпической оперы. Вместе с тем для этой оперы характерен и тонкий лиризм. Таким образом, в ней уже полностью определились типичные черты оперного стиля Римского-Корсакова.

Музыкальная драматургия «Снегурочки» основана на переплетении нескольких линий, нескольких сюжетно-образных планов. Основной композиционный принцип этой оперы — сопоставление разнохарактерных сцен, прежде всего — мира природы и мира людей. Чисто сказочные лесные сцены чередуются с народно-бытовыми, большей частью обрядовыми. Главной

связующей сюжетной нитью служит лирическая драма Снегурочки, развивающаяся на протяжении всей оперы, но то и дело «отстраняемая» бытовыми, сказочными, изобразительными картинами.

Большинство образов оперы (представители природы, Лель, царь Берендей, отчасти Купава) не претерпевает существенных изменений и наделено устойчивой характеристикой, определяющейся в своих главных чертах уже при их экспозиции. Образ же Снегурочки (в меньшей степени Купавы и Мизгиря) можно отнести к числу развивающихся (в смысле лирико-драматическом) и обладающих развернутой психологической характеристикой.

В «Снегурочке» Римский-Корсаков пользуется лейтмотивами в собственном смысле этого слова, постоянными гармоническими оборотами (лейтгармониями) и даже лейттембрами, связывая образы некоторых действующих лиц со звучанием того или иного инструмента (у Леля — кларнет, как подражание пастушескому рожку; у Весны — валторна и т. п.). Сверх того, композитор применяет мелодические обороты и интонации, характерные для различных персонажей, но не являющиеся лейтмотивами.

Музыкальная композиция оперы очень стройна и вместе с тем свободна. Развитые сцены чередуются с законченными номерами и сами содержат значительное количество завершенных номеров и композиционно оформленных сольных, хоровых эпизодов. Многочисленные и нередко крупные по масштабам хоры придают композиции «Снегурочки» широту и эпический размах. Вокальные формы весьма разнообразны, хотя преобладает не форма традиционной арии, а ариозо, ариетты и песни.

По сравнению с «Псковитянкой» здесь можно отметить новое для композитора — стремление к большей музыкальной закругленности и архитектонической уравновешенности. Это явилось результатом внимательного изучения глинкинских оперных партитур и складывавшегося у Римского-Корсакова убеждения в том, что «опера — произведение прежде всего музыкальное» и что оперный композитор не должен приносить музыкальные закономерности в жертву драматической стороне произведения.

В отношении богатства и сочности музыкального языка «Снегурочка», несомненно, превосходит предшествующие ей сочинения. С одной стороны, Римский-Корсаков щедро вводит выразительные средства, типичные для русской народной музыки (мелодические обороты и темы, несимметричные размеры, диатоника, народные лады). С другой же стороны, в этой опере со всем блеском проявилась неисчерпаемая музыкальная фантазия композитора в обрисовке сказочных персонажей и волшебных картин природы. Именно здесь Римский-Корсаков впервые широко применил увеличенные и уменьшенные интер-

вала (для характеристики Лешего и лесных чудес в третьем действии), а также нашел изысканные, поистине волшебные, оркестровые краски — средства, ставшие типичными для последующих его опер сказочного содержания.

Все это говорит о большом значении «Снегурочки» в творческой эволюции композитора и позволяет оценить эту оперу не только как одно из лучших, наиболее характерных, но и как этапное его произведение.

«САДКО»

Почти через тридцать лет после создания музыкальной картины «Садко», в 1895—1896 годах, Римский-Корсаков вновь обратился к этому сюжету и разработал его в жанре эпической оперы, «оперы-былины». В ней композитор использовал почти весь тематический материал своего юношеского симфонического произведения. Былинный сюжет как нельзя лучше отвечал особенностям дарования Римского-Корсакова. Горячо одобряя замысел оперы, Стасов писал композитору: «Сколько я добра ни жду от „Ночи перед Рождеством", которая, наверное, будет творением крупным и архикрупным, а будущий „Садко" будет, пожалуй, еще и того выше, и это потому я решаюсь мечтать, что там все время налицо седая русская языческая древность, и элементы волшебный, сказочный, фантастический, а они все с наибольшею силой и всего глубже заложены в Вашу художественную натуру».

Работая над оперным либретто, Римский-Корсаков обратился к различным вариантам былины о Садко. Если ранее композитор использовал лишь ту из былин, где рассказывается о странствиях и чудесных приключениях Садко, то в опере показаны и предшествующие события, описанные в других вариантах былины: спор гусляра с новгородскими купцами, чудесное появление в Ильмень-озере золотых рыбок, подаренных Морским царем Садко за его песни.

Материалом для образа Морской царевны — Волховы Римскому-Корсакову послужила народная сказка «Василиса Премудрая и Морской царь». Ряд сюжетных подробностей композитор заимствовал из различных других песенных и эпических памятников народной поэзии. Все это позволило ему придать либретто своей оперы глубоко народный характер [1].

Краткое содержание. Первая картина. Садко бедный гусляр на пиру новгородской братчины (союз новгородского купечества) отказывается воспевать богатую, сытую, косную жизнь купцов и смело высказывает свои мечты о далеких путешествиях и подвигах с целью прославить родной город. За это Садко осмеян купцами и изгнан с пира.

Вторая картина. Ночью на берегу Ильмень-озера перед Садко появляются дочери Морского царя, привлеченные пением и игрою Садко на

---

[1] В создании сценария и плана «Садко» активное участие принял Стасов, в работе над текстом либретто — ряд других лиц, среди них Бельский

гуслях. Среди них и младшая — Волхова. Гусляр и Морская царевна полюбили друг друга. При прощании Волхова обещает Садко подарить золотых рыбок в награду за его песни. Она предсказывает ему славу и богатство.

Третья картина. Жена Садко Любава Буслаевна тоскует, видя охлаждение к ней мужа, увлеченного смелыми мечтами. В горнице появляется Садко. Он грезит о Морской царевне. В ответ на тревожные вопросы Любавы Садко сообщает о своем намерении «биться о велик заклад» с купцами новгородскими.

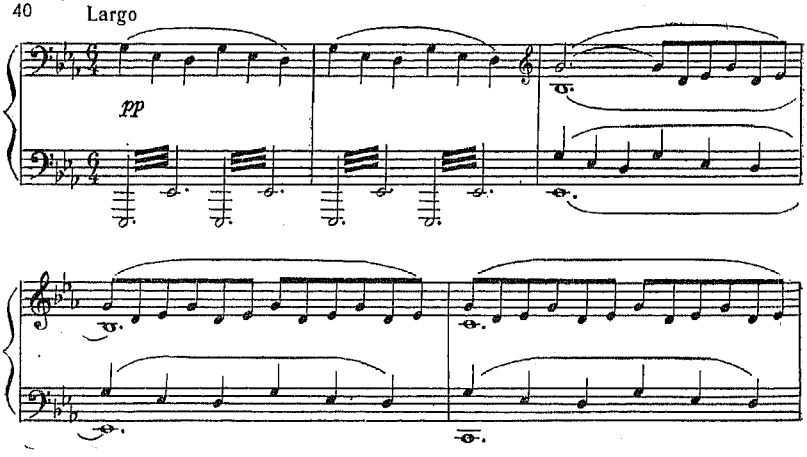
Четвертая картина. На пристани в Новгороде, при всем народе, Садко спорит с купцами, что выловит из Ильмень-озера рыбу золото перо. Садко выходит победителем из спора. Народ славит Садко. Иноземные «гости» (купцы) приглашают посетить их родные страны. Садко снаряжает корабли и, напутствуемый добрыми пожеланиями народа, отправляется в далекое плавание.

Пятая картина. Двенадцать лет свободно путешествовал Садко, но однажды его корабль остановился среди моря, задержанный волшебной силой. Садко понимает, что настало время встретиться с Морской царевной. Симфоническое «Интермеццо» рисует погружение Садко в Подводное царство.

Шестая картина происходит на дне морском. Садко венчается с Волховой. На свадебном пиру, под наигрыш гусляра, пускается в пляс все Подводное царство. Поднимается буря, гибнут корабли. В разгар пляски появляется Видение — Старчище могуч богатырь в облике калики перехожего. Он прекращает пляску и повелевает Подводному царству исчезнуть, Морской царевне превратиться в реку, а Садко вернуться в Новгород и служить родной земле своими песнями.

Седьмая картина. Садко чудесным образом оказывается у стен Новгорода. Морская царевна прощается со спящим гусляром и превращается в реку Волхов. Садко встречает жену и возвращающуюся из странствий дружину. Он рассказывает новгородцам о своих путешествиях и приключениях. Народ славит Садко, море синее, Великий Новгород.

Вступление. Вступление представляет собой музыкальную картину моря и имеет подзаголовок «Окиан-море синее». Музыка вступления рождается из нисходящей короткой попевки (*соль — ми-бемоль — ре*), образующей основное зерно темы моря — одного из главных лейтмотивов оперы.



Развитие лейтмотива носит красочный характер. Текучая музыкальная ткань вступления основана на сплетении различных ритмо-мелодических рисунков восходящего и нисходящего направлений. Интонационные видоизменения мотива связаны с его гармоническим варьированием. Господствующий ми-бемоль мажор оттеняется кратким сдвигом в до мажор, тоническое ми-бемоль-мажорное трезвучие (основная гармония мотива) эпизодически заменяется минорным трезвучием VI натуральной и VI низкой ступени (см. такты 5 и 7), а также рядом альтерированных гармоний. При этом во вступлении неизменно сохраняются характерные «струящиеся» очертания лейтмотива и его ми-бемоль-мажорная тональная окраска, соответствующая, по звуко-цветовому ощущению композитора, «серо-свинцовой» цветовой гамме северного моря. Такое постоянство основных музыкальных элементов и одновременно их непрестанное обновление (варьирование) рождает образные ассоциации с величавой и полной жизни морской стихией.

Если основная часть вступления рисует вполне реальный морской пейзаж, то в маленькой и очень поэтичной коде (см. клавир, цифра 4) возникает легкий оттенок сказочности. На фоне фигурированного органного пункта струнных басов (мотив моря) у английского рожка и двух кларнетов проходят мечтательно и чуть фантастично звучащие аккорды (поочередное разрешение уменьшенного вводного септаккорда VII ступени то в доминанту, то в трезвучия II мажорной и II минорной ступеней). Эти причудливые гармонии как бы намекают на чудеса таинственного и прекрасного Подводного царства, таящегося в глубинах океана.



Первая картина. В ней композитор рисует пир новгородских торговых гостей в богатых хоромах братчины. На пиру присут-

ствуют обязательные участники различных сборищ и торжеств — скоморохи, а также молодой гусляр Нежата.

Драматургическим узлом картины служит противопоставление спесивой, кичащейся своими богатствами массе купцов бедного гусляра Садко, не удовлетворенного бездеятельной и разгульной жизнью знатных гостей. Он помышляет о путешествиях в далекие, невиданные страны, о расширении торговых связей Новгорода и о распространении его славы по всей земле.

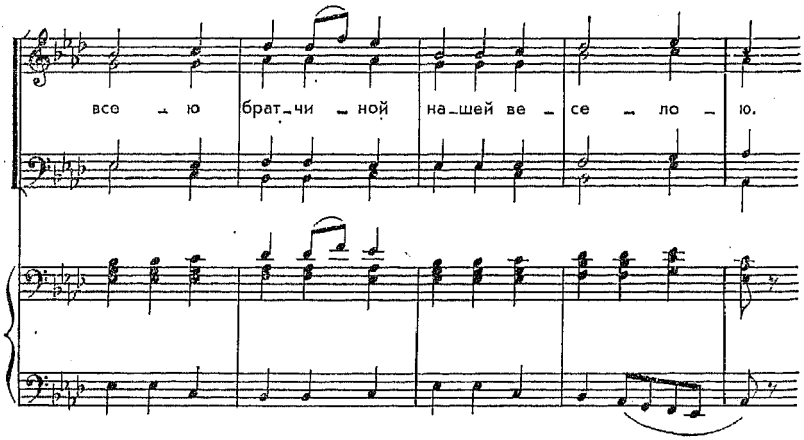
Всем своим складом и художественным обликом первая картина напоминает монументальную музыкальную фреску — так мощны ее общие очертания, рельефны и просты линии, насыщенны и ярки музыкальные краски. Музыкальный язык этой первой новгородской сцены отличается диатонизмом мелодики и гармонии, энергией ритмов, массивностью фактуры, полнотой и блеском оркестрового звучания, где выделяются медные и деревянные духовые инструменты. Картина состоит из нескольких крупных хоровых и сольных номеров, а также вокально-оркестрового номера «Пляска и песня скоморохов». Некоторые хоровые номера не завершены и вместе с речитативами образуют сцены. Неоднократное проведение ряда тем придает музыкальной форме картины внутреннюю цельность.

Картина открывается обширным, полным буйного веселья хором — похвальбой новгородских купцов «Собралися мы, гости торговые, всею братчиной нашей веселою». Хор построен на нескольких темах, среди которых особенно выразителен энергичный, несколько маршеобразный мотив, встречающийся и в дальнейшем развитии картины (пример 42).

После небольшого речитатива настоятелей следует былина Нежаты (контральто) о Волхе Всеславьиче. Размеренный и спокойный, многократно повторяющийся напев, подражание в оркестре гуслям (арфа и фортепиано), красочная вариационная

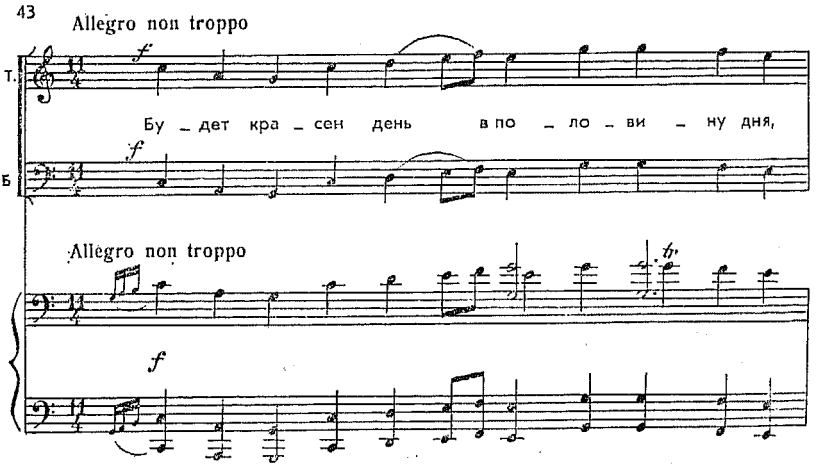
42





обработка темы, эпизодические хоровые реплики гостей между отдельными куплетами былины — все это оттеняет эпический характер картины пира.

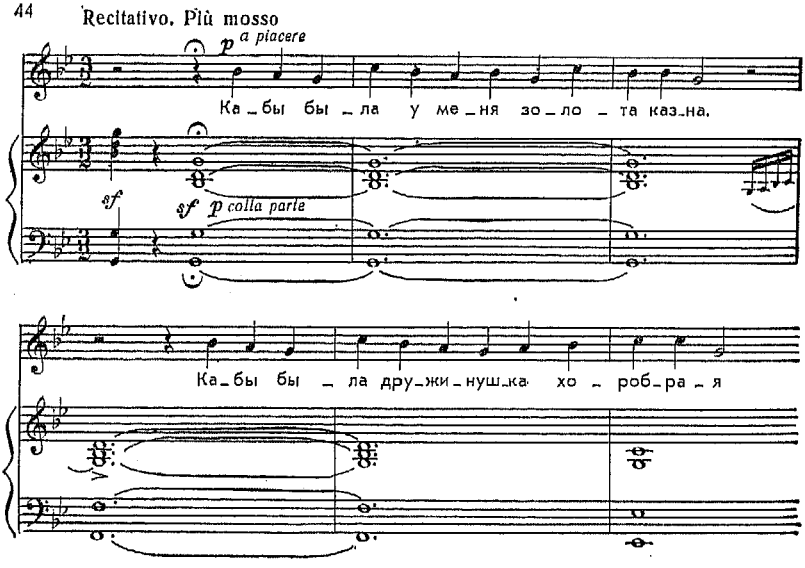
Былина сменяется новым хором гостей «Будет красен день в половину дня, будет пир у нас во полупире». В нем еще ярче, чем прежде, характеризуется чванливая новгородская знать: друг перед другом хвастают купцы своими богатствами — золотой казной, платьем цветным, удачами в кулачном бою, женами — белыми лебедями. Изложенная на $\frac{11}{4}$ (в характерном для былинного стиха свободном размере) и как бы топчущаяся на месте тема с архаическими «первозданными», по-особому терпкими секундовыми и кварто-квинтовыми созвучиями, проходит в параллельном октавном изложении у мужского хора и оркестра. Она создает представление о могучей, но тупой силе.





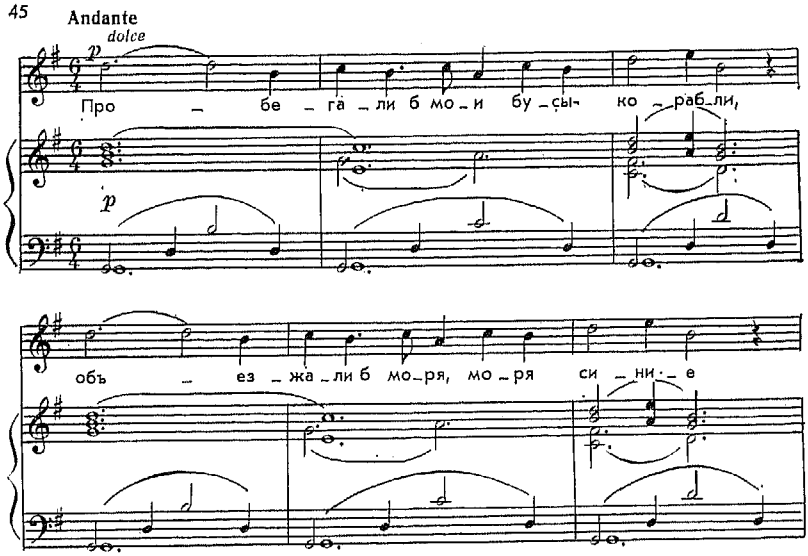
Ария Садко. Центральным эпизодом первой картины служат речитатив и ария Садко. В этой первой характеристике главного действующего лица с самого начала выступают черты широкой, богатырской натуры. Музыкальный образ Садко (тенор) строится Римским-Корсаковым на основе распевно-декламационных, специфически былинных оборотов и песенных жанров. Оба эти элемента здесь представлены.

Арии предшествует большой речитатив Садко. Его пластичные, разнообразные по мелодическому строению фразы объединены единством эпического, повествовательного стиля. Для них характерны симметрично расположенные терцовые и кварто-



вые, так называемые трихордные попевки, терцовые и кварто-вые ниспадающие интонации в окончаниях фраз.

Речитатив переходит в арию. Она написана в простой трехчастной (и одновременно куплетно-вариационной) форме. В арии ярко выражено песенное начало и вместе с тем в ее песенно-былинной мелодии содержатся и речитативные обороты. Плавно покачивающееся сопровождение вызывает образ морских далей.



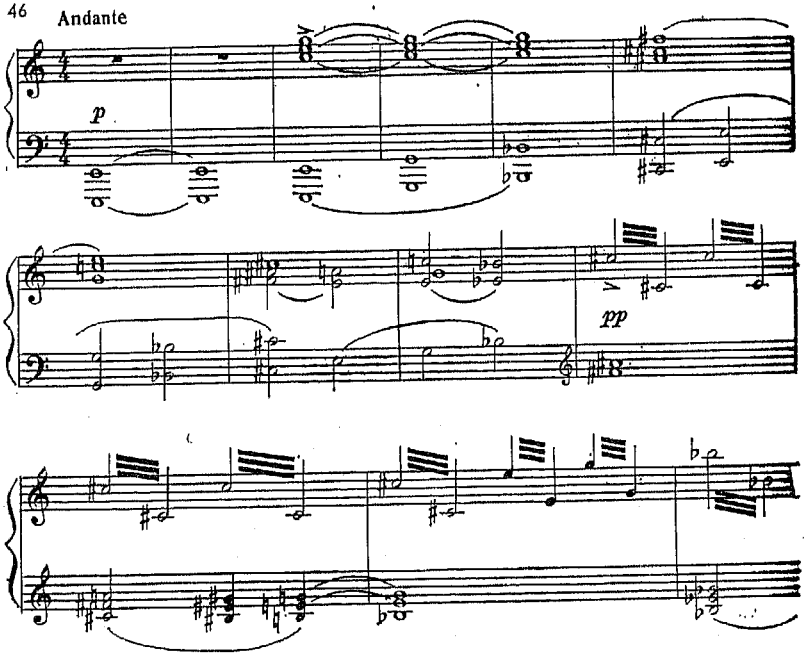
Средний раздел арии («Накупил бы я там скатна жемчуга») состоит из варьированных проведений основной темы в си-бемоль мажоре и ре мажоре. В репризе («По далеким морям») к вокальной мелодии присоединяются проходящие у оркестра лейтмотивы моря и Великого Новгорода (соло трубы в последних тактах арии), символизирующие мечты Садко о смелых подвигах во славу родной земли [1].

Речи Садко вызывают бурные споры среди купцов. Одним пришлась по сердцу удаль гусляра, другие возмущены его «безумной похвальбой». Главные противники Садко — настоятели, обеспокоенные влиянием Садко на простой народ, «голь кабацкую». Споры переданы в большом хоре-сцене, где возвращается в измененном виде знакомая тема «Будет красен день». Финалом картины служит «Пляска и песня скоморохов». На забаву гостям и под их одобрительный смех скоморохи издеваются над гусляром, называя его «зазнавшимся дурнем».

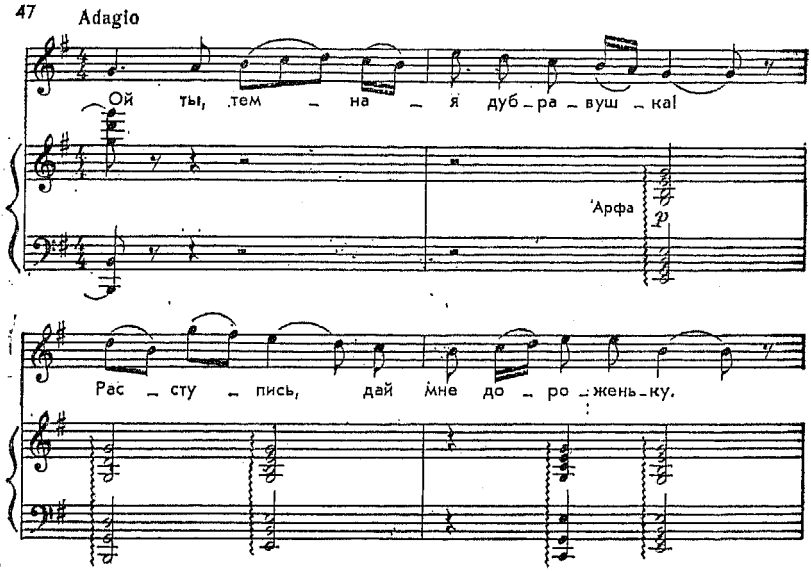
[1] Эти лейтмотивы ранее уже прозвучали в конце речитатива при словах «И прошел по великим рекам».

В песне «Про дурня», сочиненной в духе веселых и насмешливых скоморошин, задорная мелодия двух запевал — скоморохов Дуды и Сопеля — окружена плясовым оркестровым вступлением и бойким хоровым припевом («Ой, дуди, дуди, дуди»). Стремясь передать звучность нехитрого инструментального ансамбля скоморохов, Римский-Корсаков широко пользуется деревянными духовыми с участием малой флейты и малого кларнета, а также группой ударных (треугольник, тарелки, литавры, малый и большой барабаны). «Пляска» обрамляется мотивами первого хора. Появление их в конце картины в соединении со скоморошьими наигрышами образует еще одну музыкальную репризу, выполняющую функцию коды первой картины.

Вторая картина. Вступление. Небольшое оркестровое вступление вводит в мир сказки, завораживающей фантастики и проникновенной лирики. От глубоких басов до высоких регистров медлительно проходят «шаги» струнных по звукам уменьшенного септаккорда *ми — соль — си-бемоль — до-диез.* Навстречу им спускаются аккорды духовых, принадлежащие к далеким тональностям. Необычные гармонические последовательности, отсутствие единой тональности и лада (колебание мажора и минора), таинственное тремоло струнных, приглушенное звучание духовых — все производит призрачное, таинственно-волшебное впечатление.



Песня Садко «Ой ты, темная дубравушка» углубляет лирическую характеристику героя. Песня сочинена Римским-Корсаковым в жанре народных протяжных лирических напевов и является одним из лучших в русской классической музыке образцов творческого воспроизведения народного песенного стиля. В этой песне Садко изливает свою печаль и заветные думы. Выразительная мелодия, то плавная, то с размашистыми ходами, содержит типичные обороты народных лирических песен.

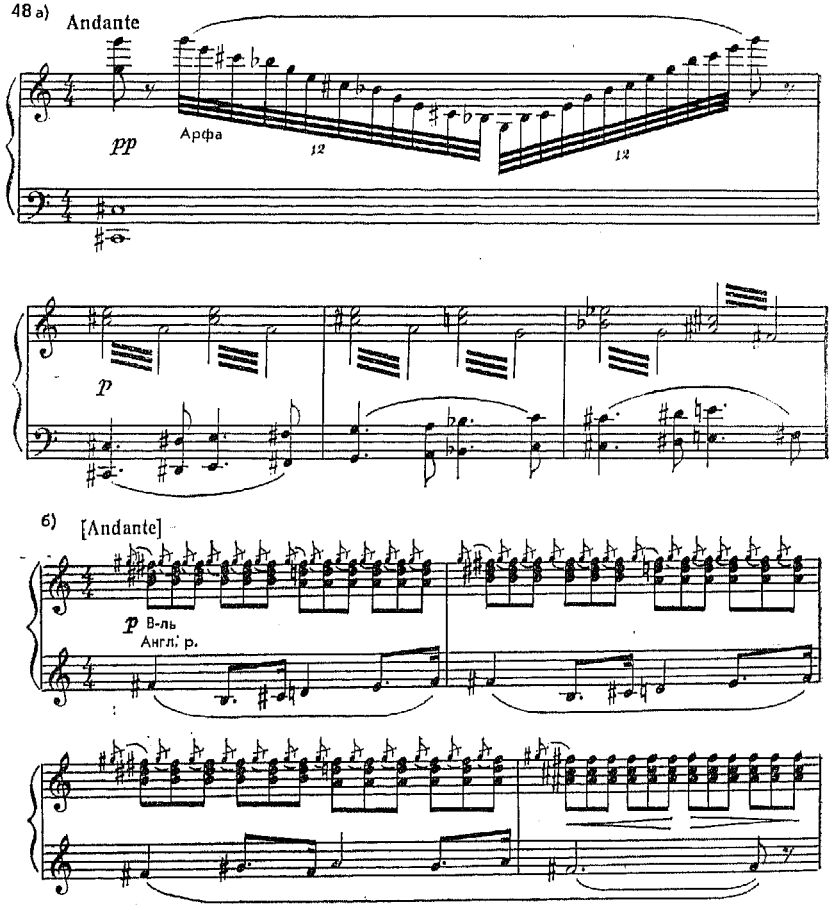


Оставляя неизменной мелодию, композитор варьирует оркестровое сопровождение. К размеренным — гусельным — аккордам арфы и фортепиано он добавляет во втором куплете подголосок — выдержанное *соль* (потом *ми*) у скрипок, в третьем куплете присоединяет контрапункт (pizzicato) других струнных. Дрожащее тремоландо скрипок, маленькие интерлюдии между куплетами песни, построенные на мелодических оборотах речитатива Садко первой картины («Кабы была у меня»), напоминают о смелых мечтаниях гусляра, а вместе с тем поддерживают ощущение фантастики.

Сцена появления лебедей и их волшебного превращения. Песня Садко пробуждает спящую природу. Поднимается ветерок, вода в озере начинает колыхаться, шумит тростник. Вдали плывет стая лебедей и серых утиц. Они превращаются в прекрасных девушек. Все происходящее с поразительной рельефностью и красочностью передается музыкой. Глиссандо арфы прерывает песню Садко, и на фоне причудливых аккордов всту-

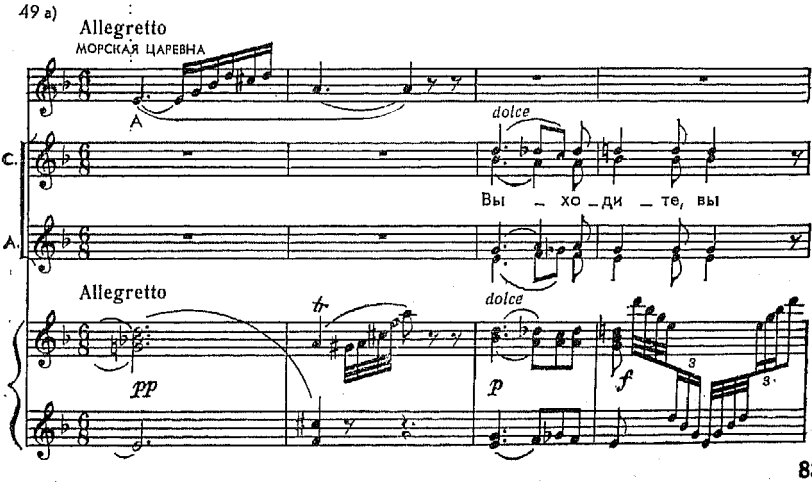
пления (тремоло струнных) у кларнетов и фаготов проходит гамма тон-полутон, связанная с характеристикой Морского царя (см. пример 48а). Вслед за тем в сочном унисоне виолончелей и английского рожка появляется певучая и плавная мелодия, сопровождаемая аккордами с форшлагами (подражание птичьему клекоту). Это — тема лебедей (см. пример 48б). В момент превращения лебедей и утиц в красных девиц наступает кульминация всего этого оркестрового эпизода. На фоне чередующихся доминантовых нонаккордов ля мажора и ми-бемоль мажора, волнообразных глиссандо арфы и вибрирующего звона тарелок звучат нисходящие по целым тонам терции духовых, украшенные трелями скрипок. Они медленно спускаются и застывают на неустойчивой гармонии (см. пример 48в).

В следующем затем хоре девиц Подводного царства впервые возникает образ Морской царевны (лирико-колоратурное





сопрано) — призрачного, фантастического существа, рожденного морской стихией. Музыка хора сплошь выдержана на зыбких, причудливых гармониях (увеличенное трезвучие, нонаккорд, различные септаккорды). К плавной мелодии хора присоединяются фиоритуры (вокализы) Морской царевны, звучат каденции флейты и кларнета, глиссандо арфы.





Сцена Садко и Волховы. Начинается сцена Садко и Морской царевны, в которой сольные и ансамблевые номера, хоры и речитативы образуют сложное, но очень стройное и непрерывно развивающееся музыкальное целое.

«Кто же ты, девица?» — спрашивает Садко. Ответ Волховы — одно из лучших лирических вдохновений Римского-Корсакова. Песня пробудила в холодной Морской царевне теплое, сердечное участие. Сдержанно-страстная, нежная мелодия — тема любви Волховы к гусляру — играет весьма важную роль в развитии музыкального образа Морской царевны.



Вслед за тем проходят лейтмотив сестер Волховы — «речек светловодных» (см. пример 51а) и видоизмененная тема лебедей (см. пример 51б), выражающая страстное увлечение Волховы чудесными песнями Садко.



Как видим, взаимопроникновение сказочной фантастики и теплой человеческой лирики является характерной особенностью образа Морской царевны. Но эта же своеобразная двуплановость оказывается примечательной чертой музыки всей второй картины, что подтверждается при дальнейшем рассмотрении ее.

По просьбе Волховы Садко заводит веселую хороводную песню «Заиграйте, мои гусельки» (ре мажор). Гибкая и упругая мелодия, начинающаяся удалым восходящим мотивом, проходит в цепи вариаций.

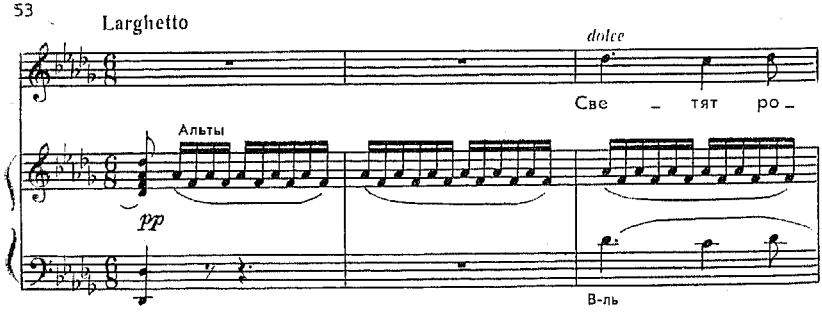
52

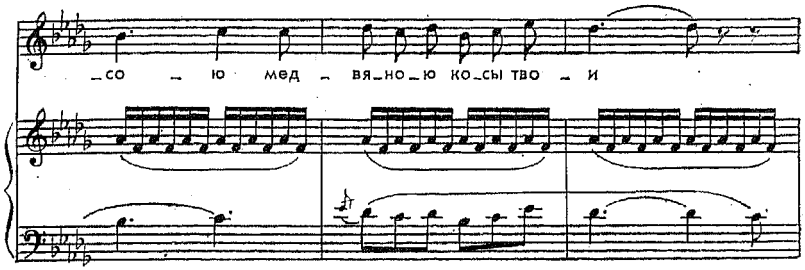


В третьем куплете Садко вторит Морская царевна, и песня переходит в дуэт. Постепенно в песне возникают необычайные черты: она то приобретает воздушный, скерцозный характер («Рассыпайтеся, лебедушки»), то прерывается таинственно-приглушенным аккордом тромбонов (см. фразу Садко «Дух занимается...»).

Лирическим центром картины является ре-бемоль-мажорный любовный дуэт. Мелодия его, диатоническая и напевная, как бы «парит» вокруг основного устоя (звука *ре-бемоль*) и сопровождается покачивающейся фигурацией альтов. В оркестровых интерлюдиях звучат реплики хора — ауканье сестер Морской царевны, рассыпавшихся по лесу; в оркестре возникают причудливые гармонии. Все проникнуто волшебным очарованием, глубоким любовным чувством.

53

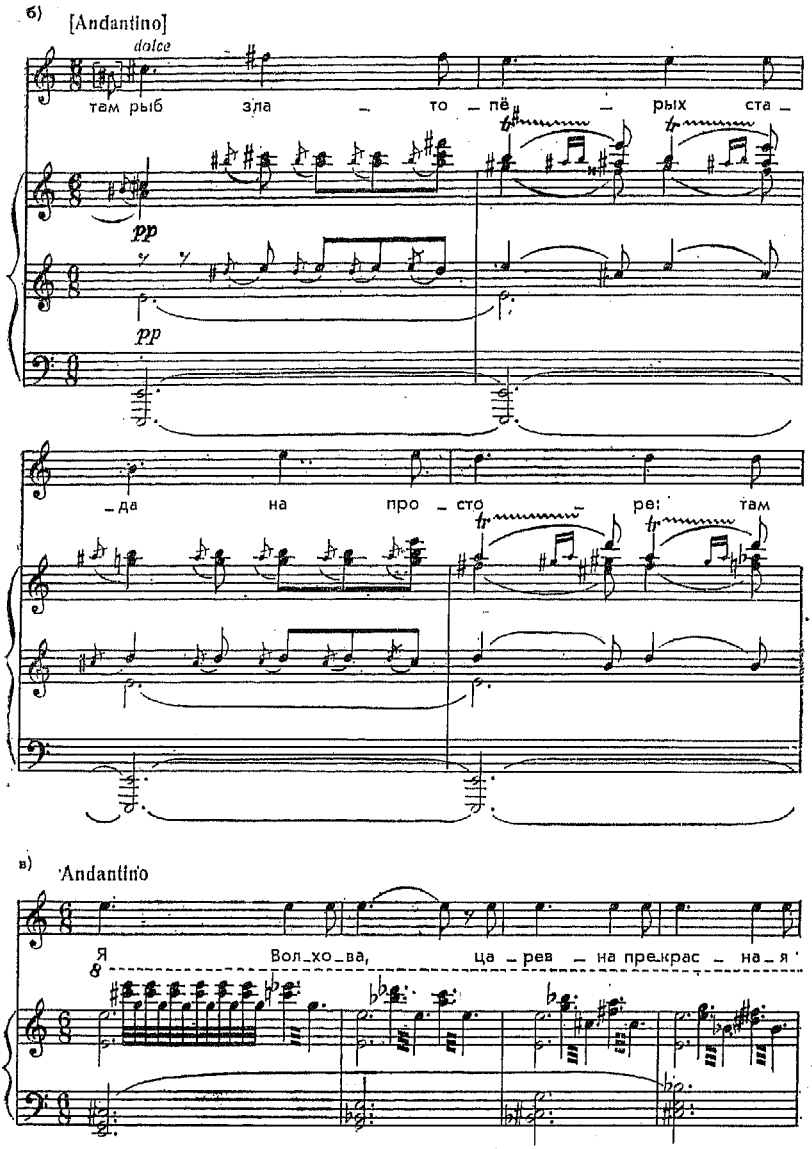




Дуэт написан в широкой симфонической форме. Вторая строфа — вариация первой («Мыслью ты светлой»). Две последующие носят характер свободного развития интонаций основной темы («Любо так слушать мне»), неприметно переходящих в мелодию первого обращения Морской царевны к Садко («Полонили сердце мое», см. клавир, цифра 101). Между третьей и четвертой строфой (см. клавир, цифра 102) у хора и оркестра появляется мелодия хороводной песни, с которой соединяются мелодические обороты дуэта — фразы Садко и Морской царевны.

Новой вставкой в дуэт является рассказ Волховы о себе и о чудесах великого Подводного царства. Рассказ Волховы, написанный в форме свободного монолога, представляет, в сущности, вокально-симфоническую картину, где оркестру отведена ведущая роль. Здесь встречаются многие лейтмотивы оперы. Среди них — музыкальные образы Лазоревого терема (пример 54а), рыбок золото перо (пример 54б), а также ряды сходящихся аккордов, образующих длительно звучащий уменьшенный септаккорд (пример 54в). Нельзя не обратить внимания на изысканный, фантастический характер этого последнего эпизода, создающего образ морской бездны. Тусклая звучность деревянных духовых оживляется призрачно мерцающим и воздушным тремоландо струнных с флажолетами скрипок, играющих divisi.





Вслед за рассказом Волховы опять звучат темы любовного дуэта, сплетающиеся с хоровым проведением (за сценой) мелодии песни Садко.

Заключением всей сцены Садко и Волховы служит ее прощальное обращение к гусляру. Морская царевна обещает подарить ему золотых рыбок: «Закинешь сеть, поймаешь их, бо-

гат ты будешь и счастлив». Прощальное ариозо Волховы, волшебное по характеру, основано на коротких, настойчиво, как заклинания, повторяющихся мотивах.



Вода в озере волнуется, из глубины поднимается Морской царь и зовет дочерей. Сначала у трубы, а потом и в вокальной партии царя звучит его угловатый, грозный лейтмотив, включающий интонацию тритона.



Обратим внимание на интонационную связь этого лейтмотива с гаммой тон-полутон, впервые прозвучавшей перед появлением лебедей (см. пример 48а). Лейтмотив Морского царя служит в дальнейшем неизменной основой его вокальных реплик, постоянно подчеркивая фантастичность данного образа.

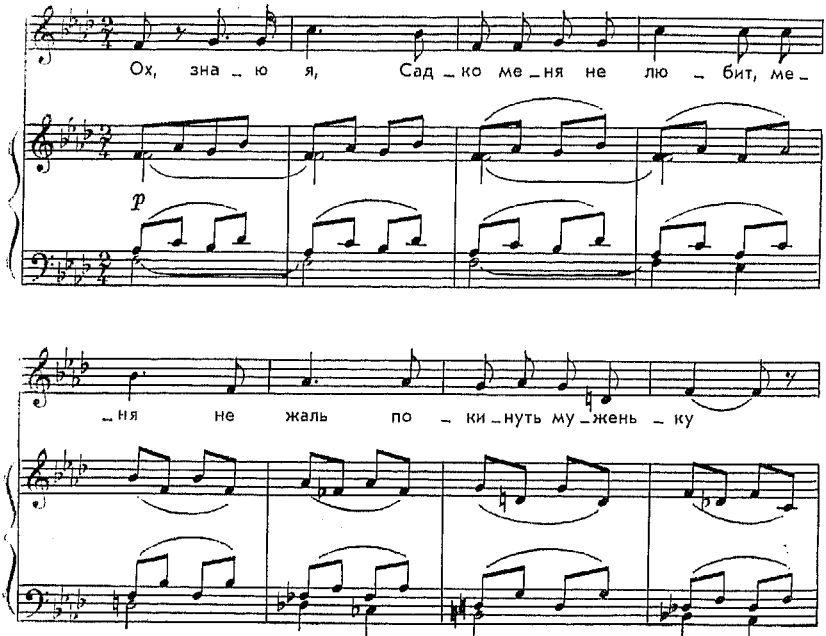
Услышав зовы отца, царевна Волхова и ее сестры, оборачиваясь лебедями и утицами, уплывают.

Вновь, но уже в обратном порядке, проходит музыка волшебного превращения царевны, тема лебедей, вокализы Волховы, гармонии вступления. В заключительных тактах картины зыбкая и сложная музыкальная ткань сменяется простой в гармоническом отношении аккордовой фактурой. Энергичная и короткая модуляция приводит к светлому и торжественному звучанию до мажора (с тонического секстаккорда этой тональности началась вторая картина).

Образуется своеобразная зеркальная (тематическая и тональная) реприза, придающая музыкальной композиции всей второй картины черты сложной трехчастной формы.

Третья картина посвящена характеристике еще одного женского образа — жены Садко Любавы Буслаевны (меццо-сопрано). Картина начинается с ее арии. Арии предшествуют небольшое оркестровое вступление и речитатив, в которых подготавливается основная музыкальная тема. Ария носит песенный характер. Широкая, распевная мелодия поддерживается размеренным аккомпанементом, передающим сосредоточенность Любавы, ее невеселые думы.

57 [Andante molto]



Небольшое мажорное ариозо «То идет муженек» и последующие речитативы Любавы в сцене с Садко вносят в ее облик энергичные, волевые черты. Садко весь во власти воспоминаний о встрече с Волховой. В его партии вновь проходят музыкальные темы из второй картины.

Третья картина завершается краткой молитвой Любавы о спасении «буйной головушки» Садко.

Четвертая картина — самая крупная и наиболее важная в новгородской части оперы. В ней с исключительным размахом воссозданы сцены кипучей общественной жизни средневекового Новгорода, важнейшего торгового центра Руси XII—XIII веков. Яркими красками рисует композитор новгородский люд, представителей разных званий и сословий, а также иноземных торговых гостей.

Для характеристики народа Римский-Корсаков пользуется самыми различными жанрами — от величавого духовного стиха до озорной скоморошьей песни.

Картина поражает грандиозностью своих масштабов и гармоничным слиянием разнородных образных элементов. В ней можно найти и сочные жанровые эпизоды, и блестящую музыкальную звукопись, и эпические сцены, и фантастику, и драматический элемент. Богатством и широтою музыкального содержания, насыщенностью и сложностью симфонической ткани, совершенством разработки музыкальных тем эта картина выделяется среди аналогичных народных картин в операх Римского-Корсакова, является одной из самых ярких.

Она состоит из нескольких больших частей, включающих, в свою очередь, менее крупные сцены и номера. Строгая пропорциональность всех разделов придает этой картине, несмотря на ее обширные размеры, замечательную стройность и законченность.

Эпическое своеобразие четвертой картины проявляется в некоторых особенностях ее композиции, которые будут отмечены ниже.

Первая часть картины — народная сцена до прихода Садко. Она начинается с энергичной, подвижной темы — обобщенной характеристики оживленной, многоликой толпы новгородцев.



За ней следуют и с ней чередуются (в соответствии со сценической ситуацией) другие темы. На площади появляются слепцы — калики перехожие — с пением духовного стиха «О Правде и Кривде»[1] (пример 59а); на другом конце площади раздается веселая и разгульная скоморошья песня «Про хмеля ярого» (пример 59б), слышны наигрыш гуслей и размеренное пение Нежаты (пример 59в), таинственный речитатив волхвов-гадателей (пример 59г).

Проведение всех этих тем прославляется неоднократно возвращающейся темой народа, благодаря чему образуется широкая симфонизированная форма, близкая к рондо. К концу этой первой большой сцены музыкальное развитие достигает высокой степени напряжения, в одноименном сочетании звучат

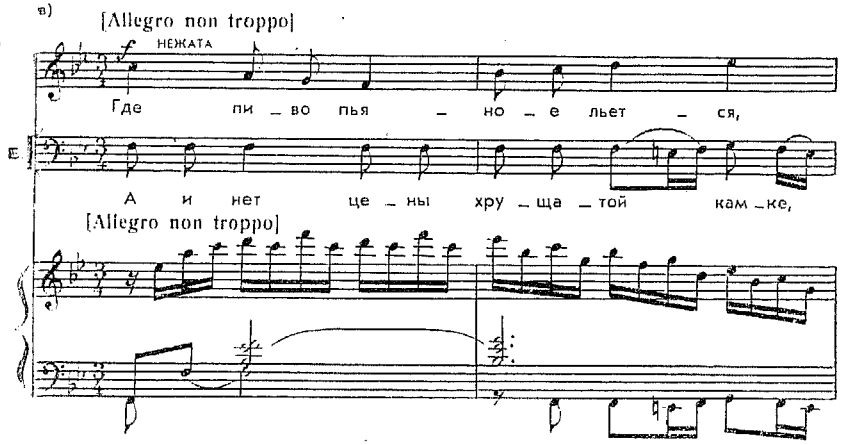


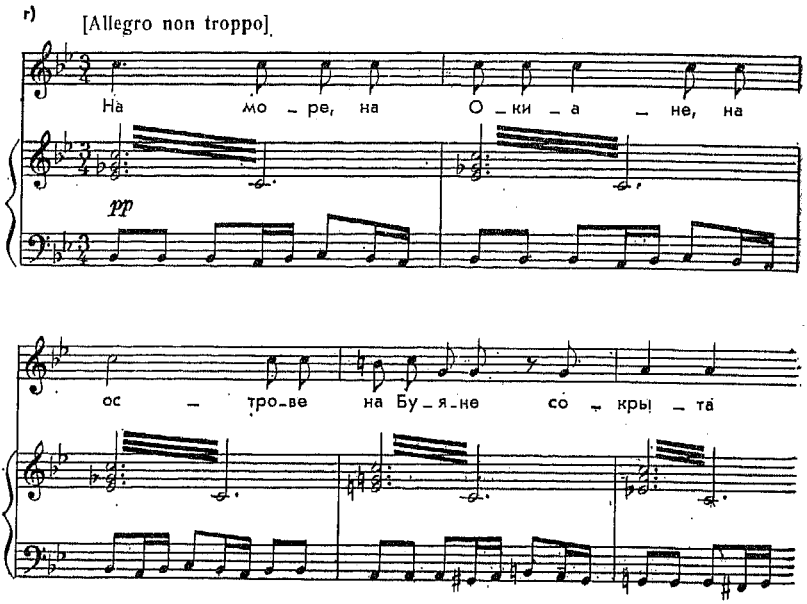
[1] Здесь звучит подлинный напев духовного стиха «О Голубиной книге».

б) [Allegro non troppo]



в) [Allegro non troppo]

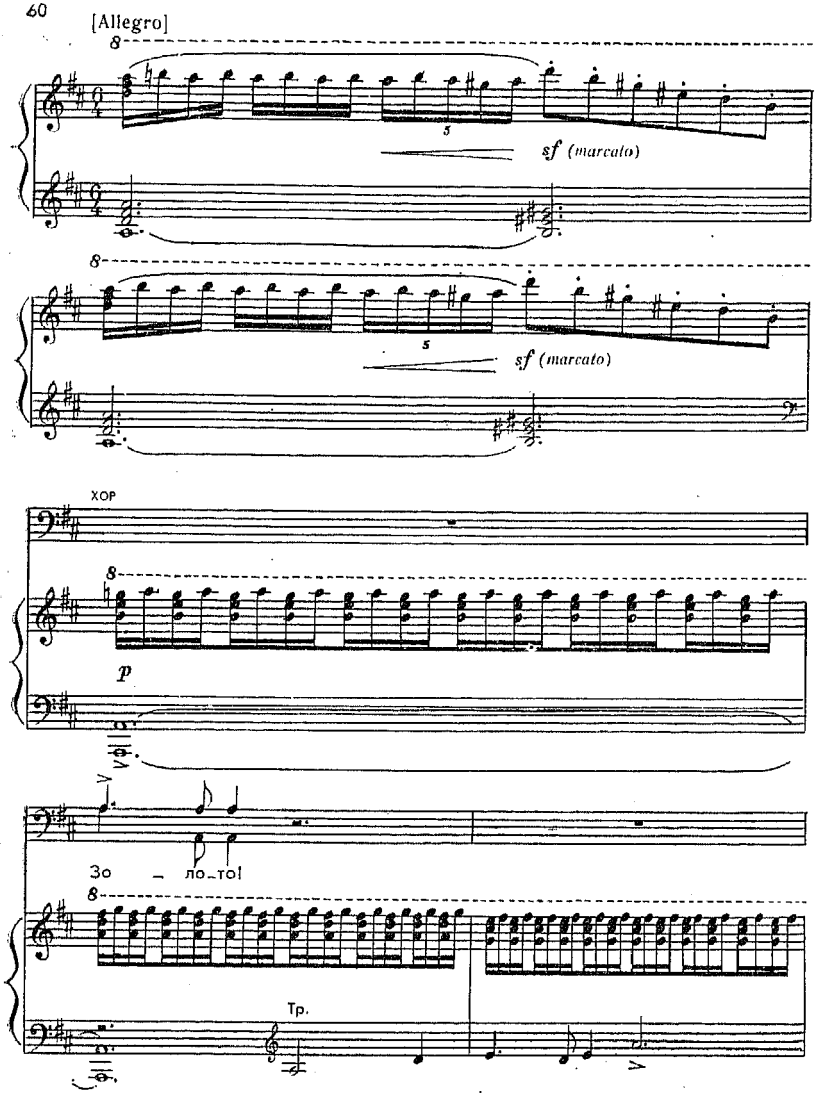




почти все перечисленные темы. Подстрекаемые настоятелями и скоморохами, новгородцы встречают появившегося Садко смехом и шутками.

Вторая сцена картины — спор Садко с настоятелями и победа Садко. Речитативам Садко здесь свойствен уже не повествовательный, а эпико-героический характер, и это вносит новый штрих в музыкальный образ главного действующего лица оперы.

Центральный эпизод этой сцены — ловля рыбок и превращение их в слитки золота. Музыка красочно изображает все происходящее и передает общее настроение участников действия. Ярким пятном выделяются фантастичные магически-заклинательные призывы (из-за сцены) Морской царевны, построенные на мотиве из второй картины («Поймаешь рыбок золотых»), за всплеском-глиссандо арфы в оркестре появляется грациозный «плещущийся» мотив золотых рыбок и небольшой хор народа, пораженного и смущенного свершившимся чудом («Чудо чудное, диво дивное»). Кульминацией сцены является эпизод превращения рыбок в золото — замечательный образец гениального звукописного мастерства Римского-Корсакова. Аккордовые трели деревянных духовых, фортепиано и струнных, напряженная и полная звучность всей медной группы, звенящие удары колокольчиков, арфы и скрипок (флажолеты), звон треугольника и тарелок создают ослепительно сияющую, вибрирующую звучность. На этом фоне у трубы величественно проходит лейтмотив Великого Новгорода.



Садко торжествует победу. На выигранные богатства он снаряжает «тридцать и един корабль», наделяет всяким добром неимущий люд и набирает «дружину хоробрую».

Небольшое ариозо-песня Садко «Целовальнички любимы, верная дружина» своим удалым складом усиливает богатырские черты в образе Садко.

Народ славит гусляра за смелость и удачливость, за доброту к бедноте. На протяжении этой сцены у хора трижды

звучит мелодия славления Садко («Слава, слава тебе, молодой гусляр»), каждый раз в новой тональности и в более высокой тесситуре. Возвращение этой мелодии, как и повторность некоторых других тем, не только связаны с ходом сценического действия, но придают симфоническую цельность музыкальной композиции сцены, подчеркивают ее эпическое своеобразие.

Прославляет Садко и гусляр Нежата. Он импровизирует сказку про Соловья — Садко, пленившего своими песнями самого Морского царя и получившего от него в награду золотых рыбок. В этой «сказке и присказке», колоритной эпической вставке, выражена одна из главных идей, вложенных композитором в оперу,— мысль о беспредельной, чудесной власти народного искусства.

Третья большая сцена четвертой картины содержит своеобразную сюиту из песен иноземных гостей.

Песни гостей, как и Сказка Нежаты, служат оригинальным эпическим отступлением, вполне оправданным в опере-былине. Каждая из них обладает своим характером, музыкальным колоритом, соответствующим национальности и стране, представителями которых выступают гости заезжие, и в каждой присутствует образ моря — великого пути, связывающего страны и народы.

Воинственна и сурова песня Варяжского гостя (бас). Мелодия ее носит декламационный характер, восходящие кварты в начале фраз придают ей мужественность и решительность. Оркестровый отыгрыш построен на энергичных мотивах струнных, изображающих грозный морской прибой. Тембр низкого мужского голоса и густая звучность духовых, преимущественно медных инструментов, хорошо гармонирует со всем обликом Варяга — отважного воина и морехода.

Песня Индийского гостя (тенор) — мягкая, лирически томная. Она украшена хроматическими узорами, небольшими виртуозными фиоритурами (перекличка голоса и флейты). Мелодия спокойно развертывается на фоне лениво сменяющихся гармоний мажора и одноименного минора, различных аккордов натурального и гармонического соль мажора. Размеренная волнообразная фигурация виолончелей, приглушенная звучность засурдиненных струнных и деревянных ассоциируются с картиной спокойного южного моря и поддерживают мечтательное настроение этой восточной песни.

Третьим выступает Веденецкий гость (баритон), рассказывающий в двух песнях (обе составляют один вокальный номер) о чудесах города Веденца (т. е. Венеции). Содержание первой песни — народная легенда о таинственном покровительстве Венеции со стороны самого моря. Знамением этой чудесной связи служит появление церкви, поднимающейся раз в году из глубины моря.

Песня изложена в куплетно-вариационной форме. Канонический контрапункт альтов при втором проведении темы, четырехголосное аккордовое сопровождение в третьей строфе, фригийский ладовый колорит придают песне церковный оттенок, слегка напоминающий старинную итальянскую музыку. Сама же песня, напевного и повествовательного склада, не имеет ничего специфически итальянского и не лишена русского песенного характера.

Вторая песня («Город прекрасный») выдержана композитором в духе баркаролы. Она рисует город Веденец с неумолчным плеском волн, теплым и ласковым южным ветерком, с любовными песнями. Основная ми-мажорная тема песни — подвижная и грациозная мелодия с изящными акцентами на слабых долях такта, звонкими фиоритурами и контрастами forte и piano. Она сопровождается легкими аккордами струнных pizzicato, имитирующими звучность лютни — инструмента, имевшего большое распространение в музыкальном быту средневековой Европы.

Появление в среднем разделе новых тональностей (до мажор, ре-бемоль мажор и до-диез минор) вносит свежий и яркий контраст в «сапфировый» (по представлению Римского-Корсакова) ми-мажорный колорит песни. Сочный и плавно колышущийся аккомпанемент струнных и красивые мотивы флейты — изобразительного характера («Синее море плещется тихо... Дев чернокудрых песни несутся...»). Реприза песни обогащена подвижной «струящейся» фигурацией скрипок, мелодия звучит здесь с большой насыщенностью и воодушевлением [1].

Финал четвертой картины и хор «Высота ли, высота поднебесная». Финал открывается ансамблем (хор, солисты): Нежата и народ советуют Садко отправиться в славный город Веденец. Затем следует небольшая речитативная сцена прощания Садко с новгородцами и Любавой. Минорному причету-плачу Любавы («Закатился светел месяц») противопоставлены мужественные мажорные интонации полуречитативных ответов Садко, в которых нетрудно узнать несколько измененные мелодические обороты его речитатива из первой картины «Кабы была у меня» (см. «Ой, не сдержать тебе, лебедка, ясна сокола»). Здесь же проходит основная тема его арии (см. «Побываю я в ваших синих морях»). Возвращение этого музыкального материала связано с развитием сюжета — с осуществлением мечты Садко.

Собственно финалом картины служит песня Садко с хором «Высота ли, высота поднебесная», написанная на тему былины «Соловей Будимирович». Русский богатырский напев звучит

[1] Указанная фигурация скрипок сродни аккомпанементу в известной «Баркароле» Шуберта.

как ответ на песни иноземных гостей, в нем прославляются великая русская земля и ее народ. Хор занимает центральное положение в опере и является ее идейно-музыкальной кульминацией. Небольшое оркестровое вступление на теме обращения Садко к дружине («Целовальнички любимы») родственно мелодии самой песни и подготавливает ее. Песня-хор изложена в широкой вариационной форме. Былинный напев сначала проходит в торжественном и мужественном одноголосном запеве у Садко.



Первая вариация — проведение темы у Садко и мужского хора в плотной аккордовой фактуре («Как из-за моря»); во второй вариации («Хорошо корабли изукрашены») партия Садко образует свободный подголосок к теме. В третьей вариации («На беседе сидит») происходит тональный сдвиг (из ля мажора в фа мажор), тема звучит у хора струнных pizzicato прозрачно и легко. В четвертой вариации («Высота ли, высота») хоровое изложение оттеняется одноголосным контрапунктом струнных, возвращается в ля мажор. В пятую вариацию (Poco più animato) композитор вводит причет Любавы. Последняя, шестая вариация — самая насыщенная по звучности (хор, полный оркестр, солисты). В конце ее былинный напев проводится более крупными длительностями, к нему присоединяется мотив Великого Новгорода.

Особенности строения четвертой картины — монументальной народной сцены — дают представление о типичных чертах стиля и композиции эпических опер Римского-Корсакова.

Для этой картины (как, впрочем, и для первых двух) весьма характерны многочисленные репризы — повторения музыкального материала, что находит свое оправдание в репризах сюжетно-сценических ситуаций (типичный композиционный прием в произведениях народной эпической словесности). Так, например, дважды свершаются чудеса, а в соответствии с этим двукратно проходят темы Морской царевны, золотых рыбок и тема удивления народа; в связи с ходом действия три раза звучит хор народа «Слава, слава тебе, молодой гусляр». Эти репризы, в сочетании с двукратным проведением темы «Целовальнички любимы», образуют внутри второй сцены (наиболее сложной по композиции) развитую систему перекрестных тематических связей.

В картине встречаются композиционные приемы, ранее использованные композитором в «Снегурочке». В музыкальной форме первой сцены присутствуют черты рондо (как и в хоре «Проводы Масленицы»); песни гостей в третьей сцене составляют подобие вокальной сюиты (ср. сцены III действия «Снегурочки»).

Завершающая первую половину оперы четвертая картина содержит тематические репризы музыки важнейших предшествующих картин: в ней проходят темы арии Садко из первой картины и музыкальный материал, связанный с образом Морской царевны, из второй картины.

Пятая картина открывает вторую половину оперы, посвященную истории чудесных приключений Садко. Небольшая по размерам, она почти не содержит нового музыкального материала.

В начале картины повторяется вступление к опере (оно немного сокращено, изменен тональный план). Затем следует хор корабельщиков и дружины Садко «Уж как по морю, морю синему», где звучит перенесенная в минор и несколько иначе обработанная тема «Высота ли, высота». Хор корабельщиков заунывен и печален. Сумрачный колорит присущ и музыке всей этой картины. Он создается господством минорного лада, многократным возвращением хора корабельщиков (в соль-диез миноре, ля миноре, до миноре) и частым проведением сурового ритмического мотива литавр  , происходящего от той же темы.

Ария Садко. Единственный законченный сольный вокальный номер пятой картины — прощальная ария Садко. Ее можно было бы назвать песней. Мелодия арии — чисто песенного, протяжного характера. Ария сочинена в куплетно-вариационной форме, разработана в подголосочной манере. Арии предшествует мрачная речитативная тема оркестра. Она неоднократно проходит в картине и приобретает значение лейтмотива судьбы Садко.

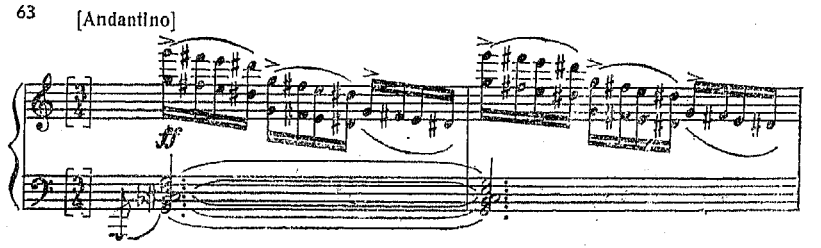
62 Allegretto

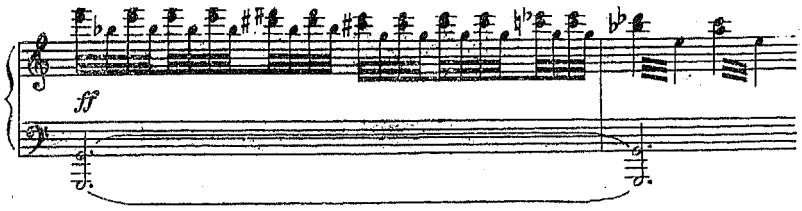




Картина заканчивается музыкой «окиан-моря синего» и замирающей вдали песней-хором корабельщиков.

Интермеццо. Сцена хора и оркестровое интермеццо соединяют пятую картину с шестой. Музыка изображает погружение Садко в глубину океана. Гусляр ударяет по струнам. В ответ как отзвук слышны девичьи голоса (хор поет без слов) и призывное пение Морской царевны (на материале ее прощального ариозо из второй картины). У струнных проносятся нисходящие отрезки гаммы тон-полутон поочередно в третьей, второй и первой октавах. За ними на фоне бурного глиссандо арфы спускаются аккорды струнных и духовых, верхний голос которых образует тот же звукоряд (тон-полутон). Как сказано в ремарке: «Вода волнуется. Садко вместе с доской дубовою опускается в бездну морскую».





Далее в зыбкой, гармонически неустойчивой (как бы все время плещущейся из-за постоянных тремоло и трелей) музыкальной ткани интермеццо проходят мотивы Лазоревого терема, золотых рыбок. Интермеццо завершается длительно тянущимся увеличенным трезвучием на органном пункте *ми*. Из глубоких басов оркестра постепенно поднимается плавная фигурация, построенная на лейтмотиве моря. Сумрак рассеивается, возникают очертания Лазоревого терема.

Шестая картина. Здесь получают дальнейшее развитие сказочно-фантастические образы второй картины и появляется новый музыкальный материал, введенный композитором для изображения Подводного царства с его фантастическими обитателями. В отличие от второй картины, здесь меньше лирики, но зато достигает своей кульминации декоративно-звукописная сторона, во всю ширь развертывается могучее симфоническое дарование Римского-Корсакова, присущее ему богатство волшебного, сказочного вымысла.

Господствующий в шестой картине фантастический колорит выгодно оттеняется эпизодами народного склада, выдержанными в относительно простом, диатоническом стиле реальных сцен оперы. Эти эпизоды, связанные, как правило, с характеристикой Садко, образуют яркие контрасты внутри картины и придают музыке национальный характер.

Хор красных девиц и величальная песня Садко. Шестая картина начинается двумя номерами, разделенными небольшим речитативом Морского царя. Это — хор красных девиц, сестер Морской царевны, и величальная песня Садко. Хор построен на теме Подводного царства, в основе которой лежит гармоническая последовательность из малого вводного септаккорда VII ступени и увеличенного трезвучия тоники.

Этот номер является свободной репризой хора красных девиц из второй картины. Здесь использован тот же музыкальный материал, те же фиоритуры Волховы, но фа мажор заменен ми мажором — «сапфировой» тональностью, соответствующей светло-синим краскам Лазоревого терема.

Величальная песня Садко носит эпически широкий характер. С неторопливой и плавной мелодией запева (пример 64а) контрастирует энергичный, ритмически упругий припев («Славен, грозен Царь Морской») с перебором гуслей в сопровождении (участвуют струнные pizzicato и арфа. Пример 64б).



В третьей строфе к Садко присоединяются со своими темами Волхова и Морской царь (в припеве еще и хор), и сольная песня превращается в терцет с искусным полифоническим сплетением нескольких мелодий [1].

Сцена праздника на дне морском. Большая часть шестой картины представляет собой обширную вокально-симфоническую сюиту — сцену свадебного торжества на дне морском. Сюита открывается «Шествием чуд морских» на темах речек и ру-

[1] При переходе к припеву звучат гармонии морской бездны (см. «Царство Морское великое!»).

чейков, Морского царя и Волховы. Первый раздел «Шествия» — чисто оркестровый, во втором к оркестру присоединяются солисты и хор.

Второй номер сюиты — хоровая «Свадебная песня», исполняемая во время обряда венчания Садко и Волховы (их обводят вокруг кусточка ракитова). Простая диатоническая мелодия, такая же гармонизация, подражание в аккомпанементе народным щипковым инструментам, народный склад текста (здесь переработана святочная подблюдная песня) придают этому номеру ярко выраженный русский народный характер.



За «Свадебной песней» следует два оркестровых эпизода: плавная, с непрерывным мелодическим движением на $\frac{5}{8}$ «Пляска речек и ручейков» и грациозная, в движении вальса, «Пляска золотоперых и сереброчешуйных рыбок», основанная на лейтмотиве рыбок золото перо.

Сюита завершается общей пляской — монументальным вокально-симфоническим номером (с участием оркестра, хора, солистов). В общей пляске Римский-Корсаков с замечательным мастерством объединяет большое количество тем. В основе ее лежит лаконичный плясовой наигрыш Садко.



Мотив наигрыша развивается вариационно и служит рефреном большой и сложной композиции (с чертами рондо и вариаций). Эпизоды построены на темах величальной песни Садко, Волховы, моря и других.

Финал картины начинается с появления Видения — Старчища могуч богатыря в облике калики перехожего (баритон). Монолог Видения написан в стиле церковных старинных напевов. В целях создания глубокого музыкального контраста Римский-Корсаков вводит орган, звучание которого, вместе с деревянными и струнными инструментами, несколько напоминает церковный хор.

Заключительный эпизод картины построен на лейтмотиве Подводного царства и рисует исчезновение Лазоревого терема в бездонной пучине океана.

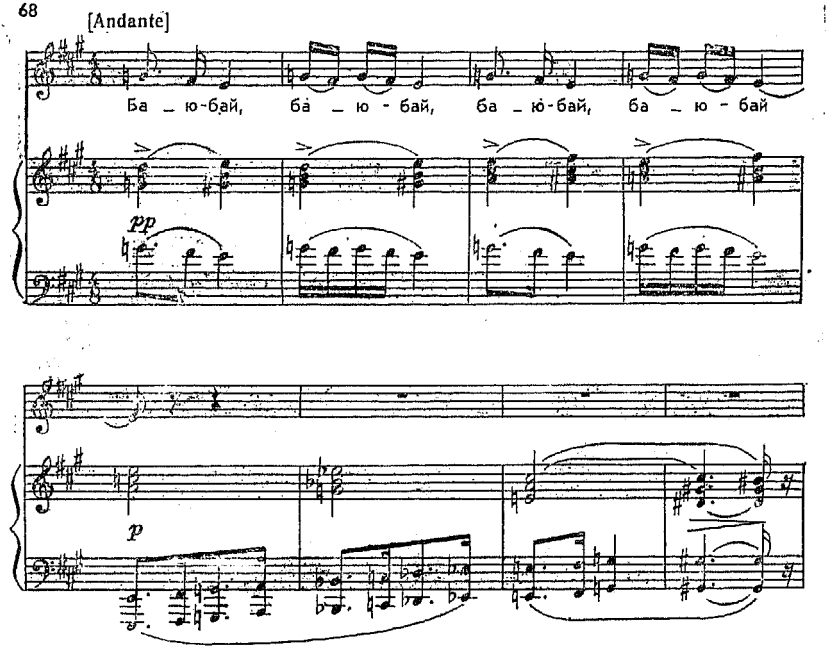
Седьмая картина. Ей предшествует оркестровое вступление (на темах моря и любовного дуэта второй картины). В ней изображается полет Садко и Морской царевны на лебедях и касатках в Новгород. В симфоническую ткань вступления эпизодически вплетаются голоса Садко и Морской царевны, доносящиеся из-за сцены.

Колыбельная песня Волховы. Первая сцена седьмой картины — прощание Волховы с Садко, спящим на берегу Ильмень-озера,— одна из лучших в опере и наиболее ценимая самим автором. В центре этой сцены находится образ Волховы, развитие которого достигает здесь завершающей стадии. Как и Снегурочка, Морская царевна почти становится человеком, но вслед за тем растворяется в мире природы, порождением которой она была.

Реальные девические черты образа Волховы явственнее всего выступают в ее колыбельной песне, но музыка дает ощутить и сказочность этого существа. Вслушиваясь в нежную, плавно льющуюся мелодию песни, можно обнаружить в ней очертания темы лебедей из второй картины. Но она здесь ритмически изменена и преобразована в чисто песенную мелодию, завершающуюся мягкими баюкающими мелодическими оборотами в объеме малой терции.



Существенно обновлен и гармонический склад темы: вместо красочных терцовых сопоставлений Римский-Корсаков пользуется типичным для народной песни переменным ладом: начиная колыбельную в фа-диез миноре, композитор заканчивает ее в ля мажоре. Лишь в припеве, особенно же в оркестровых интерлюдиях, появляются изысканные гармонические краски: здесь сопоставлены трезвучия на расстоянии малой терции (соль мажор — ми мажор), в интерлюдии проходит гамма тон-полутон, гармонизованная фантастично звучащей тритоновой последовательностью трезвучий ля минора, ми-бемоль мажора и ля мажора.



Песня написана в куплетно-вариационной форме. Во втором и третьем куплетах мелодия остается неизменной, а оркестровые вариации носят изобразительный характер. Во втором куплете мелодия проходит на фоне покачивающейся гармонической фигурации струнных, в третьем — в сочетании с красивым подголоском арфы и флейты. Эти подробности изложения навеяны образами поэтического текста, где рисуется обстановка действия (берег и озеро, заросшее тростником). Одновременно они служат художественно тонким указанием на внутреннюю связь Волховы с природой.

Сочетание реальных и фантастических черт характерно для образа Волховы и в последующей речитативной сцене, хотя здесь больше подчеркивается волшебная сущность Морской

царевны. Среди заклинательных мотивов, заимствованных из второй картины («А я, царевна Волхова, подруга вещая твоя»), лишь один раз, но зато с необычайной яркостью и страстным порывом звучит тема любви Волховы «Полонили сердце мне твои песни чудные» (унисон голоса и скрипок с деревянными инструментами). Прощальные фразы Волховы «Баю-бай!» превращаются в вокализы и как бы растворяются в волшебной гармонии. Из этой неясной, воздушно-дымчатой звучности возникает у флейты и арфы и секвенциями поднимается вверх пятизвучный отрезок гаммы тон-полутон — мотив речек светловодных: Морская царевна рассеивается алым утренним туманом по лугу и превращается в реку (см. клавир, эпизод Tempo I перед цифрой 315).

Финал. Вдали слышна песня-плач одинокой, тоскующей Любавы Буслаевны. Песня Любавы, пробуждение Садко, встреча его с женой и с возвращающейся дружиной составляют содержание второй сцены седьмой картины. В финале оперы принимают участие все действующие лица новгородских картин. Эта сцена, основанная на тематическом материале первой половины оперы, образует грандиозную музыкальную репризу-обрамление в масштабе всей оперы, чем убедительно подчеркивается ее былинный, эпический склад. Финал начинается песней-рассказом Садко о своих странствиях и приключениях. Мелодия рассказа Садко, напоминающая своим рисунком арию Садко из пятой картины (см. пример 62), изобилует размашистыми мелодическими ходами, октавными скачками. Она дышит мужественностью и энергией.

69 [Moderato alla breve]



Постепенно к Садко присоединяется хор, затем вступают другие действующие лица, каждый со своими темами, и образуется многотемный ансамбль. Садко занимает в нем центральное место, образ его как народного героя получает здесь свое завершение. Народ славит гусляра Садко, послужившего своим даром музыканта родной земле; славит его песни, исполненные всепокоряющей, богатырской красоты. В этом отчетливо раскрывается одна из главных идей оперы-былины (и многих других произведений Римского-Корсакова) — идея о высоком значении художника и искусства в жизни людей.

В заключительных тактах финала торжественные восклицания хора «Морю синему слава! Волхове-реке слава!» сливаются с мощным звучанием у оркестра темы «окиан-моря синего».

Опера «Садко» — классическое воплощение эпического былинного стиля в жанре оперы. В образах главных действующих лиц выражено основное идейное содержание произведения, материалом для которого композитору послужили мотивы русского поэтического эпоса.

Садко — главный герой оперы-былины. Из всех народных былин особое внимание композитора привлекла та, главным героем которой является не воин-богатырь, а народный поэт-гусляр, олицетворяющий поэтическую одаренность народа, красоту и нравственную мощь его искусства. В образе Садко отражены вместе с тем высокое патриотическое чувство, чистота и благородство стремлений, пытливый ум и деятельный характер — черты, которыми наделил народ своих героев в сказках, песнях, эпических поэмах и в совокупности которых выступает духовный облик самого народа. С образом главного героя связано раскрытие важнейших моментов идейного содержания оперы: патриотический мотив прославления русской земли — ее бескрайних просторов, богатых и славных городов, ее талантливого народа, творца всех материальных и духовных ценностей; в «Садко», как и в «Снегурочке», проведена мысль о всемогуществе искусства, силой которого человек покоряет природу и выходит победителем из борьбы с людской неправдой, косностью и социальной несправедливостью; здесь же выражена излюбленная композитором идея очеловечивания фантастического существа под чудесным воздействием того же искусства (образ Волховы), а также мысль о торжестве светлого, положительного начала в жизни.

Вокруг Садко группируются другие образы оперы — персонажи реальные и фантастические. Не стремясь к исторически точному изображению древнего Новгорода, Римский-Корсаков тем не менее создал замечательные по верности и живости художественного воплощения картины жизни средневекового

русского города, целую галерею ярких портретов его обитателей — представителей пестрого новгородского люда: скоморохов, гусляров, калик перехожих, чванливых настоятелей — предводителей купечества, иностранных торговых гостей. Среди всех новгородцев выделяются образы молодого гусляра Нежаты — выразителя мыслей и чувств народа и Любавы Буславевны — преданной и любящей жены Садко. Во второй и шестой картинах оперы выступают действующие лица сказочного Подводного царства: Морская царевна Волхова, Морской царь, многочисленные чуда морские. Особенным богатством и тонкостью отличается характеристика Волховы, где причудливо переплетаются, как и в образе Снегурочки, реально-лирические и фантастические черты. Важное место отведено в опере и музыкальному изображению природы, уже не волшебно ожившей, а реальной. Это — картины морских просторов «окиан-моря», Ильмень-озера, Волховы-реки.

Действие в «Садко» течет неторопливо и плавно в чередовании и сопоставлении разнохарактерных сцен и картин. Оно переносит слушателя из богатых хором новгородского купечества на берег Ильмень-озера, с торговой площади-пристани города на необозримые морские пространства, в глубины океана и вновь возвращает в Великий Новгород.

В основе музыкальной драматургии и композиции оперы лежит контрастное сопоставление реальных новгородских бытовых сцен со сценами сказочными, рисующими волшебное Подводное царство. На этом красочном, постоянно меняющемся фоне выделяется фигура самого Садко, показано его столкновение-спор с новгородскими богатеями, в котором Садко выступает представителем бедняков — «братьи молодшей»; через ряд картин оперы проходит главная лирическая линия сюжета — любовь к Садко Морской царевны.

В композиции «Садко» выражены характерные особенности неторопливо развивающейся эпической музыкальной драматургии, типичной для сказочных опер Римского-Корсакова.

Сложность и контрастность композиции «Садко» определяют богатство и многообразие музыкального стиля оперы, красочность выразительных средств. В новгородских бытовых сценах Римский-Корсаков особенно широко пользуется народными жанрами и народными стилевыми приемами. Интересно отметить, что композитор неоднократно вводит чисто эпические жанровые номера, каковыми являются былина о Волхе Всеславьиче, сказка и присказка Нежаты, былина о Соловье Будимировиче (хор «Высота») и другие, а также многочисленные песенные номера. Вокальное начало в этих сценах преобладает, мелодика носит песенный характер и большей частью основана на типично народных интонациях, ритмах и размерах; гармонический язык, в общем, диатоничен, изобилует народными ладовыми оборотами. Небывалое национальное своеобра-

зие придает всей опере былинный речитатив, примененный композитором для обрисовки Садко. Как указывал Римский-Корсаков, «речитатив этот — не разговорный язык, а как бы условно-уставный былинный сказ или распев, первообраз которого можно найти в декламации рябининских былин[1]... Одиннадцатидольный хор, былина Нежаты, хоры на корабле, напев стиха о Голубиной книге и другие подробности способствуют, со своей стороны, приданию [опере] былевого и национального характера». Иные черты свойственны музыке фантастических сцен. Здесь господствует инструментальная стихия, а вокальные партии часто являются лишь одним из компонентов сложной симфонической ткани. Мелодика нередко причудлива и носит инструментальный характер; гармонический язык характеризуется обилием неустойчивых аккордов, неожиданными сменами тональностей, употреблением необычных ладов. Это придает музыке призрачно-волшебный, зыбкий колорит.

Через всю оперу проходит несколько лейтмотивов. Почти все они связаны с характеристикой чисто фантастических персонажей и природы (Морская царевна и Морской царь; Подводное царство и Лазоревый терем; лейтмотивы моря, речек, ручейков, рыбок золото перо). Один из лейтмотивов символизирует могущество Новгорода. Однако для обрисовки главных действующих лиц Римский-Корсаков предпочитает пользоваться темами, не являющимися, строго говоря, лейтмотивами, хотя они тесно связаны с определенными образами. Так, в характеристике Садко важную роль играют интонации различных типов былинного напева (тема хора «Высота ли, высота поднебесная», отдельные речитативы Садко); для Волховы особое значение приобретают лирическая песенная мелодия ее первого обращения к Садко («Долетела песня твоя») и тема лебедей, а также мотив «Закинешь сеть», характеризующий волшебное могущество дочери Морского царя. Наконец, в партиях Любавы, Нежаты, скоморохов (отчасти и самого Садко) композитор пользуется определенными интонациями, придающими индивидуальный облик музыкальной характеристике этих персонажей.

Весьма широкое развитие инструментальной стороны, приемы лейтмотивной разработки музыкальной ткани, обилие оркестровых эпизодов свидетельствует о симфоничности «Садко». При сложном построении многих крупных сцен и картин Римский-Корсаков достигает в них идеальной уравновешенности и стройности музыкальной структуры, используя разнообразные приемы музыкального развития и различные виды музыкального объединения тематического материала. Интересно подчеркнуть, что во многих случаях композитор пользуется композиционными принципами народно-эпического искусства. Часто

[1] Т. Г. Рябинин — известный народный сказитель, выступавший в Петербурге с исполнением былин.

встречающиеся возвращения довольно значительных разделов музыки, симметричное расположение музыкального материала, репризы типа обрамления — все это придает опере своеобразный эпический характер и делает «Садко» одним из крупнейших явлений в развитии жанра русской сказочно-эпической оперы после «Руслава и Людмилы» Глинки.

«ЦАРСКАЯ НЕВЕСТА»

Опера «Царская невеста» написана на сюжет одноименной драмы Мея. В основу ее положен известный в истории факт — внезапная болезнь и смерть дочери новгородского купца Марфы Собакиной, избранной царем Иваном IV в жены и взятой им во дворец в качестве невесты. Драматург ввел в свою пьесу ряд исторических лиц: опричников Григория Грязного и Малюту Скуратова, царского лекаря Бомелия. Сам же Иван Грозный — в пьесе и в опере — лицо «без речей».

Обратившись к пьесе Мея с ее сочными бытовыми сценами и выпуклыми, хотя и недостаточно глубоко разработанными в психологическом отношении характерами, Римский-Корсаков ослабил присущий драме бытовизм, значительно развил и углубил психологические характеристики главных действующих лиц. Благодаря этому он художественно сильнее обрисовал тяжелую драму героев и с большой убедительностью выразил главную мысль произведения — о трагической участи простых людей, находящихся в зависимости от произвола деспотической царской власти и от всего социального уклада, основанного на насилии и угнетении. (В «Царской невесте» образ Ивана IV освещен иначе, чем в «Псковитянке»; здесь он трактован как олицетворение губительной силы.) В пьесе и опере отчетливо выражены черты социальной драмы.

Краткое содержание. Первое действие («Пирушка»)[1]. Горница в доме опричника боярина Григория Грязного. Грязной полюбил Марфу, дочь новгородского купца Собакина, которая просватана за Ивана Лыкова, друга ее детства. К Грязному приходят гости. Среди них приближенный царя Малюта Скуратов, Лыков и царский лекарь немец Бомелий. По окончании пирушки Грязной задерживает у себя Бомелия и просит у него «приворотное зелье», надеясь с помощью этого средства добиться любви Марфы. Разговор Грязного и Бомелия подслушивает Любаша — возлюбленная Грязного. Она решает погубить соперницу.

Второе действие («Приворотное зелье»). Улица в Александровской слободе, у дома Собакиных. Народ беседует о предстоящей новой женитьбе царя Ивана IV и о смотринах невест. Марфа со своей подругой поджидают Собакина и Лыкова. Вдали показывается знатный прохожий. Он пристально смотрит на Марфу. Она не узнает в нем царя, но испытывает смутную тревогу, которая рассеивается с приходом отца и жениха. Все уходят в дом.

На улице появляется Любаша. Она направляется к Бомелию и, вызвав его, обращается к нему с просьбой дать ей яд. По требованию Бомелия Лю-

[1] Подзаголовки к каждому действию были даны Меем и сохранены Римским-Корсаковым.

баша соглашается заплатить ему за зелье своей любовью — ее ненависть к сопернице сильнее, чем отвращение к царскому лекарю.

Третье действие («Дружко»). Собакин и находящиеся у него Лыков и Грязной ждут Марфу и Дуняшу с царских смотрин. Узнав, что Марфа не привлекла особого внимания царя, все поздравляют Лыкова и Марфу. Грязной тайком всыпает в ее чару «приворотное зелье». Внезапно появляется Малюта, объявляющий о том, что выбор царя пал на Марфу.

Четвертое действие («Невеста»). Царские палаты. Марфа, находящаяся во дворце как невеста царя, опасно занемогла. Она узнает от явившегося к ней Грязнова о казни Лыкова, который обвинен в отравлении ее — царской невесты. Марфа лишается рассудка. В отчаянии Грязной признается в клевете на Лыкова и в предпринятой им попытке приворожить Марфу. Внезапно появляющаяся во дворце Любаша открывает, что она подменила приворотное зелье отравой. В порыве гнева Грязной убивает Любашу. Его уводят на казнь.

Увертюра вводит в драматическую атмосферу оперы, передает в обобщенно-симфоническом плане ее основную драматическую коллизию: роковое вмешательство насилия и зла в жизнь простых людей. В увертюре противопоставлены образы светлые, лирические и сумрачно тревожные, даже зловещие. Первые музыкально-тематически связаны с Марфой, вторые — со сценами, в которых выступает опричнина как атрибут и символ царской деспотической власти.

Увертюра написана в сонатной форме, особенностью которой является наличие чрезвычайно обширной драматургически важной коды при весьма небольшой разработке. Экспозиция построена на контрастных темах. Главная партия (ре минор), непосредственно переходящая в связующую, носит стремительный и возбужденный характер. Тема ее, возникающая из энергичной квартовой попевки, интонационно родственна народной подблюдной песне «Слава на небе солнцу красному» из хора опричников первого действия (см. пример 70а). Развитие ее дважды приводит к тревожным возгласам медных инструментов (пример 70б), тоже связанным с образом царской опричнины; эта фанфара звучит в народной сцене второго действия при появлении опричников.

70 а)





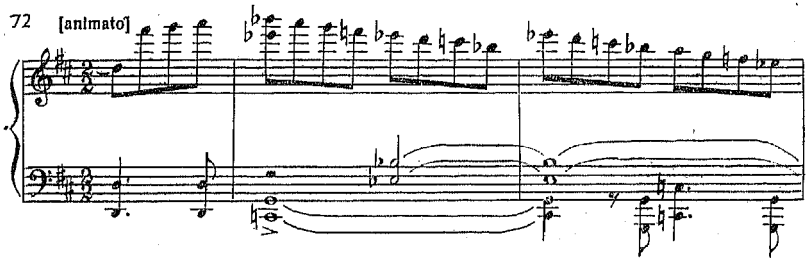
Побочная партия (фа мажор) — мужественно-лирическая, певучая и светлая — интонационно близка к музыкальной характеристике Марфы. Она проникнута народно-песенными оборотами и отличается мягким, переливчатым ладовым колоритом; в ней чередуются мажорные и минорные тональности (фа мажор — соль минор, си-бемоль мажор — си-бемоль минор).



Небольшая энергичная разработка представляет собой полифоническое и тонально-регистровое развитие материала главной — связующей партии. Беспокойный характер разработки подчеркивается неожиданным сопоставлением тональностей, располагающихся по звукам уменьшенного септаккорда: си-бемоль минор — си-бемоль мажор (сменяется до-диез минором) — ми мажор (минор) — соль мажор (минор).

Реприза служит продолжением непосредственно переходящей в нее разработки. Главная партия появляется в тональности субдоминанты (соль минор), она сокращена и динамизирована посредством имитационного развития темы. Необычна и доминантовая тональность (ля мажор) репризы побочной партии, хотя в остальном она изложена так же, как и в экспозиции. Модуляция в главную тональность ре минор приводит к большой коде — второй разработке (см. клавир, цифра 9). Начало коды аналогично первым тактам разработки. Затем

в одноименном с главной тональностью ре мажоре проходит тема побочной партии (см. клавир, цифра **10**). На этот раз она приобретает напряженно-драматический характер. Оркестровая фактура ее более плотна, усложнена каноническими сплетениями голосов и обогащена введением медных инструментов. В следующем разделе коды (см. клавир, цифра **11**) мотивы главной партии превращаются в сплошной бурный поток, среди которого выделяются два мощных «взрыва». Они подчеркнуты стремительным нарастанием силы звука до fff, неожиданными сдвигами в до минор и си минор. Здесь введен минорный септаккорд в положении септимы — лейтгармония царя Ивана из «Псковитянки» [1].



Появление этого музыкального образа служит генеральной драматической кульминацией увертюры, переломным моментом музыкального развития. Вслед за тем звучность стихает, и на фоне мягко колышущейся фигурации возникает обаятельно нежная, умиротворенная по настроению мелодия — тема арии Марфы из четвертого действия. Увертюра заканчивается в идиллически светлых тонах, составляющих глубокий контраст с драматическим характером большей части сонатного аллегро.

Первое действие. Ария Грязного. Первое действие открывается большой арией Григория Грязного (баритон). Ария вместе с речитативами образует сцену, в которой характеризуется Грязной и раскрывается его душевная драма.

В кратком оркестровом вступлении звучит рельефная, декламационного склада тема. Это лейтмотив Грязного, проходящий через всю оперу и широко используемый композитором в музыкальной характеристике этого действующего лица. Мелодические обороты лейтмотива постоянно встречаются в вокальной партии Грязного и в оркестровом сопровождении. Лейтмотив сразу намечает главные черты образа Грязного, характеризует его сильную и необузданную натуру, передает его мрачное душевное состояние. Лейтмотив представляет собой выразительную и извилистую по рисунку напевно-декламационную мелодию. Сочетание плавного ритмического движения и интонационной остроты, которая возникает в теме

[1] Этот аккорд — постоянная гармоническая основа лейтмотива царя.

благодаря присутствию в ней гармонии уменьшенного септаккорда *(ля-диез — до-диез — ми — соль)*, придает ей характер широты, силы и затаенного драматизма.



Ария написана в сложной трехчастной форме. В крайних ее частях певучего, даже песенного склада выражены невеселые думы Грязного о совершившейся в нем перемене. Основная тема арии («Куда ты, удаль прежняя, девалась»), задумчивая и широко распевная, содержит характерные напряженные обороты лейтмотива.



Небольшой раздел, построенный на секвентном развертывании одного из видоизмененных оборотов лейтмотива («Не узнаю теперь я сам себя»), приводит к сжатому репризному проведению темы. Возникающее здесь напряжение постепенно рассеивается в задумчивых полуречитативных фразах («Не тот я стал теперь, не тот я стал»), построенных на лейтмотиве. Им завершается эта часть.

Вторая, быстрая часть арии посвящена воспоминаниям Грязного о «лихих забавах» в прошлом: «Бывало, мы, чуть девица по сердцу, нагрянем ночью». Неторопливо льющиеся фразы струнных из первой части теперь становятся подвижными и подготавливают появление нового, действенного и энергичного музыкального образа средней части арии. Основной музыкальный материал поручен здесь оркестру. Тема, проходящая в различных преобразованиях, в том числе в виде фугато («Нагрянули!»), напоминает своим общим характером и некоторыми подробностями изложения главную партию увертюры. В ней живо рисуется образ своевольной царской опричнины [1].



Реприза арии («Не узнаю теперь я сам себя») сокращена и идет в быстром темпе. Она приводит к патетическому зву-

[1] Форшлаги деревянных духовых, сопровождающие фугато, имеют изобразительное значение: в общем контексте они воспринимаются как звон бубенцов несущихся троек.

чанию лейтмотива в вокальной партии со словами «Не тот я стал теперь». Это — смысловая и вокальная кульминация арии.

Последующие размышления Грязного (речитатив) приводят его к твердому решению помешать женитьбе Лыкова на Марфе. Как утверждение мрачного замысла опричника в оркестре грозно звучит его лейтмотив.

Ряд последующих сцен (вторая — четвертая) носит бытовой характер. Это пирушка Грязного с гостями. Свободно построенные сцены включают ряд сольных и хоровых номеров, соединенных речитативами. В ариозо — рассказе Лыкова (тенор) о своем путешествии в заморские края — впервые выступает светлый лирический образ жениха Марфы. За ариозо следует подблюдная хоровая песня опричников «Слава на небе солнцу высокому, слава» (мелодия народная), за ней — небольшая речитативная сцена гостей и пляска с хором «Яр хмель».

Песня Любаши. В конце сцены пирушки появляется возлюбленная Грязного Любаша (меццо-сопрано). По просьбе Малюты она поет песню о горькой участи девушки, выданной замуж за немилого («Снаряжай скорей, матушка родимая»). Печальная песня Любаши служит первой характеристикой этого действующего лица и образует выразительный контраст с предшествующими сценами. Песня эта — один из самых лучших примеров замечательного проникновения Римского-Корсакова в дух и музыкальные особенности народного песенного творчества. Она написана в стиле протяжных народных песен и состоит из двух куплетов (второй — вариация первого). Песня, исполняемая без сопровождения, изложена в натуральном минорном ладе, ее мелодические обороты — типично народного склада. Среди них — начальный широкий ход через кварту и квинту к верхней октаве и плавные нисходящие интонации, напоминающие плач-причитание (они особенно подчеркнуты во втором куплете, см. пример 76б).

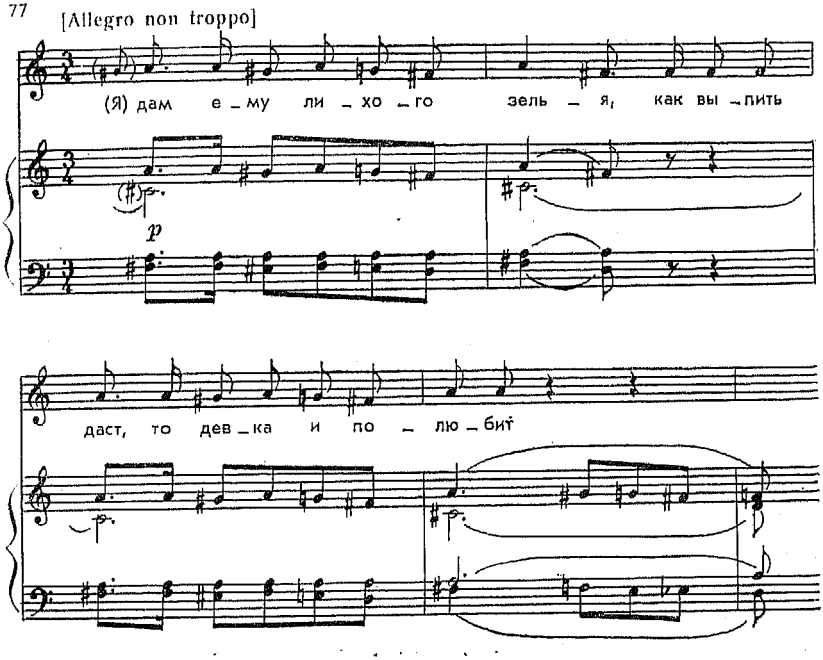
76 а)



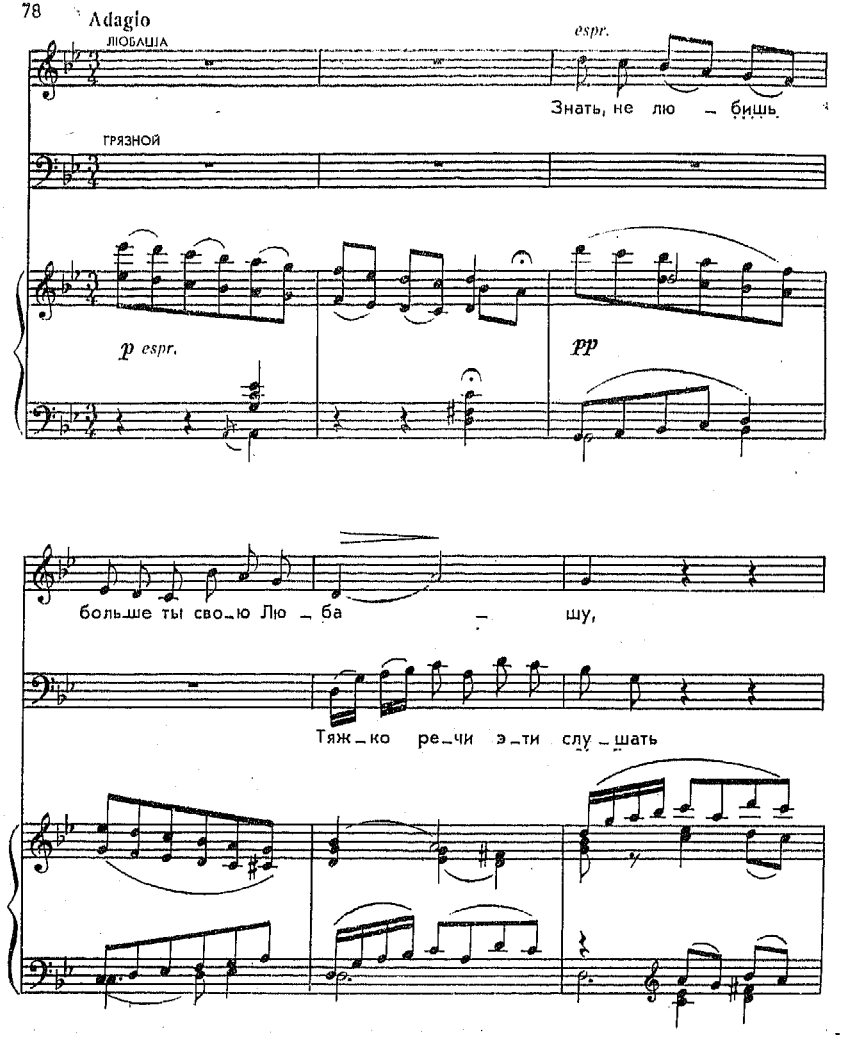
б)



Сцена Грязного и Бомелия. После ухода гостей начинается вторая половина акта, где продолжается развитие основной драматической линии сюжета, экспонированной в арии Грязного и песне Любаши. Небольшая речитативная сцена (№ 5) Грязного и Бомелия (опричник просит у Бомелия средство, чтобы приворожить полюбившуюся ему девушку) содержит первое проведение (в оркестре) лейтмотива зелья-отравы. Это — нисходящий хроматический мотив зловещего характера, построенный на секвенциях, в которых сменяются минорные тональности, отстоящие друг от друга на большую терцию. Этот лейтмотив одновременно характеризует и Бомелия — обладателя яда.



Сцена-дуэт Любаши и Грязного — заключительная, шестая сцена, одна из самых важных в первом действии. В замечательных по своей драматической силе и психологической чуткости речитативах, в небольших, относительно завершенных вокальных номерах (дуэт и ариозо) композитор передает драму покинутой девушки. После небольшого и выразительного речитатива-диалога Грязного и Любаши следует их дуэт. Партия Любаши выдвинута в нем на первый план. В мелодию дуэта проникают характерные «плачущие» интонации из песни «Снаряжай скорей». Они выражают горькие жалобы Любаши и подавленное настроение Грязного.



Центром второго раздела сцены служит ариозо Любаши «Ведь я одна тебя люблю». Мелодия построена на секвенционном развитии короткого мотива с ходом по звукам уменьшенного трезвучия; задержания в мелодии и напряженные гармонии сопровождения выражают глубину переживаемого Любашей горя, ее страстное, смешанное с отчаянием чувство любви к Грязному.

79 Lento



Заключение картины основано на развитии новой темы, выражающей отчаянную решимость и мстительные замыслы Любаши.

80 [Animato]



Энергичный характер музыки передает волевые черты Любаши. Первое действие заканчивается этой сильной драматической кульминацией.

Второе действие начинается с народной сцены, в музыку которой неожиданно врывается драматический элемент — тревожная фанфарная тема (из увертюры), характеризующая отношение народа к царской опричнине как к злой, недоброй силе. Вторично этот мотив звучит при разговоре народа о Бомелии, благодаря чему устанавливается внутренняя смысловая и музыкальная связь между мрачными образами опричнины и царского лекаря (см. клавир, цифры 94 и 96).

Во второй сцене появляется Марфа. После небольшого диалога с Дуняшей — последняя подшучивает над влюбленностью подруги в жениха — Марфа рассказывает о своей давней, с детства дружбе с Лыковым.

Ария Марфы (лирическое сопрано) рисует образ юной девушки на пороге свадьбы. Все интонации арии — народно-песенного характера; они проникнуты нежным, ласковым чувством и душевным покоем.

В настроение арии и ее тональность вводит небольшой вступительный речитатив.

Основная тема отличается широтой мелодического дыхания, плавностью составляющих ее фраз и непрерывностью развития; в ней почти совсем отсутствуют паузы и ясные каденции.



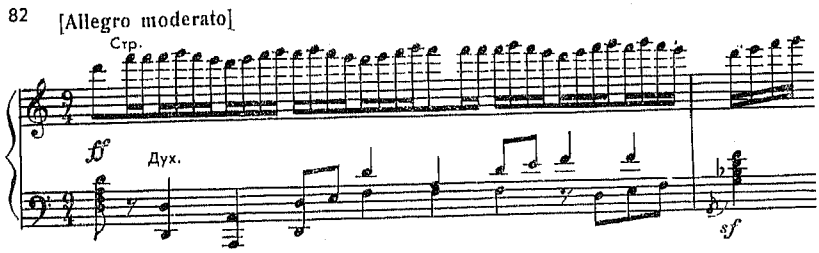
Полная совершенная тоническая каденция появляется лишь в дальнейшем, в конце периода при словах «я ему плела венки».

Вторая часть арии (середина сложной трехчастной формы) состоит из двух взаимно контрастирующих ля-мажорного и ля-минорного эпизодов. Один из них — на теме народно-инструментального, игрового характера («Целый божий день»), другой — род колыбельной («А родные все, на нас глядючи»). При переходе к репризе в оркестре появляется новый грациозный мотив («Что златые венцы»).

В репризе к главной мелодии присоединяются красивые подголоски солирующих гобоя и виолончели: у гобоя проходит свободная имитация темы, у виолончели — новый голос. Введение высокой кульминации в вокальной мелодии усиливает настроение безмятежного счастья и покоя, разлитого в арии.

Появление Грозного. Следующий за арией диалог-речитатив двух девушек прерывается появлением на улице царя, пристально вглядывающегося в Марфу.

Метод драматических контрастов, вообще типичный для драматургии «Царской невесты», применяется Римским-Корсаковым и в этом эпизоде. Здесь главная роль отведена оркестру: в канонических сплетениях, а затем в аккордах духовых проходит мотив «Славы» (из хора первого действия). Его сопровождает беспокойная фигурация струнных, построенная на мелодических оборотах заимствованного из «Псковитянки» лейтмотива царя Ивана.



Квартет. Важным номером второго действия служит квартет, в котором отражены чувства радости и спокойствия, характерные для душевного состояния Марфы и окружающих ее лиц. Квартет является выдающимся образцом полифонического мастерства Римского-Корсакова и свидетельствует о влиянии на композитора оперного стиля Глинки (в частности, ансамблей из «Ивана Сусанина»).



Единство настроения, владеющего всеми участниками сцены, передано посредством интонационной общности вокальных партий и канонического проведения двух тем в парах голосов. Это видно уже в самом начале квартета, где соединены две родственные темы, каждая из которых изложена в виде канона: одна проходит в партиях Собакина (бас) и Дуняши (меццо-сопрано), другая — у Лыкова и Марфы.

Интермеццо. Собакин приглашает всех в дом, улица пустеет. Вдали появляется Любаша. В оркестре звучит первый куплет ее песни из первого действия. Проведение тоскливой мелодии деревянных духовых, сопровождаемой упругим pizzicato струнных, образует инструментальное интермеццо. Оно вводит во вторую половину акта, насыщенную драматизмом и составляющую, в свою очередь, глубокий контраст со сценами Марфы.

Эта часть второго действия целиком посвящена Любаше, образ которой получает широкое развитие в большой сцене с Бомелием — одном из самых сильных драматических мест оперы.

Сцена Любаши с Бомелием. Монолог Любаши, высматривающей в окне свою соперницу, составляет первый раздел всей сцены. Речитатив Любаши и оркестровое сопровождение изобилуют тонкими музыкально-психологическими находками. Среди них надо отметить нисходящую аккордовую последовательность с холодно зловещей звучностью деревянных духовых и засурдиненной валторны, передающую настороженность и мрачную решимость Любаши. «Да, недурна», — роняет она, принимая сначала Дуняшу за Марфу.



Но при виде Марфы Любашей овладевает страх, сменяющийся затем безудержным гневом: «Вот, вот она, Любашина злодейка». Короткие и энергичные вокальные фразы, нервная пульсация шестнадцатых в быстром темпе, возбужденные фигурации скрипок приводят к драматически сильной кульминации «Зато и я ее не пощажу», мелодически родственной заключительным фразам Любаши из финала первого действия.

Дуэтная сцена Бомелия и Любаши — новый важный этап музыкально-драматического развития.

Эта сцена основана на контрастном сопоставлении образов Любаши и царского лекаря. С музыкой Любаши, проникнутой глубокой человечностью, контрастируют зловещий колорит и бездушные, хищные интонации, характеризующие Бомелия. Партия Бомелия (тенор) лишена напевности. В ней преобла-

дают речитативы. Большую роль играет оркестровый лейтмотив Бомелия, основанный на хроматической теме «зелья» и сложных целотонных гармониях.

Сцена написана в очень свободной форме, напоминающей диалогизированные сцены из «Русалки» Даргомыжского. Речитативы чередуются с небольшими ариозными и дуэтными эпизодами. Частая смена фактуры и тональностей, неожиданные модуляции и тональные сдвиги, темповые контрасты тесно связаны с ходом сценического действия и отражают психологическое развитие образов (особенно Любаши). Однако композиционной основой сцены служат не речитативы, а небольшие, но мелодически оформленные построения.

После краткого диалога-речитатива следует свободно построенный ариозный эпизод Любаши — ее обращение к Бомелию: «Я слышала, что ты досужий знахарь». Отрывистые реплики Бомелия превращают этот сольный эпизод в маленькое дуэттино. Музыка полна сильного и напряженного драматизма, в ней переданы дихорадочное возбуждение Любаши, ее ненависть к сопернице и решимость извести ее. Вокальная партия Любаши изобилует широкими скачками, интонациями с увеличенной секундой. Здесь композитор развивает тему мести Любаши из финала первого акта. Исступление, овладевшее Любашей, передано через повторение однообразной ритмической фигуры в оркестровом сопровождении (беспокойный пунктированный мотив), сплетение противоположно направленных линий вокальной мелодики и среднего оркестрового голоса, секундовые секвенции, где сопоставляются далекие и исключительно минорные тональности.

В дальнейшем Римский-Корсаков пользуется только диалогической формой изложения, свободно сочетая речитативные и ариозные построения.

Появление лейтмотива Бомелия и настойчивое повторение его вместе с сопутствующей ему гармонией увеличенного трезвучия (в конце дуэттино возникают элементы целотонного лада) придают музыке мрачный, зловеще фантастический и чрезвычайно напряженный характер. Это одна из драматических кульминаций всей сцены.

Теме любовных притязаний Бомелия с ее внешним, подчеркнуто риторическим пафосом контрастируют страстные мольбы Любаши. В речитативах ее выделяются напряженные и скорбные интонации с тритоновым ходом («На пытке не скажу»). Но особенно впечатляют короткие, ярко эмоциональные эпизоды-обращения к Бомелию: «Гляди сюда» и «Тебе я, верно, мало посулила». Широкая кантилена в вокальной мелодии и певучие фразы оркестра выразительно передают мольбу несчастной, глубоко страдающей девушки.

Неожиданный сдвиг в до мажор и веселая, плясового характера песенка, доносящаяся из дома Собакиных, вносит

новый яркий драматический контраст. Этот взрыв веселья укрепляет намерения Любаши достать яд любой ценой.

Ария Любаши — лирический центр всей сцены. В арии исключительно полно и гибко выражена смена мыслей и чувств Любаши, передана ее глубокая печаль. Ария выделяется своей сдержанностью, психологической насыщенностью музыки. Мелодика носит ариозный характер и как бы непроизвольно рождается из выразительной декламации текста. Горестные восклицания с широкими ходами голоса («Господь тебя осудит», «Да любит ли она его») чередуются с «тесными» и напряженными оборотами, в основе которых лежат уменьшенные интервалы, характерные для многих речитативных фраз Любаши. Настроение строгой печали, затаенного отчаяния подчеркивается размеренным движением аккордов в сопровождении, где временами появляются скорбные гармонические последовательности («Она меня красивее»; см. пример 85), заимствованные из речитатива Любаши начала сцены (ср. «Да... недурна»).

85



Заключительный эпизод сцены — прощальные реплики Любаши, обращенные к Марфе («Ты на меня, красавица, не сетуй»), — последняя драматическая вершина этого акта.

Как яркий контраст предшествующей сцене звучит разгульная хоровая песня опричников, возвращающихся с пирушки.

Третье действие — по преимуществу бытовое. В первой сцене — спокойном, мерно текущем терцете Собакина, Лыкова и Грязного (темой их беседы служат «царские смотрины») — эпизодически возникают взволнованные интонации лейтмотива Грязного, свидетельствующие о его беспокойстве за участь Марфы. Скрывая свое смятение, Грязной успокаивает взволнованного Лыкова. Их небольшой речитатив и ариетта Грязного «Пускай во всем господня будет воля» составляют вторую сцену акта.

Наиболее значительна по своему музыкально-драматургическому содержанию третья сцена. Она начинается с ариозо-рассказа Домны Сабуровой (сопрано), сопровождавшей девушек на смотрины. Ариозо написано в полуречитативной манере и привлекает метко переданными композитором интонациями народного певучего говора. В среднем разделе ариозо торжественно звучит тема «Славы». За ариозо и кратким речитативом следует радостная ария Лыкова и контрастирующий ей эпизод Грязного (он всыпает в чарку Марфы порошок). Здесь ненадолго сгущается сумрачное настроение. Угрожающе звучат у оркестра лейтмотив Грязного и тема зелья.

Ария Лыкова выражает переживаемое им чувство облегчения. Плавная, привольно льющаяся мелодия арии интонационно близка к партии Марфы. Подвижный темп, упругая, чуть «мазурочная» ритмика в оркестровом сопровождении с меняющимся рисунком (то  , то ) сообщают музыке радостную возбужденность и рисуют образ упоенного счастьем юноши.

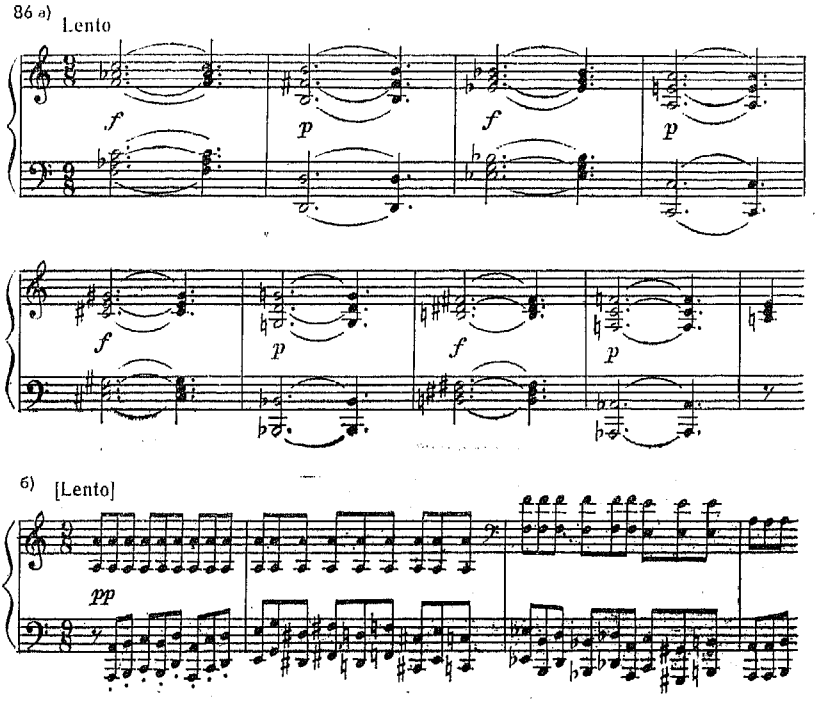
В последующей четвертой сцене — в секстете с хором (поздравление невесты и жениха) и в величальной песне (Домна Сабурова и хор) — все согрето теплым, сердечным чувством, проникнуто ощущением полного, ничем не омраченного счастья.

Тем сильнее воспринимается крутой перелом, происходящий в заключительной, пятой сцене. Во время объявления Малютой царской воли («Изволи бог мне ныне сочетаться законным браком») в оркестре сурово и жестко звучат в контрапунктическом соединении лейтмотив царя Ивана и тема «Славы».

Четвертое действие. В нем развитие драмы достигает вершины. Темп действия ускоряется, драматические эпизоды следуют один за другим и приводят к трагической развязке.

Вступление и ария Собакина. Уже в оркестровом вступлении и помещенной в начале акта арии Собакина (бас) уста-

навливается мрачное, подавленное настроение. Трагическая сущность ситуации, ощущение неотвратимости катастрофы выражены в музыке вступления с большой художественной силой. Как болезненные вздохи звучат чередующиеся аккорды духовых и струнных. В них преобладает минорная окраска, каждый из хроматически нисходящих (по секвенции) аккордов приобретает большую значительность и весомость благодаря сопоставлениям forte и piano, тембровым и, особенно, тональным контрастам: звенья секвенции заключают трезвучия и секстаккорды неродственных тональностей, удаленных друг от друга на тритон (см. пример 86а). Вслед за этой секвенцией в басах медлительно и тяжело проходит сумрачная тема, усиливающая настроение подавленности (см. пример 86б).



Вступление тематически и тонально связано с арией Собакина. Эта небольшая по размерам ария (с кратким вступительным речитативом) полна сдержанного драматизма и выразительно рисует скорбный образ отца Марфы. Мелодика арии отличается плавными, соответствующими характеру Собакина, «степенными» оборотами. Постепенно накапливающиеся полутоновые хроматические интонации («А тут иное»), родственные

начальному хроматическому ходу вступления, приводят к драматическому взрыву, в котором выражено отчаяние отца, бессильного помочь дочери.





Большая вторая сцена этого действия принадлежит к лучшим достижениям Римского-Корсакова в драматическом оперном стиле. Напряжение здесь неуклонно возрастает и достигает вершины в арии Марфы, являющейся одной из сильнейших кульминаций всей оперы. Арии предшествует ряд меньших по размерам ансамблевых сцен, не завершенных в музыкальном отношении и переходящих одна в другую. В них есть свои, местные кульминационные точки, в совокупности которых складывается общая музыкально-драматургическая линия с многочисленными динамическими подъемами и спадами. Весь ход сценического действия получает полное и психологически глубокое отражение в музыке, в разнообразных по характеру изложения (речитативы, ариозные эпизоды) вокальных партиях, в содержательном и очень драматургически выразительном оркестровом сопровождении. Основой музыкального развития служат темы и мотивы Марфы и Грязного. Здесь существенно развивается музыкальная характеристика Марфы, в которой появляются новые черты. Образ главной героини оперы получает сквозное музыкально-драматургическое развитие.

Появление Грязного сопровождается торжественными маршеобразными фанфарами, характеризующими его образ, можно сказать, с «внешней» стороны — как посланца царя. Однако как только Грязной остается один, в его небольшом ариозо («Она больна») возникают мелодические обороты лейтмотива, которые раскрывают душевное состояние опричника — тревогу за Марфу и надежду на желаемое действие любовного зелья.

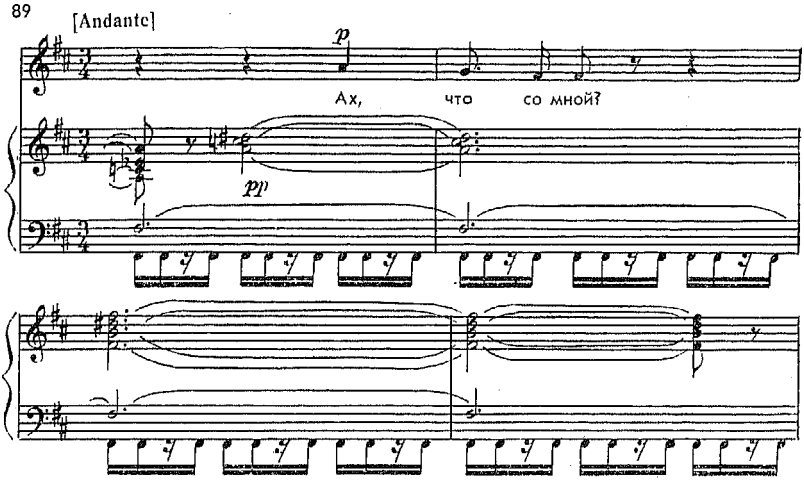
Последующая, стремительно развивающаяся сцена Грязного и Марфы приводит к сильному драматическому сдвигу: Марфа узнает о казни Лыкова и падает в обморок.

Квинтет с хором. Начинается большой ансамбль — квинтет с хором (вначале без участия Марфы). На некоторое время сценическое действие останавливается, но зато композитор дает обобщенную характеристику сценической ситуации и одновременно через отношение всех участников сцены к Марфе рисует образ глубоко несчастной, страдающей девушки. Длительно тянущийся доминантовый органный пункт, неустойчивые

гармонические последовательности, нервная, как бы спазматическая ритмика, отрывочные фразы действующих лиц и хора — все создает тягостное, скорбное настроение. Между тем с самого же начала ансамбля у оркестра появляется новый мотив — хроматического строения и стонущего характера. Он и в дальнейшем постоянно сопровождает Марфу и вносит новые, страдальческие черты в ее образ.

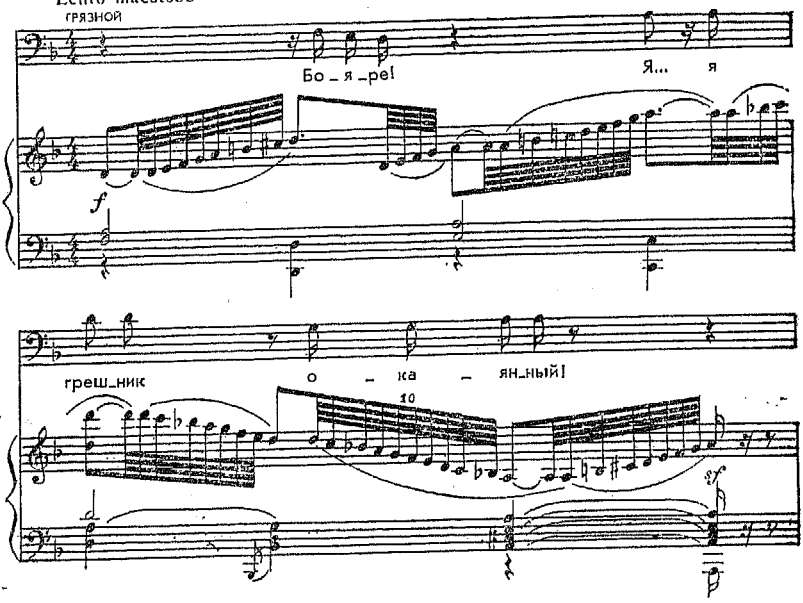


Марфа приходит в чувство, но ее сознание помутилось: все совершившееся кажется ей страшным сном, царские палаты она принимает за сад, Грязного — за Лыкова. С этого момента Римский-Корсаков вводит гармонический мотив, который можно назвать «аккордами безумия» Марфы. Это — гармоническая последовательность из уменьшенного септаккорда, вводного к IV ступени, но не разрешающегося в нее, а переходящего в тонический квартсекстаккорд. Необычность такого гармонического оборота и появление его в данной сценической ситуации (к тому же неожиданно в мажоре) производят неизгладимое впечатление и тонко характеризуют Марфу, лишившуюся рассудка. Светлая, как будто отрешенная звучность духовых омрачается глухим постукиванием литавр — ритмом потрясенного сердца.

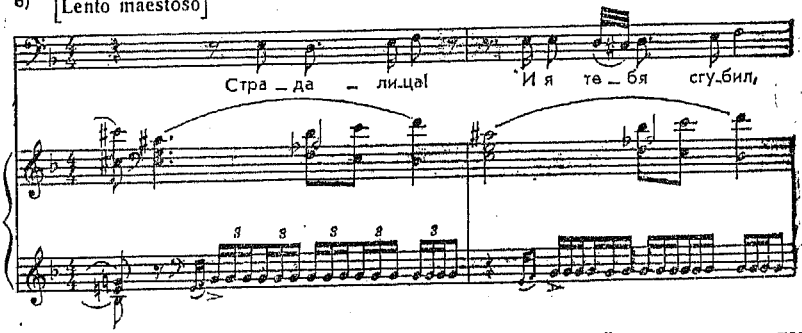


Рядом с трогательным в своей беззащитности образом Марфы в этой сцене рельефно выделяется мрачная фигура Грязного, терзающегося сознанием невольно совершенного преступления. Партия Грязного большей частью сводится к коротким речитативным фразам, очень выпуклым и драматичным. Ансамблевую сцену завершает ариозо Грязного — признание в неумышленном отравлении Марфы и в своей любви к невесте царя. Отказываясь от использования мелодических оборотов лейтмотива Грязного, Римский-Корсаков строит ариозо на новом материале чисто декламационного характера. Отрывочные, с широкими скачками, фразы (см. пример 90а) чередуются с тесными секундовыми интонациями (пример 90б). В этих контрастирующих интонациях чувствуется буйная, не знающая удержу натура опричника и нестерпимо мучающая его душевная боль.

90 а) Lento maestoso



б) [Lento maestoso]



Ариозо Грязного является частью описанной сцены и включает эпизодические реплики Малюты, Марфы и хора. Своим бурным драматизмом оно образует глубокий контраст с арией Марфы.

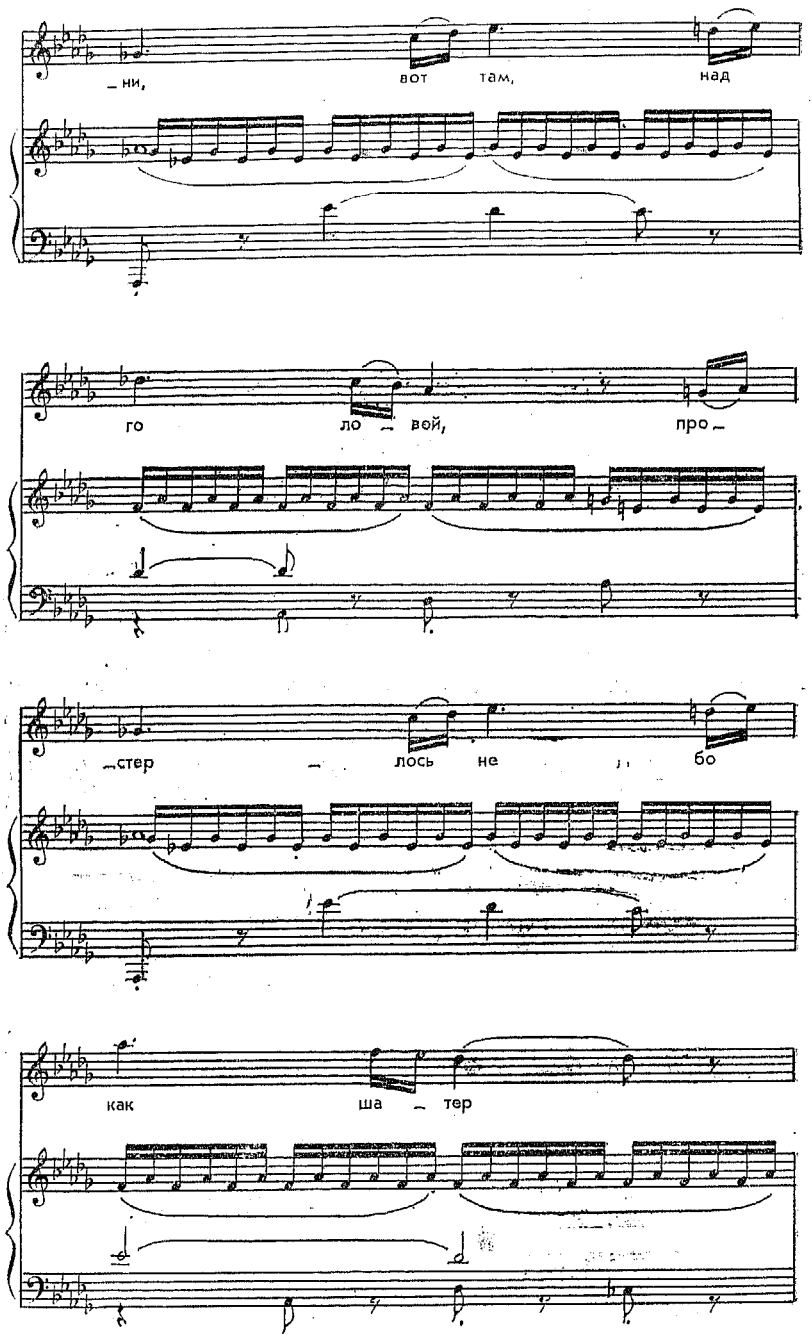
Ария Марфы составляет главную кульминацию акта, но, что необычно, — лирическую, «тихую» кульминацию. Данная особенность вытекает из самой сущности образа героини, определяется психическим, эмоциональным складом ее натуры. Эта ария — завершающий этап в развитии драмы Марфы. Поэтому здесь представлены все основные тематические элементы ее музыкальной характеристики, которые мастерски использованы композитором для обрисовки сложного и во многом иного,

чем во втором действии, образа. Ария четвертого действия может рассматриваться как своеобразная музыкальная реприза арии второго акта, так как в ней встречается тематический материал последней и она написана в той же тональности ре-бемоль мажор[1]. Но в соответствии со сценической ситуацией тематизм существенно преобразован и дополнен темами, появившимися лишь в четвертом действии.

Арии предшествует речитативная сцена. В первых тактах сцены звучат «аккорды безумия», которые придают последующему речитативу, перенесенному из второго акта, совсем новый смысл — мечты, беспочвенной грезы. Один за другим сменяются несколько эпизодов. Марфа затевает бег вперегонки и тут же останавливается в изнеможении. Затем следует инструментальная реприза главной темы из арии второго действия. У кларнета тихо звучит мелодия арии, одновременно в отрывистых репликах Марфы проскальзывают интонации лейтмотива Грязного («Я сорвала лазоревый»). На миг мечты-бред Марфы прерываются мыслями о тяжелом «сне». Страдальческий хроматический мотив «Ох, этот сон!» (из квинтета) сменяется странными в своем спокойствии и отрешенности аккордами безумия, образующими энгармоническую модуляцию из ре мажора в ре-бемоль мажор. Они вводят в собственно арию. Марфа погружается в мечты о завтрашней свадьбе с Лыковым, чудящееся ей облачко она принимает за свадебные «златые венцы». Тема арии — широкая и как будто бесконечно льющаяся мелодия сложного и прихотливого рисунка — проникнута сосредоточенным и светлым мечтательным настроением. Привольные взлеты мелодии, напоминающие главную тему арии из второго действия, удивительно естественно сочетаются с изящными оборотами мотива «златых венцов» (из средней части той же арии).



[1] Здесь имеет место и некое подобие «сюжетной репризы»: во втором действии Марфа вспоминает о своих детских играх с Лыковым и о зарождении их любви; в четвертом, принимая Грязного за своего жениха, она видит себя в саду, где проходили их детские встречи, и грезит о свадьбе с ним.


_ни,
вот там,
над
го
ло _ вой,
про _
_стер _ лось не
бо
как
ша _ тер

Высокий сопрановый регистр, обилие протянутых звуков создают звучность кристалльной чистоты и глубокой эмоциональной наполненности. Экспрессия мелодии поддерживается выразительными гармониями сопровождения: последовательностью доминантсептаккордов (и их обращений) разных тональностей. Душевная ясность и безмятежное спокойствие музыки производят в данной сценической ситуации трагическое впечатление.

Финал. После арии Марфы действие быстро идет к концу. В заключительной, сквозной по своей музыкальной форме сцене возвращается драматически действенный, бурный характер музыкального развития, типичный для четвертого акта. В этой сцене сначала завершается драматургическая линия Любаши (ее признание в подмене приворотного зелья ядом и смерть от руки Грязного). Композитор здесь пользуется в основном музыкальным материалом из сцены Любаши и Бомелия второго действия, а также приводит аккорды вступления к четвертому акту («Разведайся со мною»). Однако этот эпизод несколько уступает в художественном отношении другим сценам Любаши. Зато в последней сцене оперы — прощания Грязного с Марфой — вновь с исключительной яркостью выступает душевная драма героев оперы.

Прощальное ариозо Грязного («Страдалица невинная, прости»), полное чувства горестного раскаяния и тоски, завершается драматически сильным последним проведением у оркестра его лейтмотива. В ответ звучит ласковая и тихая фраза Марфы «Приди же завтра, Ваня!..» на теме ее второй арии. Тяжелый возглас-вздох хора «Ох, господи!» и краткое, но бурное оркестровое заключение подчеркивают драматизм развязки.

«Царская невеста» — художественно наиболее убедительный пример оперы драматического стиля в творчестве Римского-Корсакова.

Сюжет характеризуется обилием острых конфликтов и драматических контрастов. Действие развивается быстро, бытовые сцены имеют значение фона и используются лишь для оттенения основной драматической интриги. Акцент сделан на раскрытии душевной драмы действующих лиц и психологическом развитии их образов.

Если в операх Римского-Корсакова сказочного содержания господствует принцип сопоставления реального и фантастического, то в «Царской невесте» фантастика, в сущности, отсутствует. Здесь все основано на жизненно реальных драматических конфликтах и столкновениях различных характеров.

Главные действующие лица оперы образуют две противостоящие друг другу группы. В одну входят: Марфа, Лыков,

Собакин — то есть лица, наиболее непосредственно испытывающие на себе воздействие трагических обстоятельств. Марфа, главная героиня оперы и центральная фигура среди персонажей группы, является едва ли не самым трогательным и глубоким в музыкально-психологическом отношении лирическим женским образом в оперном творчестве Римского-Корсакова. В облике Марфы (при полном отсутствии фантастического элемента) есть черты, сближающие ее со Снегурочкой. Это тот же тип застенчивой девушки, нежной, хрупкой натуры, неспособной бороться с препятствиями и покорно склоняющейся под ударами судьбы.

Грязной и Любаша составляют другую группу действующих лиц оперы. Они становятся на жизненном пути Марфы и своими действиями приносят ей и ее близким несчастье. Характеры Грязного и Любаши во многом родственны: им свойственна необузданная страстность, склонность к решительным действиям, готовность идти на все ради достижения своих целей. Музыкальные образы Грязного и Любаши отличаются сильным драматизмом и в этом отношении заметно выделяются среди большинства оперных образов Римского-Корсакова. С другой стороны, контраст образов Марфы и Любаши заставляет вспомнить об аналогичных сопоставлениях в сказочно-эпических операх композитора (Снегурочка — Купава, Волхова — Любава) и дает основание указать на национальную типичность подобных женских характеров, часто встречающихся в русском народном поэтическом творчестве.

«Царская невеста» — произведение уже не эпического, а драматического типа. В ней заметно определенное родство с лирико-драматическими операми Чайковского.

Во многом нов и музыкальный стиль этого произведения. В период сочинения «Царской невесты» Римский-Корсаков особенно много работал над вокальной композиторской техникой. Он стремился к тому, чтобы усовершенствовать свой метод передачи типических черт образа через обобщенную мелодию, подобно тому, как это имеет место в операх Глинки. Не случайно в «Царской невесте» композитор обратился к традиционному, классическому типу оперной формы, высокие образцы которой он находил в творчестве Глинки и Моцарта. Музыкальная композиция образуется из законченных по форме вокальных номеров — сольных (ария, ариозо, ариетта), ансамблевых (дуэт, терцет, квартет, квинтет, секстет), хоровых и оркестровых. Показательно обилие в «Царской невесте» арий, представляющих основную вокальную форму оперы. Вместе с тем в наиболее драматических эпизодах композитор обращается к непрерывно развивающимся сценам с многочисленными речитативами и относительно завершенными вокальными эпизодами ариозного характера (эта особенность также заставляет вспомнить оперный стиль Чайковского).

По сравнению с операми 80-х и начала 90-х годов (от «Снегурочки» до «Садко» включительно), в «Царской невесте» композитор в гораздо меньшей степени пользуется лейтмотивами и предпочитает строить музыкальные характеристики действующих лиц на основе свободной разработки тех или иных, типичных для данного персонажа мелодических оборотов и интонаций.

Оркестру в «Царской невесте» отведена хотя не первостепенная, но достаточно видная роль. В связи с отсутствием в опере фантастического элемента здесь нет чисто живописных по своим художественным задачам оркестровых эпизодов. Вместе с тем оркестр активно участвует в музыкальном развитии. Он поддерживает и дополняет вокальные партии, нередко раскрывает и углубляет психологическое действие в самостоятельных оркестровых эпизодах (увертюра, антракты, симфоническое интермеццо).

На исходе XIX века «Царская невеста» завершила эволюцию жанра лирико-психологической оперы в русской оперной школе. Вновь обратившись (после «Псковитянки») к творчеству Мея, Римский-Корсаков создал произведение историко-бытового характера, «род оперы — исторического романа», как метко определил жанровое своеобразие «Царской невесты» Б. В. Асафьев.

«ЗОЛОТОЙ ПЕТУШОК»

Небылица в лицах

Написанный в октябре 1906 — августе 1907 года, «Золотой петушок» явился уникальной в истории музыкального театра оперой — социальной сатирой. Пафос обличения, которым проникнут «Золотой петушок», отражал непримиримое отношение Римского-Корсакова к царскому самодержавию, особенно усилившееся в период первой русской революции.

К работе над либретто Римский-Корсаков привлек В. И. Бельского, либреттиста предыдущей пушкинской оперы «Сказка о царе Салтане». Композитор активно участвовал в разработке общего плана произведения и подробностей действия, направляя работу над либретто в соответствии со своим замыслом. Сохранив все основные моменты сюжета сказки Пушкина и отчасти самый стихотворный текст, Римский-Корсаков и Бельский придали оперному либретто трехактную форму.

Переработка сказки в либретто привела к увеличению числа действующих лиц, к более детальной разработке образов, к переосмыслению некоторых персонажей. В более резком сатирическом освещении дан в опере царь Додон. Остросатиричны характеристики «нетерпеливых царевичей» Гвидона и Афрона, выпаливающих все, что взбредет им в голову, совершающих нелепые, ни с чем не сообразные поступки. Комичен прямо-

душный, но неотесанный и грубый воевода Полкан (у Пушкина воевода и царевичи лишь упоминаются, они даже безымянны). Заново введены в оперу образ льстиво-угодливой царской фаворитки ключницы Амелфы, а также «групповые портреты» тупых бояр и Додонова народа — жалких обывателей Додоновой столицы.

Если у Пушкина Шемаханская царица получает весьма беглую, эскизную обрисовку, а многозначность этого образа выступает в противоречивом сочетании только двух черт — красоты («Вся сияя, как заря») и греховности («Хи-хи-хи да ха-ха-ха! Не боится, знать, греха»), то корсаковская Шемаханская царица — это на редкость многоликое, противоречивое и загадочное существо, оказывающееся важной пружиной сложно развивающегося действия. Двойственна, в отличие от сказки, сценическая функция Звездочета: он порою как бы «выходит» из действия и обращается к публике со словами «от автора», комментируя ход событий на сцене.

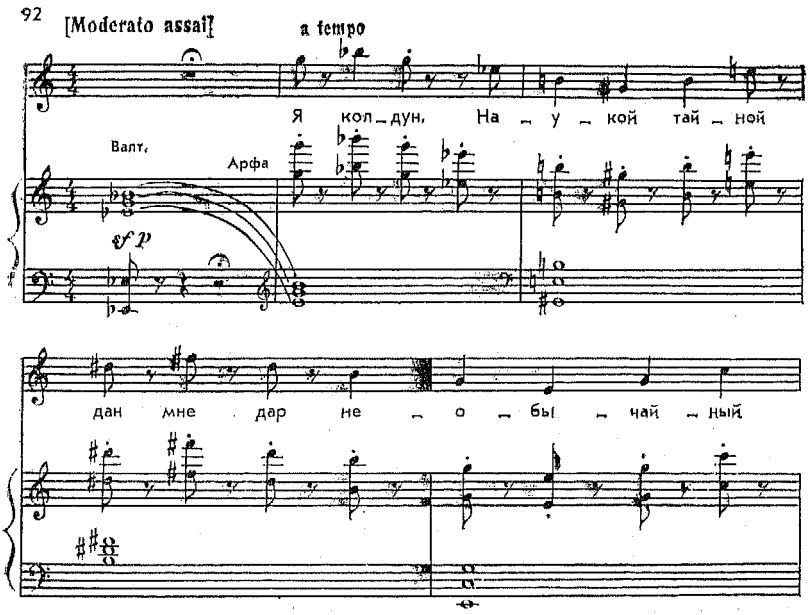
Острие своей сатиры композитор направил против общественного неравенства и безудержного грубого деспотизма, против обусловленных социальной действительностью недостатков и пороков людей. Подчеркивая острую антимонархическую направленность оперы, Римский-Корсаков так формулировал свою задачу: «Додона надеюсь осрамить окончательно». Разоблачительное содержание «Золотого петушка», многочисленные намеки на современные политические события и явления общественной, государственной жизни России побудили композитора «зашифровать» от цензуры свой замысел. Отсюда — никак не объясняемая загадочная согласованность действий фантастических персонажей (Звездочета, Царицы, Петушка), таинственное появление и исчезновение восточной красавицы. Отсюда — уверения публики в полнейшей будто бы вымышленности показанного на сцене: «Только я лишь да царица были здесь живые лица. Остальные бред, мечта, призрак бледный, пустота», — таковы прощальные слова Звездочета, с которым он обращается к зрителям. Все это, однако, нисколько не снижает сатирического пафоса произведения, не умаляет силы его идейно-художественного воздействия, глубины и масштабности авторского осмысления явлений жизни, беспощадного приговора царству угнетения, духовных и физических уродств.

Введение совмещает в себе оркестровую интродукцию и театральный пролог — обращение одного из участников представления к публике от имени автора. Начальный раздел Введения — род непрограммной музыкальной картины, звукового «панно», вводящего слушателя в музыкально-поэтическую атмосферу оперы — волшебной сказки. В первых тактах Введения у засурдиненной трубы звучит короткая вступительная тема, похожая на фанфару-призыв к началу действия. Становясь

впоследствии лейтмотивом Петушка, она уже здесь может быть услышана как голос волшебной птицы (а может быть, и «прочтена» как омузыкаленное название оперы: «Сказка о Золотом петушке»). Звучность сразу же гаснет, и начинается основная часть первого раздела. Музыка становится таинственной и причудливой — в сплетении мелодических линий варьируется узорчатый хроматизированный мотив, расцвечиваемый тембровыми и гармоническими красками, темповыми и динамическими контрастами. Эпизодически на передний план выступает жанрово-народное начало (импровизационные наигрыши кларнета в сопровождении аккордов арфы). На миг возникают и тут же растворяются смутные очертания манящего и неуловимо изменчивого лирического образа. Музыка порождает ассоциации с искусством восточного орнамента — с цветными мозаиками и росписями, с красочными миниатюрами рукописей и книг, с шедеврами коврового народного ремесла.

Второй раздел Введения — маленькое ариозо Звездочета, появляющегося на просцениуме перед закрытым занавесом. В своем «предуведомлении» он намекает публике на иносказательный смысл оперы («Сказка ложь, да в ней намек»). Ариозо Звездочета (тенор-альтино) представляет собой вокально-оркестровую картину звездного неба, становящуюся в дальнейшем лейттемой этого персонажа.

Мелодический рисунок ариозо построен на тонах красочно сопоставленных мажорных трезвучий и их обращений (больше-



терцовое соотношение звеньев гармонической секвенции). Холодно искрящиеся звуки арфы и колокольчиков вместе со стаккато деревянных духовых инструментов создают эффект «звукового следа» движущихся небесных светил; ощущаемая слухом скрытая целотонность (она яснее выступает в оркестровом изложении темы, цифра 5 клавира) сообщает музыке оттенок волшебности.

Несмотря на свободное строение, в музыкальной композиции Введения-пролога ясно очерчивается двухчастная нерепризная форма и малотерцовый тональный план: тональные опоры первого раздела до минор (цифра 1) и ля мажор (цифра 2) вместе с тоникальным ми-бемоль мажором в ариозо Звездочета выявляют уменьшенное трезвучие как тональный «каркас» Введения.

В конце Введения на смену тональной неопределенности приходят гармонии до-мажорной сферы, музыка без перерыва переходит в первое действие.

Первое действие начинается со сцены заседания царской думы во дворце «славного» царя Додона. «Еще до раскрытия занавеса чувствуется, что предстоит нечто чрезвычайно важное и торжественное»,— сообщается в подробной ремарке к началу акта, адресованной постановщикам и исполнителям оперы. Ироничность предварительных авторских замечаний сразу же реализуется в коротеньком оркестровом вступлении — изложении лейттемы Додона-самодержца. Это — комический марш, рождающийся из механического повторения одноактного басового мотива с сопровождением тяжеловесных аккордовых толчков, «залихватских» группетто. Последнее — выразительный штрих в сатирическом портрете царя Додона, подчеркивающий тупую ограниченность, грубость, чванство этого действующего лица. «Подхлестываемая» группетто маршевая тема как бы топчется на месте; происходит лишь мнимый рост образа, заявка на «нечто чрезвычайно важное и торжественное» оборачивается пустой напыщенностью.



Непрерывно развивающееся театральное действие передано в свободном последовании речитативов, ариозных и хоровых эпизодов. Традиционные оперные формы, сольные и ансамблевые, здесь вовсе отсутствуют. Выразительные темы и мотивы,

характеризующие действующих лиц, образуют текучую музыкальную ткань, обладающую яркой выразительностью и драматургической рельефностью.

Заседание думы открывается «тронной» речью царя Додона (бас), удрученного беспрерывными нападениями врагов-соседей. Следуют «прения». Царевичи предлагают нелепейшие меры избавления «батюшки от вечных бед и тревог». Бояре подобострастно восхваляют и Гвидона («Муж совета! Храбрый воин! Будет батюшки достоин!») и Афрона («Мудр как змий! Притом боец! Точка в точку царь-отец!»). «Неотесанный» в придворном смысле воевода Полкан напрочь отвергает советы царских детей, чем вызывает осуждение бояр («Сбил всех, спутал, все смешал! Так и выпалил!») и самого царя («Нахал! Он с врагом не заодно ли? Рассердил меня до боли»). «Государственное совещание» то и дело прерывается кулачными столкновениями и под конец превращается в общую потасовку, которая заканчивается лишь с приходом Звездочета.

«Тронная» речь Додона — речитативный монолог с чертами двухчастности, вокальная партия интонационно опирается на оркестровый тематизм. Звучание «самодержавной» темы (тяготы правления!) и воинственные переклички «золотых ходов» духовых (воспоминания о бранных утехах молодости) омрачены минорным ладом. В монологе появляется вторая лейттема Додона — мелодия народнопесенного склада, здесь рисующая «могучего», «грозного» царя молодых его лет:



Беззаботно приплясывающая темка служит основой скерцозного ариозо Гвидона (тенор)—«мужа совета», похваляющегося своей преданностью делам правления («Ночь всю думал до зари»). Отцовский любимчик, «вояка» Афрон (баритон) наделен мелодией, похожей на солдатскую песню. Комически-гротескны «лающие» речитативы Полкана (бас) с нарочито огрубленными гармониями и акцентами («Говорит всегда, как ругается»). В фальшивых «здравицах» бояр в честь царевичей комическое впечатление производят квазиторжественные провозглашения труб и валторн в сочетании с маршевой лейттемой, благодаря подвижному темпу приобретающей танцеваль-

ный характер. Изъявление верноподданнических чувств начинает походить на какой-то шутовской туш.



Архитектоническое выделение монологических и ариозных эпизодов, повторы хоровых «здравиц», признаки тонального окаймления сцены до мажором (оркестровое вступление, кодовый раздел от слов «Жалко, умерла одна гадалка»), преимущественное использование тональностей, близких сфере до мажора — до минора,— все это сообщает сцене думы композиционную цельность и внутреннюю органичность музыкально-тематического развития.

Сцена Звездочета и Додона вносит в портрет царя новые сатирические штрихи. Торжественные туттийные проведения обоих лейтмотивов Додона в сочетании со сценической ситуацией и словами приобретают явно иронический смысл — образ царя-самодержца становится законченным изображением самодура («По законам? Что за слово? Я не слыхивал такого. Моя прихоть, мой приказ — вот закон на каждый раз» — см. цифры **40—51**).

В этой сцене впервые полностью дается музыкальная характеристика Звездочета. В начале и в конце сцены проходит «звездная» лейттема. В некоторых речитативах («Знал меня отец твой встарь»), напоминающих «трясущийся», «старческий» мотив царя Берендея, рисуется дряхлый облик мудреца. В первой же фразе Звездочета «Славен будь великий царь» и особенно в распевных оборотах ариозо «Мудрецам дары не лестны» ясно выступает восточная («сарацинская», по Пушкину) природа этого образа, в отдельных местах — близость к песне Индийского гостя из «Садко».

Относительная завершенность двух ариозо Звездочета («Петушок мой золотой» и «Мудрецам дары не лестны»), тематическое обрамление сцены указанной лейттемой и тоникальная функция ми мажора придают целому чисто музыкальную логичность и стройность.

В центре второй половины первого действия находится замечательная сцена **«Сны Додона»** — один из шедевров оперно-симфонической картинности у Римского-Корсакова. Музыка рисует безмятежный и непобедимый сон, в который погружаются сам царь, обитатели его дворца, стража, вся Додонова столица. Настроение и обстановка сцены так комментированы ироничной по тону ремаркой: «Тишина в столице полная; одни неугомонные мухи кружат над Додоном, да солнце по-прежнему обдает его своим светом, ровным и ласковым». У струнных звучит плавно покачивающаяся мелодия русского песенного склада (цифра **70**). Она как бы струится в окружении сопровождающих голосов, бесконечно варьирующих один мотив, который слышится и в ленивых перекличках стражи: «Царствуй, лежа на боку» (это один из лейтмотивов Петушка, о которых будет сказано ниже). В музыкальном изображении сонного Додонова царства современники находили скрытый сатирический смысл, видели в этой колыбельной аллегорию «государственной обломовщины».

Постепенно в музыке «Снов» всплывает новый образ — любовных грез Додона. Узорчатые мотивы духовых, серебристые арпеджио арфы напоминают о звуковых орнаментах Введения. При своем появлении во втором «Сне Додона» (цифра **96**) этот музыкальный образ становится более экспрессивным и «зримым»— ориентальный тематизм активнее вплетается в музыкальную ткань колыбельной; окутывая песенную русскую мелодию многоцветным звуковым «облаком», он становится самостоятельным, контрапунктирующим образно-тематическим пластом. «Грезы Додона о чудной красавице стали теперь отчетливее и настойчивее»,— говорится в ремарке. Своей тонкой и изысканной красотой этот манящий и призрачный романтический образ оттеняет уродливый в своей грубой реальности мир додоновщины, углубляя тем самым сатирическую концепцию оперы [1].

Во второй половине акта музыкальная драматургия становится более сложной и многоплановой, в ней возникают резкие контрасты, действие совершает крутые повороты. Они связаны с многократными вторжениями в сонную идиллию возгласов Петушка. Этот музыкальный образ непосредственно включается в развитие сюжета и становится активным его участником. Тема Золотого петушка проходит в опере в двух вариантах — спокойном («Царствуй, лежа на боку») и тревожном («Бере-

---

[1] Две небольшие сцены царя Додона и Амелфы (контральто) — ключница угощает царя всякими сладостями и развлекает говорящим попугаем, берет на себя обязанность угадывать и толковать царские сны — имеют интермедийное значение в развитии действия. Это очаровательные музыкальные миниатюры, зарисовки «домашнего быта» Додона. Прелестно изображен попугай, который «поет и свистит» — хрипло-горловой напев английского рожка чередуется с фиоритурами флейты.

гись, будь начеку!»). Напряженная по тембровой окраске тема (ее исполняет засурдиненная труба) состоит из мотива-возгласа и певучей фразы, интонационно близкой во втором варианте темы к мелодике мужских трудовых песен (например, «Дубинушки», «Эх, ребятушки, собирайтесь»)[1].



Простота и выпуклость мелодико-ритмического рисунка, опора на увеличенное трезвучие сообщают теме Петушка особую энергию и действенность, способствуют ее активному разработочному развитию. Так, изображение поднимающейся во дворце страшной тревоги построено на интенсивной разработке мотивов тревожного варианта у оркестра, хора, в партии царя Додона, а также на развитии мотивов Полкана и царевичей.

Смешная «суета» лейтмотивов в крохотных оркестровых скерцо, окаймляющих сцену отправления в поход Гвидона и Афрона, создает впечатление полной растерянности трусливых царевичей, пытающихся прикрыться маской лихорадочной деятельности, воинственного азарта. С едким сарказмом обрисован «батюшка-царь», обращающийся с «рескриптом о войне» к своим подданным и узаконивающий поборы и взяточничество воевод: «Только слушайте, народы, если сами воеводы или там под ними кто взять захочет лишку что, не перечьте: их уж дело». С неменьшим сарказмом выведен здесь и Додонов народ: «Народ расстилаясь: „Ваши мы — душа и тело“».

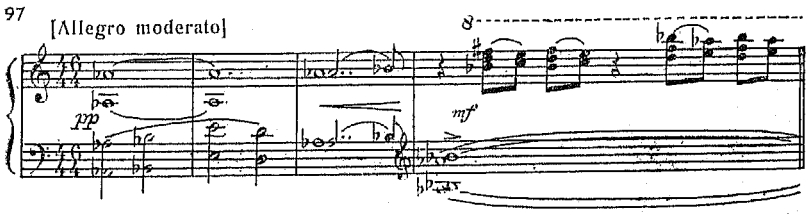
Сцена отбытия самого Додона с войском в поход — финал первого акта (цифра 108). Характерны ремарки к партии Додона: «Уныло... без всякого одушевления... тяжело вздыхая». Речитативы царя положены на музыку унылого марша. Тема «могучего» Додона проводится в миноре («Где шелом?»), сопровождается подобием «ламентозного» бассо остинато. В картину всеобщего уныния вдруг врываются — и вовсе некстати! — «патриотические» выкрики «Царь, наш батюшка, ура! Ура! Ура!» («Народ грянул»,— сообщается в ремарке). Похожие на фанфары искусственно бодрые возгласы хора, молодецкие мар-

[1] Заметим: распевные фразы обоих вариантов находятся между собой в зеркальном соотношении — осью симметрии служит терцовый тон мажорного трезвучия. Такая «рассчитанность» мелодических вариантов как бы намекает на механическую природу птицы: «Звездочет вынимает из своего мешка искусно сделанного золотого петушка»,— говорится в ремарке.

шевые фразы оркестра еще раз освещают ярким сатирическим светом «героя» сказки.

Очень свободно развитое во второй половине акта музыкально-сценическое действие выливается между тем в закономерную музыкальную форму. Большое значение здесь имеют музыкально-тематические репризы. Повторение колыбельной и ориентальной тем в «Снах Додона» дано с интенсивным красочно-динамическим развитием, с полутоновым сдвигом из ребемоль мажора в ре мажор. Динамизация музыкального материала при повторении эпизода «тревоги» связана с многократными проведениями клича Петушка и драматически заостренных мотивов — «осколков» ориентальной фантастической темы (см. цифры **104, 106**). Характерно также превращение «торжественных», «молодецких» тем Додона в темы безрадостно-печального характера, подчинение их жанру траурного марша. Из всего этого видно, что принципы репризности, столь типичные для сказочных опер Римского-Корсакова (например, «Садко»), в «Золотом петушке» сочетаются со сквозной драматизацией музыкально-сценического действия.

Второе действие. Оркестровое вступление и первая сцена — «Додон с войском на Мертвом поле». Музыкальный материал оркестрового вступления служит основой и первой сцены. «Программа» оркестрового вступления дана в ремарке к началу акта: «Темная ночь. Тусклый месяц кровавым светом озаряет узкое ущелье... Между кустами и на голых холмах лежат тела убитых воинов. Орлы и другие хищные птицы сидят на трупах стаями... Все тихо, безмолвно, зловеще». Холодный мертвенный колорит музыки вступления создается целотоновой ладо-тональной основой, где подразумеваемой тоникой является увеличенное трезвучие на тоне *ля-бемоль* [1]. Тонально неопределенные фразы басов обрисовывают два тритоновых хода, «вписанных» в диапазон квинты *ля-бемоль — ми*. Акцентированное и сразу же застывающее созвучие из двух больших секунд образует гармоническую педаль. На этом фоне появляются короткие мотивы духовых, имитирующие клекот хищных птиц. Нисходящие секстоли струнных живописуют порывы ветра.

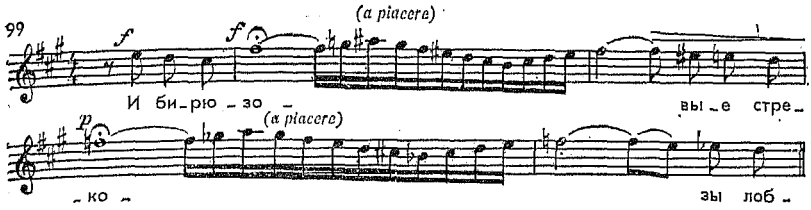


[1] Использование увеличенного лада как тоники — еще один пример новаторства Римского-Корсакова — восходит к глинкинскому лейтмотиву Черномора.

Вступление переходит в «шествие» оробелой рати Додона, которое можно назвать «маршем трусов». Увеличенные секунды, звучащие в мелодических голосах, похожие на жалобные стоны, придают музыке щемящий оттенок. Угрюмы скандированные фразы хора «Шепчет страхи ночь немая». Гротескно окрашены причитания царя и войска над трупами царевичей. Но вот ночной туман постепенно рассеивается. Светлеют краски оркестра. Из среднего в верхний регистр скользят секвенции из мотивов-«орнаментов», напоминающие о музыке Додоновых «грез». Они предвещают появление нового персонажа — восточной красавицы.

Ария Шемаханской царицы — первая развернутая характеристика героини (лирико-колоратурное сопрано), примыкающей к галерее корсаковских полуреальных-полуфантастических образов. Однако в отличие от Снегурочки, Волховы, Царевны Лебеди, в характеристике Шемаханской царицы волшебность (она — дочь воздуха) сочетается с чертами восточного девического образа. Но главное, Шемаханская царица наделена прихотливой изменчивостью настроений, колючим и властным характером. В ней есть какая-то таинственность, романтическая недосказанность.

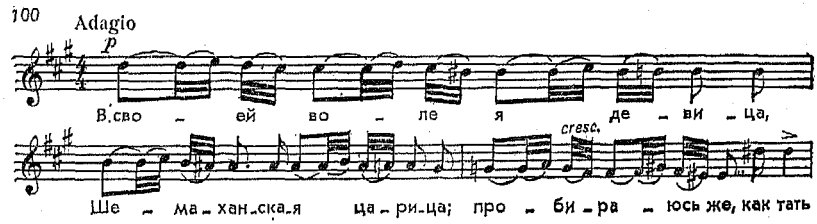




В арии второго действия Шемаханская царица предстает как реальный образ. Музыка арии насыщена ориентальными фольклорными элементами, традиционными для «русского Востока» Глинки, Балакирева, Бородина и самого Римского-Корсакова, претворенными в песенном инструментально-импровизационном плане. Явно песенна диатоничная основная мелодия арии («Ответь мне, зоркое светило»); напротив, инструментальны по своему происхождению мотивы-«орнаменты», звучащие во Введении, в «Снах Додона» (они появляются во вступительном соло кларнета и при словах «Все так же ль там сияют розы»), а также фиоритуры-каденции — фрагменты «венгерского» или «цыганского» звукоряда с двумя увеличенными секундами.

В строфически-вариационной форме арии вокальная партия остается в основном неизменной («глинкинские» вариации), лишь в последней фиоритуре-каденции (ее можно считать своеобразным «припевом» в арии-песне) мелодия достигает предельно высокого регистра третьей октавы, что придает звучанию совершенно инструментальную окраску и даже некоторую тембровую рафинированность. Прозрачная фактура оркестрового сопровождения (аккордовое пиццикато струнных) расцвечивается изящными подголосками солирующего альта, английского рожка, гобоя — последний как бы состязается с голосом в каденциях («И скромный пир»).

В экспозицию образа героини входит и **ариозо «В своей воле я девица»** (род автохарактеристики). Восточная мелодика — лениво-томные глиссандирующие фразы — приобретает здесь особую утонченность, рисует нежный и хрупкий девический образ, но внезапные скачки на септиму, подчеркнутые импульсивной ритмикой, вносят в портрет царицы нечто хищное и агрессивное.



Так постепенно формируется образ-хамелеон: загадочный и призрачный во Введении и в «Снах Додона», лирически-женственный в арии, обольстительно-коварный в ариозо.

Сцена Шемаханской царицы и Додона составляет основную часть второго действия. Главную роль здесь играет царица, поэтому весь этот акт может быть назван «шемаханским», в отличие от «додоновского» первого действия. Сценарий второго действия был самостоятельно разработан авторами оперы, так как у Пушкина о пребывании Додона у Шемаханской царицы сказано очень скупо: «И потом неделю ровно, покорясь ей безусловно, околдован, восхищен, пировал у ней Додон». Сюжетный мотив покорения царя красавицей интерпретирован Римским-Корсаковым и Бельским в остросатирическом плане с целью разоблачить ничтожную, рабскую душонку Додона. Рассказывая ему о себе, «доверительно» делясь с ним своими девическими грезами, царица обольщает Додона. От подшучивания и насмешек она переходит к злому издевательству — заставляет его петь любовную песню, плясать, повязавшись платочком, при всем народе. Словом, Шемаханская царица, по воле композитора, жестоко посрамляет царя Додона. Одна из сатирических кульминаций — любовная песенка Додона «Буду век тебя любить, постараюсь не забыть» на мотив «Чижика». Примитивный напев парадоксально сочетается с резко диссонантной гармонией, с гротескным звучанием контрафагота — инструмента вовсе неуместного в любовном признании [1].

101 [Moderato] Pochissimo più mosso



Характеристика Шемаханской царицы изобилует многочисленными песенными, танцевальными, ариозными эпизодами — подлинными жемчужинами корсаковской ориентальной лирики, связанной с музыкальными культурами арабского Востока, Кавказа,— словом, с истоками, к которым обращались русские

[1] Комичны и многие другие эпизоды в характеристике Додона. Например, торжественное предложение царем «руки и сердца» — «Бью челом тебе на царстве»: песенный лейтмотив появляется в несвойственном ему «церковном» аккордовом изложении, намекая на «официальность» церемонии сватовства.

композиторы со времен Алябьева и Глинки. Укажем песню «Ах, увянет скоро младость», танцевальный напев «Темен, тесен мой узорчатый шатер», песенное ариозо «Сброшу чопорные ткани». Примечательны также медленная и подвижная пляски царицы (цифры **193, 196**) — во вторую из них «не в такт» вторгаются неуклюжие «Додоновы» группетто (эффект этот был позднее повторен Стравинским в «Вальсе» Балерины и Арапа из Балета «Петрушка»). В партии Шемаханской царицы следует выделить ариозо-рассказ о своей родине-облачке «Между морем и небом висит островок»— пример тончайшей импрессионистической звукописи, колористической игры тональностей, регистров, тембров (солирующие скрипка и виолончель, флейта и кларнет). Во второй половине ариозо лейтмотивы царицы развиты в остроэкспрессивном плане, передавая томление и тоску красавицы, страдающей при соприкосновении с миром зла, бездуховности.

Финал второго действия — торжественный отъезд в столицу Додонова царства. Это род неторопливого шествия, с плавной диатоничной мелодией хора, на которую наслаивается лейтмотив-фиоритура. Ликующие трубные фанфары (лейтмотив Петушка) и клики войска «Ура! Ура! Ура!» знаменуют «победу» Додона над восточной красавицей. Но этому противоречит все шутовское «величание» Додона свитой царицы —«величание» царя-урода, царя-раба, а вовсе не повелителя своей невесты: «Сестры, кто хромает рядом с лучезарною красою? Царь он саном и нарядом, раб же телом и душою».

Композиционно стройное, второе действие более традиционно в отношении оперных форм. В нем есть большая ария (единственная в опере!), два больших ариозо, несколько песенных эпизодов. Тональную «арку» в этом акте образует дважды примененный ля мажор — в арии Шемаханской царицы и в хоре-величании.

Третье действие, продолжая развитие сатирической и волшебной сторон сюжета, направляет его в область драматизма, к кровавой развязке — гибели царя Додона.

Первая сцена — ожидание царя народом — проникнута смутным беспокойством, атмосфера действия иная, чем в первом акте: «День жаркий и пока еще солнечный, но с востока ползет темно-свинцовая туча и воздух насыщен предчувствием страшной грозы». Этот образ передан в мрачном, даже угрожающем звучании медленно движущихся аккордов фаготов (потом тромбонов). Низкий регистр и тесное расположение голосов сообщают музыке зловещую окраску. Как навязчивая идея, все время возникают у хора и оркестра тревожные интонации «Берегись, будь начеку»: «Страшно, братики»,— первые слова народа служат своего рода смысловым ключом сцены.

Как ослепительный контраст следует далее **«Свадебное шествие»** — торжественный въезд Додона и царицы. Это — симфо-

нический центр оперы, один из самых блестящих образцов программного симфонизма Римского-Корсакова. Музыкальная картина соответствует ходу сценического действия: «Сперва идут и едут царевы ратники с важно надутыми лицами, затем свита Шемаханской царицы, пестрая и причудливая, как позаимствованные с Востока сказки. Тут есть и великаны, и пыжики, и люди с одним глазом во лбу, рогатые люди, люди с песьими головами, арапы и арапчата, рабыни, закрытые покрывалом, с ларцами и драгоценною посудою... Въезжает золотая колесница с царем и царицею». Композитор использовал здесь более десяти лейтмотивов. Диатонические, русские по колориту темы Додонова царства переплетаются с фантастическими восточными, интонационно и гармонически сложными лейтмотивами «шемаханского» мира, образуя в целом «русско-восточный» марш.

На протяжении большей части пьесы звучит мотив-группетто, образуя фоновый элемент к фанфарам приближающегося свадебного кортежа (видоизмененный мотив Петушка). Их продолжением служит песенный мотив Додона (цифра 227). В числе главных тем «Шествия» — тема Додоновой рати. В ее основу положен народный напев «Светит месяц», которому придан юмористически «лихой» характер (цифра 229). В среднем разделе «Шествия» развертывается вереница «шемаханских» тем. Лейтмотив-фиоритура то проносится в «неуклюжих» триолях струнных басов с тромбонами, то в стремительных мелодических фигурациях деревянных духовых. Их сменяет грациозный танцевальный наигрыш — тема пляски арапчат из второго акта. За этим следует еще один красочный эпизод — тромбоны медленно и важно «шествуют» по септимам вверх и вниз, изображая шаги чудовищных исполинов (цифра 232). В репризе сокращенно проводятся основные «Додоновы» и «шемаханские» темы. В оглушительном звучании труб, под грохот ударных появляется превращенная в пляс маршевая лейттема Додона, обрамляемая темой Додоновой рати и вариантами лейтмотива-фиоритуры царицы. В конце «Шествия» к оркестру присоединяется хор. Оправившийся от изумления народ «зашевелился, запрыгал, завертелся и радостно грянул приветствие»: «Долго жить тебе! Ура! Всякого нажить добра! Ура! Ура!». Приводим тему марша Додонова войска, видоизменения лейтмотивов Додона и царицы[1] (примеры 102 а, б, в).

Сцена Додона, Звездочета и Шемаханской царицы, следующая после «Шествия», образует зону драматической кульминации и развязки. Она построена на сквозном развитии драматически заостренных лейтмотивов царя и царицы, Петушка, гро-

[1] В сцену встречи входит и приветственный хор (народный напев «Вкруг куста») — «декларация» законченного холостяка: «Без тебя бы мы не знали, для чего существовали, для тебя мы родились и семьей обзавелись».



зовой тучи (тематизм Звездочета здесь почти не изменяется). Небольшая их динамизация происходит в момент гибели Додона. Тревожный лейтмотив Петушка со словами «Ки-ри-ки ку-ку! В темя клюну старику!» звучит вместе с остродиссонирующими гармониями септаккордового строения. В мотиве «клевания» объединены два увеличенных трезвучия (цифра 260). Динамизированное проведение темы грозовой тучи и основного лейтмотива-орнамента царицы создает последнюю вспышку драматизма. Сразу происходит крутой спад напряжения. Как бы рассеиваясь в пространстве, звучит у кларнета, потом у сопрано лейтмотив-фиоритура. «На миг наступает полная тьма, в которой слышится смех царицы... Когда сделалось опять светло, нет ни царицы, ни петушка»— говорится в ремарке.

Кодой всего акта служит хоровая «эпитафия»: «Умер царь, убит сердечный». «Простодушное» звучание Додоновых тем парадоксально сочетается с нескрываемой иронией текста: «Он премудрый: руки сложа, он народом правил лежа. Правда, как был царь в сердцах, словно громы в небесах, ударял в кого попало, всем объявлена опала». Появляются отголоски рыда-

ний Додона на Мертвом поле, иронические ремарки об «отчаянии», о «неутешном плаче» народа.

В Заключении возникает как бы расхождение между словами и музыкой. Звездочет «нарочито для цензуры» (выражение композитора) уверяет публику в том, что Додоново царство есть только игра воображения, только «бред, мечта, призрак бледный, пустота» — пьеса, следовательно, лишена серьезного смысла. Но музыка подчеркивает социально-сатирическую направленность произведения, раскрывает истинный смысл оперы. В напряженном звучании двух засурдиненных труб, гобоев и кларнетов властно утверждает себя тревожный «клич» Петушка — образ возмездия, неизбежного краха «додоновщины».



Спаянности музыкально-драматургической формы третьего действия способствует симметричное выделение двух крупных законченных номеров — «Свадебного шествия» и заключительного хора — и активность музыкально-тематического развития в центральной части акта. Непрерывное взаимодействие тем, лейтмотива, характерных гармоний создают чрезвычайно насыщенную, плотную музыкальную ткань. Вместе с Заключением, в котором под занавес возвращается тематизм Звездочета из Введения, третье действие приобретает значение синтетической репризы в масштабах всей оперы.

Особенность замысла этого уникального произведения и чуткость композитора к эстетическим тенденциям времени обусловили в «Золотом петушке» новаторскую трактовку столь типичного для Римского-Корсакова жанра фантастической оперы. Сопоставление реального и фантастического миров

трактовано здесь как антагонистическое их противопоставление, как конфликт, а не просто контраст образов. Смысловое значение этих двух образных сфер кардинально меняется: образы «додоновщины» негативны, а образы волшебные оказываются опосредованно связанными с гуманистической концепцией, выражающей мировоззренческую позицию автора[1]. Противопоставление двух миров вносит в сказочную оперу черты конфликтности, драматизма, казалось бы, несвойственного природе этого жанра. «Золотой петушок» примечателен и своей «двойственностью» как опера русско-восточная. Русская и восточная образность, русская и ориентальная стилистика занимают здесь почти равноправное положение, что отличает «Золотого петушка» от других фантастических опер Римского-Корсакова (хотя и роднит это произведение с музыкальной драматургией и стилистикой «Руслана и Людмилы»).

Партитура «Петушка»— яркий пример новаторских тенденций в стиле позднего Римского-Корсакова. Продолжая разрабатывать вширь и вглубь народную основу, композитор еще смелее, чем раньше, применяет сложные ладогармонические средства, обогащает свой оркестровый язык, сохраняя идеальное равновесие между вокальной и инструментальной частями партитуры.

«Золотой петушок» оказал глубокое воздействие на развитие искусства XX столетия, на советский музыкальный театр, особенно его комедийную, сатирическую ветвь, представленную операми Прокофьева, Шостаковича, Щедрина, ряда других советских композиторов.

ФРАГМЕНТЫ ИЗ РАЗЛИЧНЫХ ОПЕР

Симфоническая картина «Три чуда» из оперы «Сказка о царе Салтане».

«Сказка о царе Салтане» — последняя сказочная опера Римского-Корсакова, написанная в XIX веке. Возвратившись после былинного «Садко» к собственно сказочному сюжету, композитор на этот раз отошел от изображения старинных народных обрядов, встречающихся во всех сказочных операх до «Садко». Сюжет сказки Пушкина трактован Римским-Корсаковым в соответствии с духом литературного первоисточника (либреттист Бельский блестяще переработал пушкинскую сказку в оперное либретто). В опере от начала до конца царит светлое настроение, тон веселого и непринужденного сказочного повествования.

[1] Примечательно: образы Додонова царства — паноптикум уродов, предстающих в лубочном обличье, в «скоморошьих» масках; образы фантастические — носители живой и многоцветной красоты, в них говорит художественная мощь народных истоков. В образах же додоновщины народнопесенные элементы выступают в специфическом искажении, которое требовалось общим сатирическим замыслом.

Лишь образ Милитрисы выделяется на этом фоне своим серьезным и глубоким лиризмом. Интриги Бабарихи и злых сестер выглядят, в общем, неопасными, хотя и заставляют Милитрису и Гвидона пройти через множество испытаний. Вмешательство прекрасной и доброй волшебницы Царевны-Лебеди приводит действие к счастливой развязке: положительные герои торжествуют полную победу над завистью и коварством. Наряду с этим в опере большое место уделено комедийному образу царя Салтана — недалекого, простодушного правителя Тьмутаракани. Хотя характеристика Салтана выдержана в беззлобных, юмористических тонах, временами в обрисовке царя и его царства возникают элементы сатирической заостренности, предвещающие гротескные и сатирические образы последующих сказочных опер Римского-Корсакова. Таков, в частности, иносказательный смысл игровых сценок Старого деда и Скомороха, из которых внимательный слушатель узнает о взбалмошном характере Салтана, затевающего военные действия по совершенно пустяковому поводу, и получает представление о тягостной участи «черного» люда в этом как будто бы идиллическом царстве «славного царя Салтана».

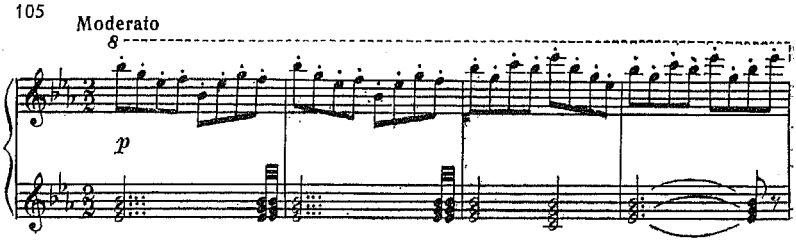
«Салтан» — одна из самых симфонических опер Римского-Корсакова, заключающая в себе множество лейтмотивов, развитие которых образует виртуозную тематически-тембровую ткань произведения. Большое место в композиции оперы занимают симфонические фрагменты: небольшие эпизоды, вкрапленные в сценическое действие (появление сказочного города Леденца — во втором акте, «Полет шмеля» — в финале первой картины третьего акта); краткие вступления или целые симфонические антракты, предваряющие акт или картину. Они, как правило, описывают отдельные моменты сюжета, не показанные на сцене. Таковы например, вступление перед первым и вторым актами. Подчеркивая программный характер этих антрактов, композитор предпослал им в партитуре отрывки из пушкинской сказки, раскрывающие программно-описательное содержание данных симфонических картин: поход Салтана — в антракте к первому акту, странствование Милитрисы с царевичем в бочке по синему морю — в антракте ко второму действию.

Несколько иное драматургическое значение имеет симфоническая картина **«Три чуда»**, являющаяся вступлением к последней картине оперы. Этот антракт, представляющий собой блестящую музыкальную иллюстрацию чудесного города Леденца, ничего нового не сообщает слушателям, так как о диковинках царства Гвидона уже рассказывали в предыдущем акте корабельщики (сцена пира у царя Салтана во второй картине третьего акта). Там же прозвучали основные темы, характеризующие персонажей Гвидоновой столицы. Назначение этой симфонической картины другое — подчеркнуть торжество доброго начала и усилить радостное и веселое впечатление от оперы.

Строение симфонической картины связано с содержанием стихотворной программы, составленной либреттистом Бельским на основе пушкинского текста. В ее музыкальной форме можно обнаружить черты одночастной сюиты (изображение каждого из чудес составляет отдельные разделы) и рондообразной композиции. Функцию рефрена выполняет сигнал трубы, многократно появляющийся между разделами сюиты и даже внутри их. Он служит своеобразным «зазывом» полюбоваться очередным чудом — прием, заимствованный Римским-Корсаковым у народного театра.



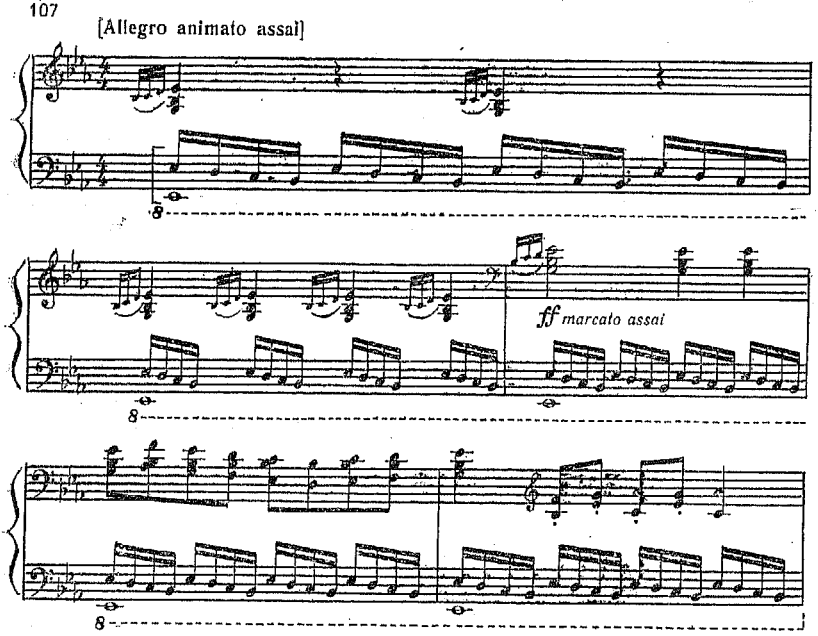
После сигнала трубы следует вступительное построение — картина города Леденца. Оркестр имитирует праздничный перезвон колокола и фанфары городских глашатаев. Высокий регистр, подвижный темп, блестящая звучность труб, фигурации деревянных staccato, pizzicato струнных с арфой и колокольчиками создают по-сказочному воздушный и красочный музыкальный образ волшебного города.



Первый основной раздел картины рисует чудесную белку. Следуя указанию, содержащемуся в пушкинских стихах, композитор пользуется здесь народной песней «Во саду ли, в огороде», которую разрабатывает в форме вариаций (между 1-й и 2-й вариациями — сигнал трубы). Пожалуй, самая своеобразная сторона музыки этого раздела — оркестровка, волшебно-изобразительная и очень народная по колориту. Изложение темы поручено флейте-пикколо («И с присвисточкой поет»), которой аккомпанируют другие деревянные духовые со струнными pizzicato (подражание домрам, балалайкам). Поочередное присоединение к флейте ксилофона и челесты придает мелодии сказочный оттенок.

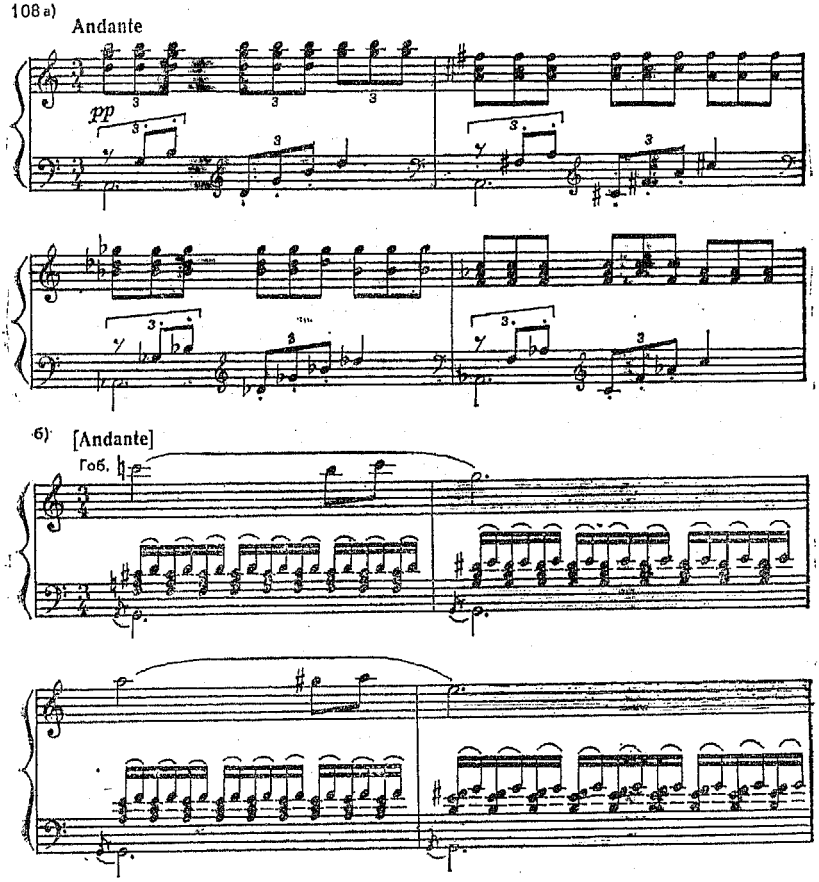


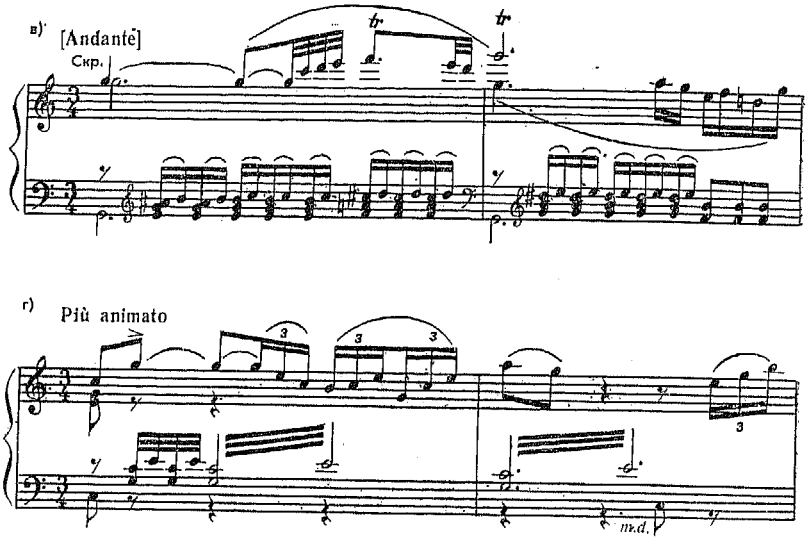
В следующем разделе изображаются выходящие из морских волн тридцать три богатыря. Аккордовая маршеобразная тема медных проходит на фоне коротких нисходящих фигур струнных и свистящих хроматических пассажей деревянных духовых.



Музыка богатырей сменяется характеристикой Лебеди и картиной чудесного превращения ее в красавицу царевну. Вначале звучат лишь темы Лебедь-птицы, а затем в ряде вариационных

преобразований возникает новая песенная мелодия, рисующая реальный девический образ. Этот эпизод заимствован из аналогичной по содержанию сцены Лебеди и Гвидона, находящейся в первой (предшествующей антракту) картине четвертого действия. С образом доброй волшебницы Лебеди связана центральная идея оперы — торжество светлого начала над темными силами, а также типичная для Римского-Корсакова тема превращения фантастического существа в человека. Раздел, посвященный Лебеди, начинается изысканно волшебной музыкой: после плавно нисходящей аккордовой секвенции флейт и кларнетов, оттененных воздушной фигурацией арфы и альта pizzicato (см. пример 108а), у гобоя звучит певучая мелодия (пример 108б), к которой присоединяется затейливый наигрыш солирующей скрипки (пример 108в); далее в изящных имитационных сплетениях развивается еще один — виртуозный и сложный по рисунку — мотив Лебедь-птицы (пример 108г).





Вслед за тем мотив скрипки соло постепенно превращается в широкую песенную мелодию Царевны (см. клавир, цифра 227). В стремительном и праздничном заключении пьесы тема трубного сигнала соединяется с веселым напевом Старого деда, заимствованным из финала оперы. Это подобие «присказки» всей сказочной симфонической картины.

Картина «Три чуда» ярко выражает светлый характер всей оперы, передает типичное для сказки смешение реальных, бытовых образов и волшебных, лиризма и пейзажности, тонкого юмора и наивного простодушия. Эта картина свидетельствует также о ведущей роли лейтмотивов, о виртуозном мастерстве композитора в симфоническом развитии и превращении тем, о волшебной игре изысканных гармонических и тембровых красок, о стройности и кристаллической четкости музыкальных форм,— как о стилевых чертах, присущих партитуре всей оперы.

Симфоническая картина «Сеча при Керженце» из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии».

Сюжет оперы относится ко временам татаро-монгольского ига, установившегося на Руси с момента падения Киевского государства и завоевания ряда русских земель ордами Батыя в 30-х годах XIII века. В основу либретто (автор Бельский) положены многочисленные летописные источники, исторические повести и исторические песни, наконец, легенды, отражающие события того времени. Среди последних — легенда о муромском городе Китеже, ставшем невидимым для врагов и благодаря этому спасенном от разгрома и уничтожения.

В опере противопоставлены два мира: китежане и несущие им беду кочевники-завоеватели.

Краткое содержание. Действие происходит в Заволжье, в окрестностях легендарного Великого града Китежа и отдаленного от него посада — Малого Китежа. Среди китежан — крестьянская девушка Феврония, китежский князь Юрий и его сын Всеволод, ловчий Федор Поярок, бедняк и горький пьяница Гришка Кутерьма. Первый акт (лес возле избушки, где живет Феврония) посвящен характеристике Февронии и зарождению любви Февронии и Всеволода. Второе действие воссоздает жизнь древнерусского города (Малого Китежа). Феврония становится невестой княжича. Свадебный обряд прерывается нашествием татар. Жители города почти все убиты. Феврония взята в плен, Кутерьма становится предателем и соглашается вести татар глухими лесными тропами на Великий Китеж. Первая картина третьего акта происходит в Великом Китеже. Китежане узнают о приближении татар, воины уходят из города навстречу врагу, город с оставшимися жителями становится невидимым. Вторая картина переносит действие в татарский стан, расположившийся у стен Великого Китежа на берегу озера Светлый Яр. Татары делят добычу и засыпают. Бодрствуют лишь Феврония и Кутерьма, привязанный к дереву. Если наутро татары не обнаружат города, то ему грозит лютая смерть. Угрызения нечистой совести доводят Кутерьму до помешательства. Освобожденный Февронией от пут, он убегает в лес, таща ее за собой. Разбуженные его криками татары просыпаются. Перед ними — пустой берег, но при свете утренней зари они видят отражение города в озере и в ужасе разбегаются.

Первая картина четвертого акта, происходящая в чаще леса, состоит из двух больших сцен. В первой из них Феврония безуспешно пытается привести грешника Кутерьму к раскаянию, но Кутерьма в припадке безумия покидает ее; затем следует большая сцена Февронии, оставшейся одной среди волшебно расцветающего леса. Феврония вслед за призраком княжича (Всеволод погиб в сражении с татарами) направляется в Невидимый град Китеж. Картиной Невидимого града и завершается опера.

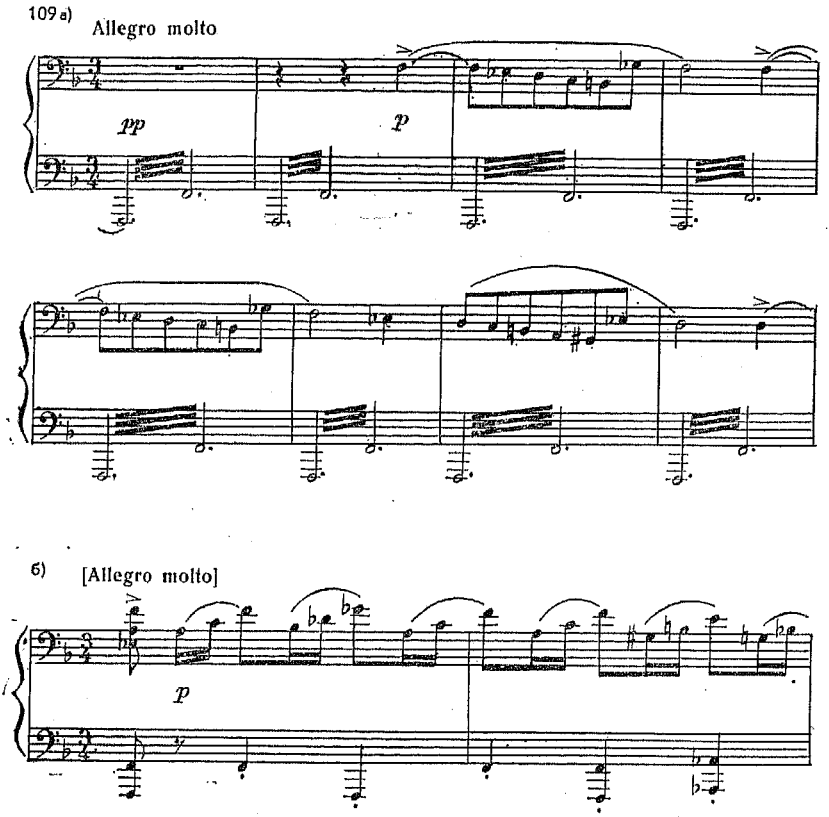
В «Китеже», опере исторического жанра, большое место занимают народные сцены. Одни из них (начало второго акта) близки к бытовым народным картинам в предыдущих операх Римского-Корсакова (например, в «Садко»), другие — сцена нашествия татар, большая народная сцена в Великом Китеже — несколько напоминают драматические эпизоды «Псковитянки», исторические оперы Бородина и Мусоргского («Хованщина»). Особое своеобразие «Китежу» придает фантастико-легендарный колорит, оригинальность повествовательного эпического типа, в котором выдержано все произведение.

В «Китеже» параллельно развиваются две темы: морально-философская, связанная с образом Февронии, с исповедуемыми ею принципами моральной чистоты, безграничной любви к жизни и всепрощения, и тема историко-патриотическая, выраженная в обрисовке стойких духом китежан, воинской доблести защитников города и родной земли от нашествия иноземных захватчиков.

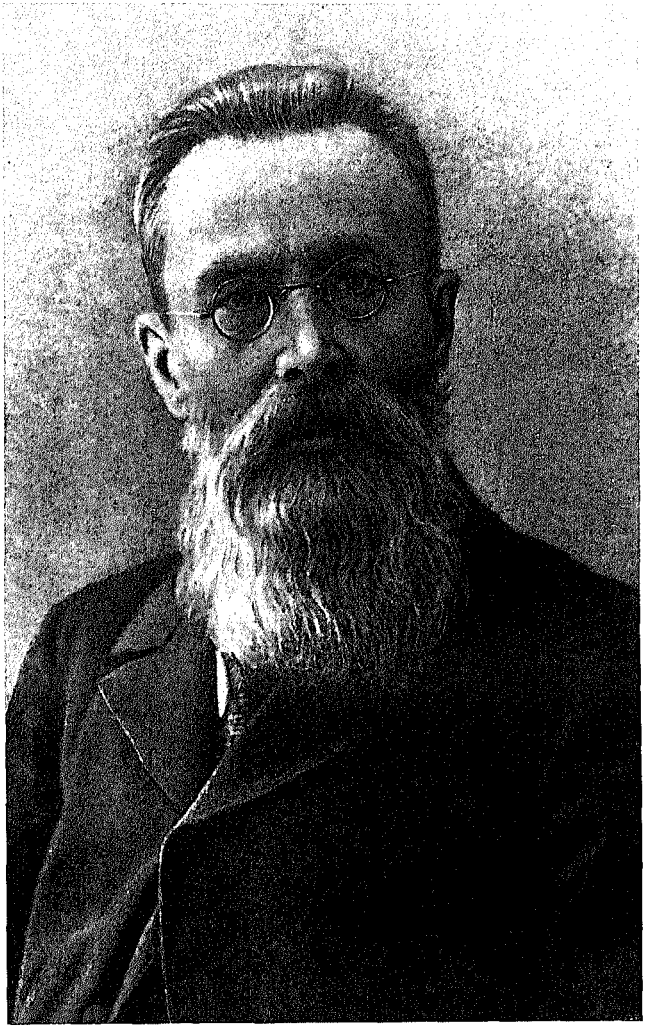
«Сеча при Керженце», исполняемая между двумя картинами третьего действия оперы, рисует неравный бой китежской дружины с полчищами Батыя. Строение картины определяется ее программным содержанием. Образующаяся весьма свободная музыкальная форма имеет ясные трехчастные очертания: темы татар составляют основу крайних разделов картины, середина заключает в себе экспозицию русской темы и столкновение ее с новой татарской темой. Весь музыкальный материал «Сечи»

предварительно проходит во втором действии (нападение татар на Малый Китеж) и в первой картине третьего (дружина Всеволода с песней уходит из города навстречу врагу). Среди двух татарских тем одна представляет собой видоизмененную мелодию русской народной песни «Про татарский полон»[1], другая сочинена самим композитором и является обобщенным музыкальным образом жестокого врага.

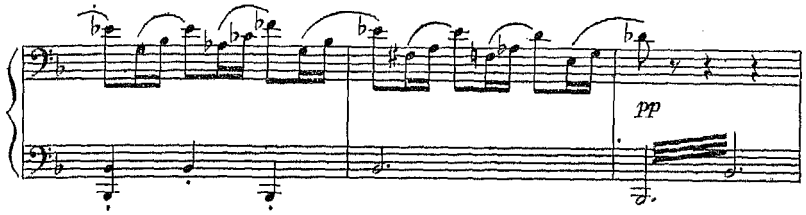
Вступительный раздел симфонической картины рисует постепенное приближение орд кочевников. У двух фаготов и басового кларнета звучит короткий, опирающийся на тритон, угрюмый мотив татар (см. пример 109а). За ним у струнных появляется упругий, ритмически четкий рисунок «скачки» (пример 109б). «Мчатся комони ордынские, скачут полчища со всех сторон, их знамена развеваются, их мечи блестят булатные» — так описывает вражеское войско отрок-китежанин.



[1] № 8а из сборника Римского-Корсакова «100 русских народных песен».



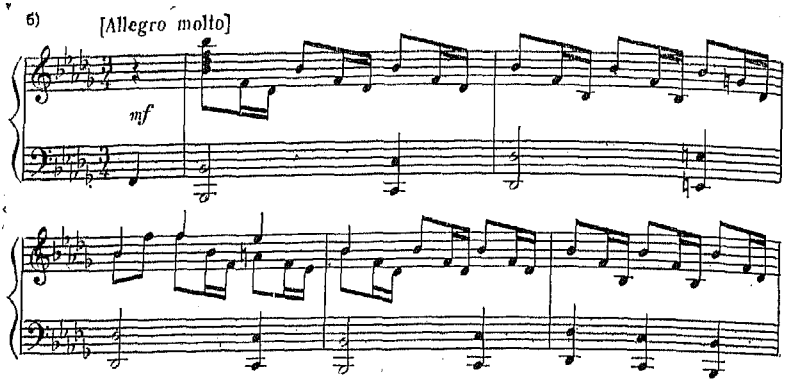
Н. А. Римский-Корсаков



Следующий раздел симфонической картины открывается темой русской дружины, здесь устанавливается главная тональность — си-бемоль минор. На фоне непрерывно пульсирующего мотива скачки (альты) у флейт с кларнетами и каноном у скрипок (как бы у двух поющих групп) звучит удалая и вместе печальная песенная тема (см. пример 110а). С ней сопоставлена напористая и суровая мелодия басов с характерной интонацией увеличенной секунды. Это также одна из тем татар, народная песня «Про татарский полон» (см. пример 110б).

110а)





Центром картины служит развитие и столкновение обоих музыкальных образов. Они то чередуются, то проходят в контрапунктическом соединении. Постепенно татарская тема вытесняет русский напев и, захватывая весь оркестр, грозно звучит в канонических проведениях (выделяется воинственный тембр труб) — последовательно в си-бемоль миноре, до миноре и ре миноре — и в чередовании с музыкой ска́чки (см. клавир, цифра **196**).

Генеральная кульминация картины подготовлена эпизодом, замечательным по драматизму и яркости изображения (см. клавир, цифра **199**). Две трубы и кларнет исполняют энергичную непрерывными восьмыми (marcato) нисходящую секвенцию (вариант мотива ска́чки), которая поддерживается отрывистыми аккордами и ударами тарелок. Особая напряженность музыки создается благодаря смещению акцентов и метрическим перебоям — меняющимся группировкам мотивов. С замечательным искусством Римский-Корсаков передает яростное кипение боя, удары сшибающихся мечей, звон щитов, возгласы сражающихся. Резкий срыв на уменьшенном септаккорде, и схватка окончена...

Тональная реприза и одновременно кода — картина ночного «мертвого поля» (см. клавир, цифра **201**). На фоне едва слышного биения струнных (удаляющийся конский топот) страдальчески, надломленно звучит тема песни «Про татарский полон» Здесь она переосмысливается и характеризует трагический образ китежан, павших в неравной борьбе со страшным врагом

На примере «Сечи при Керженце» можно судить о некоторых стилевых особенностях этого произведения Римского-Корсакова. Обращает на себя внимание неожиданное использование русской мелодии для характеристики татар. Эта «несообразность» является не случайной прихотью композитора, а отражает условный легендарный характер оперы: Римский-Корсаков в данном случае не стремился к этнографически точной обрисовке татар, а хотел передать образы нашествия так, как они

запечатлелись в памятниках народного художественного творчества. Но одна из характеристик татар (первая тема симфонической картины) создает именно страшный, пугающий своей мрачной силой образ. Интересно, что сложные гармонические средства (в основе темы лежит уменьшенный лад) здесь, в отличие от сказочных произведений, использованы композитором для драматических целей. Черты драматического симфонизма отчетливо проявляются и в описанной музыкальной картине (драматургическая роль ее аналогична антрактам из «Салтана», так как в ней рисуются события, не показанные на сцене). При замечательной рельефности музыкального изображения, передачи как общего характера, так и подробностей жестокой битвы, в ней на первый план выступают драматическая экспрессия, острота конфликтного разработочного развития основных тем, сложное психологическое переосмысление музыкального материала (кода картины).

Итак, центральное место в наследии Римского-Корсакова занимают оперы сказочно-эпического жанра. В них он широко развил и значительно обогатил эпический оперный стиль, ведущий свое начало от «Руслана и Людмилы» Глинки. Известную параллель к сказочно-эпическим операм Римского-Корсакова представляют в зарубежном искусстве фантастико-мифологические оперы Вагнера, завершающие развитие романтического оперного жанра в немецкой музыке XIX века. Однако сказочные оперы Римского-Корсакова обладают характерными признаками русской оперной культуры, сформировавшимися в творчестве Глинки: правдивым изображением и жизненностью характеров персонажей фантастической оперы, своеобразной реалистичностью воплощения мира природы и всей обстановки сказочного действия. Ярче всего родство с Глинкой проявляется в исключительно глубокой и разветвленной связи с народными песенными жанрами, в большом значении массовых хоровых народных сцен, в преобладании цельных, эпически обобщенных характеров действующих лиц. В сказочных операх Римского-Корсакова правдиво отражена жизнь русского народа, его быт, представления, поверья, нравы и обычаи.

Пожалуй, наиболее своеобразными, типичными корсаковскими героями являются художественно одаренные натуры, народные поэты и музыканты — Левко, Лель, Садко, а также девические образы, реальные и полусказочные — Марфа, Снегурочка, Млада, Волхова, наделенные неотразимым лирическим обаянием, хрупкостью и нежностью, часто — тончайшим слиянием человеческих и сказочных черт. Ярким контрастом к ним являются темпераментные и страстные, вполне «земные» натуры: Купава, Любаша, Войслава (в «Младе»). Некоторые из этих образов обнаруживают определенную близость к романти-

ческому искусству. Это — столь типичные для Римского-Корсакова и только ему принадлежащие девические полуреальные-полуфантастические героини, томящиеся стремлением войти в мир людей, слиться с ними, испытать богатство и полноту человеческих чувств, счастье любви (Панночка из «Майской ночи», Снегурочка, Волхова). Но в отличие от душевно раздвоенных, мучительно терзающихся романтических героев, эти героини отмечены не драматическими, а лирико-эпическими чертами, они свободны от сложных и напряженных психологических конфликтов. Противоречия их сценической судьбы естественно и плавно разрешаются при возвращении этих полуфантастических существ в стихию природы, из которой они вышли.

В создании всех этих глубоко различных характеров Римский-Корсаков опирался на народное творчество, на народные сказки и песни. Народная поэзия послужила композитору важным источником и для его многочисленных сказочных образов, связанных с миром природы. Наконец, народная жизнь дала Римскому-Корсакову материал для метких и ярких музыкальных характеристик бытовых персонажей — лиц всякого звания и сословия.

Сказочно-эпические оперы Римского-Корсакова отличаются богатством и многосторонностью художественного содержания. Лирическое, бытовое, фантастическое образуют в них сложное и вместе удивительно естественное целое.

Эпическая повествовательность присуща и историческим операм композитора. Как проницательно заметил Б. В. Асафьев, они обладают драматизмом особого рода: «Это драматизм русских летописей, драматизм, вытекающий из *восприятия* повествования, тогда как оно само по себе течет спокойно и бесстрастно, описывая ужасы мора, голода, пожаров и вражеских нашествий столь же сурово, сдержанно и величаво, как и редкие радостные события».

Вместе с тем Римский-Корсаков обращался и к изображению сильной драмы, глубоких жизненных конфликтов. В некоторых эпизодах его историко-эпических и лирико-психологических опер встречаются потрясающие по своему драматизму сцены (нашествие татар, безумие Гришки Кутерьмы в «Сказании о невидимом граде Китеже», драматические сцены в «Царской невесте»).

Существенный признак оперного стиля композитора — это широта музыкальных форм, обилие песенных (сольных и хоровых) номеров, близость народным жанрам. Наиболее широкое применение последние получили в хоровой части опер, то есть в характеристике самого народа. Обилие массовых хоровых сцен придает операм Римского-Корсакова широкий, монументальный склад. Особенно характерны обрядовые сцены, отражающие старинные народные поверья и обычаи поклонения силам природы, более всего — мифическому солнечному божеству

Яриле (цикл языческих обрядов поклонения солнцу находим в «Майской ночи», «Снегурочке», «Младе», «Ночи перед Рождеством»). Много раз композитор обращался к изображению свадебного обряда — одному из самых характерных и богатых в художественном отношении проявлений старинного бытового уклада.

Вокальный стиль в операх Римского-Корсакова — преимущественно песенный, мелодический. Русские национальные и народные сюжеты предопределили чрезвычайно широкое использование композитором народных песенных тем и создание мелодий, даже порой речитативов, в народно-песенной певучей манере. Напевный стиль можно встретить не только в партиях реальных действующих лиц, но нередко и фантастических героев, хотя здесь Римский-Корсаков обильно вводит инструментальные интонации и обращается к виртуозной, подвижной и прихотливой по рисунку мелодике (партии Снегурочки, особенно Волховы, Лебеди). В область речитатива Римский-Корсаков внес немало интересного и ценного: претворения интонации былинного распева («Садко»), частушки (в «Салтане»), бытовой скороговорки.

Очень значительная роль в операх Римского-Корсакова отведена оркестру. Наибольшей симфонической насыщенностью обладают зрелые сказочные оперы периода 80—90-х годов («Снегурочка», «Млада», «Ночь перед Рождеством», «Садко», «Салтан») и последние три оперы. Во всех этих произведениях композитор широко пользуется принципом лейтмотивизма, но сочетает его с приемами свободного тематического развития. Римский-Корсаков часто вводит в свои оперы симфонические эпизоды. Это — вступления к опере и к отдельным актам, многочисленные изобразительные фрагменты, встречающиеся по ходу действия, наконец, целые преимущественно симфонические сцены и картины.

У Римского-Корсакова преобладает принцип строения по сценам, включающим значительное количество законченных и более или менее закругленных номеров и эпизодов (вокальных, инструментальных). Таким образом, для оперного стиля Римского-Корсакова типично гибкое переплетение свободно развивающихся сцен и четко оформленных построений — номеров. Большей частью композитор применяет смешанные формы, находя их наиболее драматургически гибкими, современными и музыкально совершенными.

Полтора десятка опер Римского-Корсакова представляют собой крупнейшее явление в мировой оперной литературе. По справедливости говорят о Римском-Корсакове как о создателе самостоятельной и притом исключительно богатой области русского музыкального театра. Наследие композитора составляет важнейшую часть советского оперного репертуара и постоянно исполняется за границей.

СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

В симфоническом творчестве Римского-Корсакова широко представлено направление, ведущее свою родословную от симфонической музыки Глинки и Балакирева.

Большую часть симфонического наследия Римского-Корсакова составляют программные сочинения, а также произведения, написанные на народные темы. Программность явилась одним из ведущих творческих принципов композитора в области симфонической музыки. «Для меня даже народная тема своего рода программа»,— говорил он. Потому его произведения, не имеющие объявленной программы, но сочиненные на народные темы, также можно считать программными (употребляя это понятие в широком смысле слова) [1].

Народная песня, сказка, былина, картины природы и народного быта преобладают в симфоническом (как и в оперном) творчестве композитора и определяют его повествовательно-картинный, эпический характер.

К симфоническому жанру Римский-Корсаков обращался в разные периоды своей композиторской деятельности, главным образом в 60-е и 80-е годы. Позднее самостоятельных оркестровых произведений он не создавал (исключение — оркестровая обработка песни «Дубинушка», относящаяся к 1905 году), ограничившись составлением ряда сюит из оперных фрагментов (наиболее известна сюита из «Сказки о царе Салтане») [2].

Традиция жанрового симфонизма Глинки представлена в многочисленных сочинениях Римского-Корсакова на русские народные темы: в Увертюре на темы трех русских песен, Первой симфонии, Симфониетте, Концерте для фортепиано, Фантазии для скрипки и оркестра, а также в «Сербской фантазии» и Каприччио на испанские темы. Наиболее интересны из них: Первая симфония и «Испанское каприччио».

Первая симфония появилась в одно время с первыми симфониями Бородина и Чайковского и сыграла заметную роль в становлении жанра русской национальной симфонии.

В «Испанском каприччио» картины народного испанского быта, существенные черты национального характера и эмоционального склада, особенности музыки испанского народа переданы с замечательной правдивостью и художественной силой. В Каприччио сопоставлены песенно-лирическое начало (вторая часть «Тема с вариациями» и четвертая часть «Сцена и цыганская песня») и стихия праздничной тональности («Альборада» — в первой и третьей частях, «Фанданго» в пятой, по-

---

[1] Собственно непрограммных оркестровых сочинений у Римского-Корсакова немного, и они занимают скромное место в его творчестве.

[2] Сюита из «Золотого петушка» была составлена после смерти Римского-Корсакова его учеником М. О. Штейнбергом.

следней части). Все пять частей Каприччио следуют без перерыва. Неоднократное появление темы Альборады (в первой, третьей и в конце пятой частей) укрепляет единство сюитной композиции Каприччио и вносит в нее черты формы рондо.

Партитура этого произведения восхищает блеском, многокрасочностью звучания, увлекательной игрой ритмов, поразительными оркестровыми находками. Особенно замечательна четвертая часть, где композитор ввел каденции —соло различных инструментов оркестра, тонко подчеркнув выразительные и виртуозные возможности каждого из них.

Римский-Корсаков создал новый для русской музыки 60—80-х годов жанр симфонической сказки. Первым симфоническим произведением сказочного содержания явилась музыкальная картина «Садко» (1866) [1].

Начиная с «Садко», в творчестве Римского-Корсакова утверждается метод картинного, повествовательного симфонизма. Он сохраняется и в произведениях с восточными сказочными сюжетами. Так, в симфонической сюите «Антар», написанной вслед за «Садко», Римский-Корсаков создал широкое музыкальное полотно — сюиту музыкальных картин, иллюстрирующих важнейшие эпизоды программы.

В «Садко» и «Антаре» Римский-Корсаков стремился к последовательному отображению литературного сюжета, отчасти следуя в этом отношении программным принципам Берлиоза.

В произведениях конца 70-х («Сказка») и 80-х годов («Шехеразада», «Светлый праздник») проявляется новое отношение композитора к программности: он избирает программы без развитого сюжета-фабулы и передает поэтическое содержание в более обобщенной форме.

Римский-Корсаков внес много нового и интересного в трактовку форм симфонической музыки. Цикл и его отдельные части, композиция крупных одночастных произведений получают у него новое, интересное истолкование, чему способствует обращение к программности. Между тем даже самые смелые и необычные с точки зрения музыкальной формы сочинения композитора всегда отличаются классической отточенностью и стройностью.

Свойственное композитору блестящее мастерство оркестровки, так же как и все особенности его глубоко своеобразной колористической манеры, нашли здесь свое ярчайшее выражение.

Шедевром симфонического творчества Римского-Корсакова и типичнейшим программным его произведением 80-х годов является симфоническая сюита «Шехеразада».

---

[1] В основу ее положен сюжет одноименной новгородской былины, использованной композитором впоследствии в его опере.

«ШЕХЕРАЗАДА»

Восточная тематика, как известно, занимает большое место в музыке не только Римского-Корсакова, но и других «кучкистов». Они нашли в восточных сценах «Руслана и Людмилы» Глинки целый мир новых образов и звучаний. Опираясь на этот опыт и основываясь на изучении образцов народной музыки различных народов Востока (Кавказа, Средней Азии, арабских стран), члены Балакиревского кружка обогатили музыкальное искусство замечательными произведениями, правдиво передающими образы, стиль и особенности восточной музыкально-поэтической культуры. Много нового и ценного дал в этом отношении и Римский-Корсаков. Его «Шехеразада» принадлежит к числу лучших образцов русской классической музыки, посвященных теме Востока.

В «Шехеразаде» чередой проходят картины и образы арабского Востока с его красочным народным бытом, природой и искусством. Жанровые эпизоды сменяются фантастическими, картины природы — любовными сценами, полными то чувственно-страстной и пылкой, то утонченной, нежно-созерцательной лирики. Все это предстает в поэтических тонах, овеяно тонким романтическим чувством, дышит ароматом восточной сказки.

Первоначально композитор дал частям сюиты отдельные подзаголовки (они будут указаны при разборе произведения), но потом снял их, сохранив лишь название сюиты и ее общую программу, составленную по мотивам арабских сказок «1001 ночи». Приводим ее: «Султан Шахриар, убежденный в коварстве и неверности женщин, дал зарок казнить каждую из своих жен после первой ночи; но султанша Шехеразада спасла свою жизнь тем, что сумела занять его сказками, рассказывая их ему в продолжение 1001 ночи так, что, побуждаемый любопытством, Шахриар постоянно откладывал ее казнь и наконец совершенно оставил свое намерение. Много чудес рассказала ему Шехеразада, приводя стихи поэтов и слова песен, вплетая сказку в сказку и рассказ в рассказ».

Первая часть. Первой части предпослано медленное вступление (Largo, ми минор), являющееся прологом всего произведения. Здесь обрисованы центральные персонажи сюиты Шехеразада и Шахриар, а также намечен сказочный и восточный колорит всего произведения.

Вступление начинается с темы султана. Она рельефно выступает в плотном двухоктавном (но одноголосном) звучании струнных и духовых инструментов, располагающихся в среднем и низком регистрах. Очертания темы рельефны и выразительны. Постепенное движение уступами вниз образует рельефную мелодическую линию, охватывающую широкий диапазон септимы. Неожиданное появление после диатонических фраз звука IV повышенной ступени *ля-диез* (вводный тон к доми-

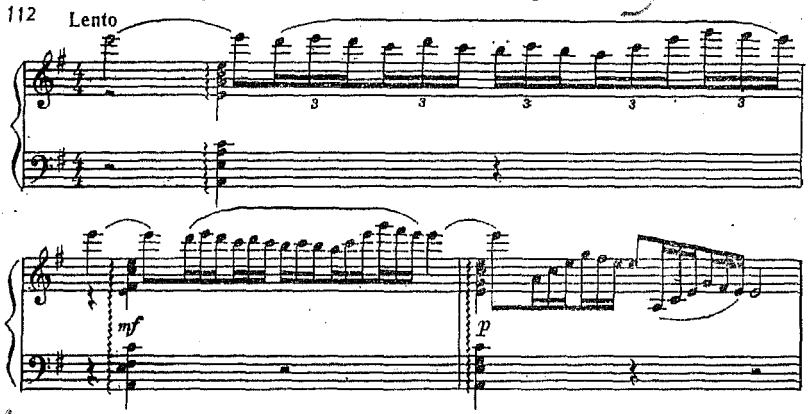
нанте) и неразрешенность его, повторение последнего мотива темы полутоном ниже и энергичная ритмика сообщают теме султана характер повелительности и суровости, даже некоторой свирепости.

111 Largo e maestoso



Тема Шехеразады, порученная солирующей скрипке с аккомпанементом арфы, сочетает в себе черты восточного инструментального наигрыша и напевной декламации (заключительное построение исполняется ad libitum, т. е. свободно) [1]. По своему звукоряду она почти совпадает с темой Шахриара, но, в отличие от последней, сплошь диатонична. Преобладание плавных секундовых ходов, ритмическая ровность хорошо передают женственную мягкость облика Шехеразады.

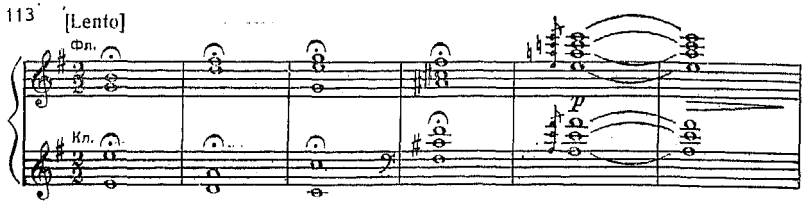
112 Lento



Проведение обеих тем прослаивается тихими и долго тянущимися, как бы застылыми аккордами деревянных духовых. Они интонационно и гармонически родственны теме султана: в нижнем голосе использованы звуки, встречающиеся на сильных долях темы (*ми — ре — до* ...); среди трезвучий диатонических ступеней ми минора появляется двойная доминанта (4-й такт примера). Эти аккорды составляют разительный контраст с предшествующей темой Шахриара и полны чарующей, завораживающей фантастичности [2].

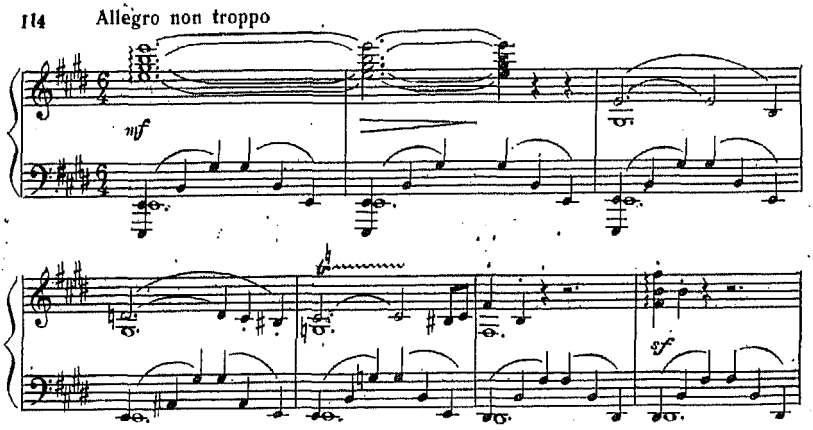
[1] Родственный мотив встречается во вступительном разделе симфонической поэмы Балакирева «Тамара» (соло кларнета).

[2] Их прототипом можно считать вступительную гармоническую последовательность из увертюры «Сон в летнюю ночь» Мендельсона.



За вступлением следует Allegro (ми мажор), написанное в форме сонаты без разработки. Первоначально Римский-Корсаков охарактеризовал в подзаголовке содержание первой части как картину моря с плывущим по нему кораблем Синдбада-Морехода. Allegro построено на нескольких темах и мотивах, имеющих изобразительное значение. Уже здесь мы встречаемся с вариационной переработкой тематического материала и превращением образов. Обе главные темы вступления становятся темами моря; кроме того, композитор вводит и новые мотивы.

В основу главной партии положена видоизмененная тема Шахриара. Здесь она ритмически выровнена, перенесена в мажор и приобретает плавность и связность. Широкая гомофонная фактура и господствующая теплая окраска струнных придают ей мягкость, а вместе с тем большую полноту и насыщенность звучания. Некоторые подробности изложения тесно связано с программным значением темы. Многочисленные трели, обрывающиеся энергичным скачком (аккордовые «всплески» духовых и струнных pizzicato), остинатная волнообразная фигурация виолончелей в аккомпанементе передают дыхание морской стихии, рисуют бесконечную череду волн, покрывающихся на гребнях «беляками» пены.

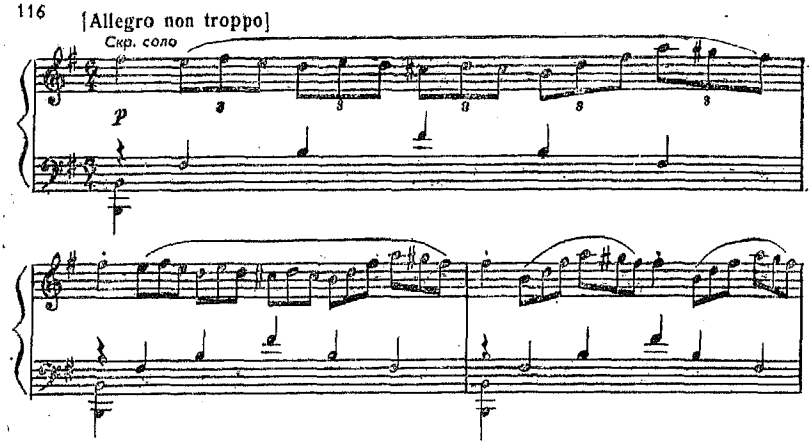


Живописная сущность темы сказывается и в особенностях развития ее. Как и во вступлении к «Садко», основное зерно темы почти не меняется. Зато мотив получает интенсивное вариационное тонально-гармоническое развитие и, проходя в цепи восходящих секвенций, постоянно меняет свой красочный колорит, переменчивость которого отражает игру красок на поверхности моря.

Главная партия изложена в виде обширного периода. Второе предложение его превращается в связующую партию, модулирующую в до мажор. Побочная партия состоит из двух тем, представляющих собой отдельные картинные образы. Одна из них (Tranquillo, до мажор) — плавно восходящие диатонические аккорды деревянных. Продолжением их служит ответная и как бы покачивающаяся мелодия флейты, которая появляется на фоне малого вводного и уменьшенного септаккордов III и IV ступени (тонкая деталь, напоминающая о сказочности повествования!). Все это, в сочетании с прозрачной фактурой и спокойной ритмикой, с сохраняющейся и здесь изобразительной волнообразной фигурацией виолончелей, на фоне которой красиво выделяются соло валторны (начальная интонация темы главной партии), флейты и кларнета, создает представление о спокойной шири океана с плывущим кораблем Синдбада-Морехода.



Вторая тема побочной партии (си минор) рисует постепенно нарастающее волнение моря. Эта тема возникает из лейтмотива Шехеразады, превращающегося в сплошную цепь подвижных мелодических фигураций. Сначала они легко звучат у солирующей скрипки (с отголосками-имитациями у кларнета и флейты), затем — в стремительных пассажах струнных и деревянных.



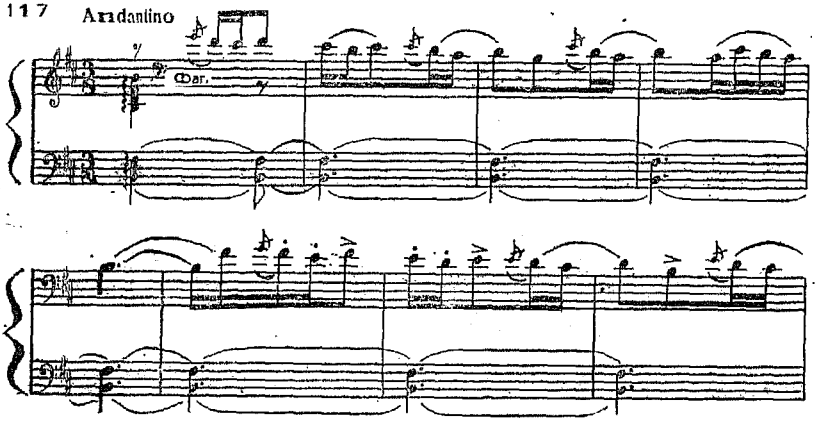
Развитие побочной партии непосредственно переходит в репризу. Перед наступлением ее у тромбонов, фаготов и струнных басов появляется лейтмотив Шахриара. Он полностью сливается с музыкальным пейзажем и своим мощным звучанием подчеркивает величие разбушевавшейся стихии. В репризе темы экспозиции появляются в прежнем порядке, но тональный план несколько изменен: в побочной партии удерживается ми-мажорная тональная сфера, хотя вторая тема звучит в одноименном ми миноре. Реприза побочной партии вновь приводит к аналогичной, но менее напряженной кульминации (до мажор — ми мажор). За ней следует небольшая кода (Tranquillo, ми мажор).

Тема побочной партии перенесена здесь в высокий регистр и становится воздушной и светлой по колориту. Она сменяется размеренным аккордовым мотивом корабля, сопровождаемым плавной фигурацией в аккомпанементе. Кода завершает первую часть в спокойных тонах и рисует картину ласково плещущегося и умиротворенного моря.

Вторая часть (Lento, си минор) была названа Римским-Корсаковым «Рассказ царевича Календера». Эта часть сюиты — одна из самых оригинальных и ярких по сказочно-восточному колориту и эпическому складу. Здесь вводится новый персонаж — Календер, и Шехеразада как бы передает ему нить повествования. Так возникает сказка в сказке, рассказ в рассказе.

Необычна и композиция этой части — обширная и сложная трехчастная форма. Крайние разделы ее — вариации на тему Календера — окружают свободно построенную середину, представляющую собой род фантастического восточного скерцо-марша.

В начале второй части у скрипки соло вновь звучит лейтмотив Шехеразады. За ним следует тема рассказа царевича Календера, интонационно родственная лейтмотиву (поступенный спуск мелодии от квинты к приме лада). Это неторопливая и спокойная мелодия с ясно выраженными чертами декламационности (композитор указывает: quasi recitando). Исполнение темы солирующим фаготом в сопровождении протянутых аккордов четырех контрабасов (divisi и с сурдиной) придает ей восточную тембровую окраску и подчеркивает ее «портретное» значение (она в данном случае — характеристика Календера).

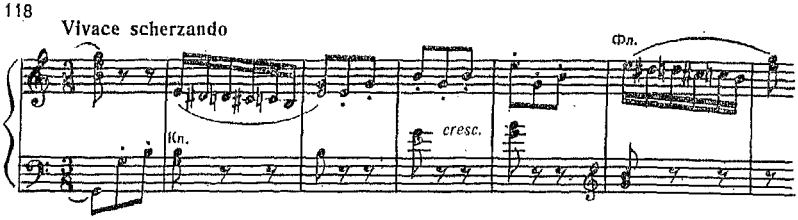


Тема развивается в фактурных и оркестрово-тембровых вариациях: она поочередно звучит у гобоя под аккомпанемент арфы, у скрипок, кларнета, в аккордах духовых и приобретает различный характер — то грациозно-танцевальный, то торжественный и энергичный. Вариации завершаются небольшим соло гобоя — мелодической речитативной каденцией, построенной на оборотах темы.

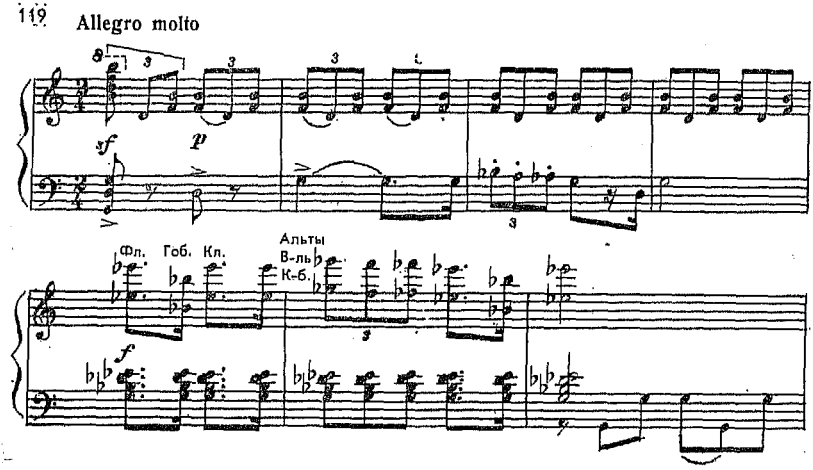
Переходом к быстрому среднему разделу части (Allegro molto, $\frac{2}{4}$) служат воинственные переклички тромбонов и труб (измененный начальный мотив темы Шахриара), сменяющиеся импровизационной каденцией кларнета на мотивах темы Календера.

Первый эпизод середины — скерцозный, фантастический (Vivace scherzando, $\frac{3}{8}$). Стремительно взлетающий по звукам

минорного трезвучия мотив кларнета (с передачей флейте), колорированный «шелестом» засурдиненных скрипок, мелькающие начальные обороты темы Шахриара и возгласы трубы, свистящая звучность флейт и флажолетов скрипок производят необычное фантастическое впечатление.



Скерцандо переходит в маршеобразный эпизод, основанный на разработке воинственного сигнала трубы и создающий картину ожесточенной схватки. Регистровые, тембровые контрасты, сопоставления forte и piano, энергичные и внезапно обрывающиеся нарастания звучности создают картину, полную движения и сказочной причудливости.



Особый блеск придают этому эпизоду тональные сопоставления (в основном — до мажора и ля-бемоль мажора), неожиданные переходы доминанты до мажора в доминантовый секундаккорд ля мажора (см. партитуру, такты 8—9 перед буквой К). Терцовые соотношения, использованные здесь Римским-Корсаковым, часто применялись русскими композиторами начиная с Глинки в целях создания восточного колорита. Такова их функция и в этом эпизоде.

Импровизационная каденция фагота вводит в репризу, где продолжаются вариации на тему Календера-царевича (Con moto, $\frac{3}{8}$, си минор, см. партитуру, букву N). Одно из наиболее поэтичных мест второй части сюиты — переход к коде, выделяющейся изысканностью оркестровых красок (Poco meno mosso — партитура, 8 тактов перед буквой Q). В повторяющихся аккордах разделенных и засурдиненных скрипок, оттеняемых красивыми пассажами глиссандо арфы, звучат обороты лейтмотива Шехеразады. За ними у флейты в сопровождении воздушных тремоло скрипок и тихих аккордов арфы проходит мотив Календера.

Меланхолические фразы валторны, чередующиеся с ответными репликами солирующих скрипки и виолончели, подводят к темпераментной коде (accelerando poco à poco), в которой только что прозвучавшие мотивы (из тем Шехеразады и Календера) соединяются с проходящей в басах упругой и рельефной темой Шахриара.

Третья часть (Andantino, соль мажор) — наиболее лирическая из всех частей сюиты. Она имела подзаголовок «Царевич и Царевна». Примененная композитором и здесь сонатная форма без разработки обновлена введением многочисленных каденций, в том числе каденции скрипки (лейтмотив Шехеразады) внутри репризы главной партии, заменяющей вступительное проведение темы Шехеразады[1]. Первая тема — широкая и певучая, полная глубокого любовного чувства мелодия скрипок. Она содержит интонации лейтмотива Шехеразады. В последующих проведениях тема поручается виолончелям. К ним присоединяются поочередно два гобоя, английский рожок, кларнет, благодаря чему теплота и страстность звучания темы возрастают.

120 **Andantino quasi allegretto**



[1] Andantino может рассматриваться и как трехчастная форма с развитой на материале середины кодой.

Вторая тема (Pochissimo più mosso, си-бемоль мажор) уже не песенная, а чисто танцевальная, женственная по характеру. Грациозная, подвижная мелодия кларнета сопровождается отрывистым pizzicato струнных и сухим, ритмически четким аккомпанементом малого барабана (потом присоединяется и треугольник, имитирующий бубен). Звучание темы напоминает специфический тембровый колорит восточного инструментального ансамбля.

121



В дальнейшем развитии темы ярче выявляется ее ритмическая острота, а в выразительных подголосках и нонаккордах, которыми гармонизуется тема, выступают иные — более страстные и эмоционально напряженные — черты этого музыкального образа.

Как уже говорилось, внутри репризы первой темы композитор вводит тему Шехеразады (эпизод концертирующей скрипки Lento, $\frac{4}{4}$). Вторая тема, при своем возвращении в репризе — коде, становится более страстной и порывистой и, проходя в главной тональности соль мажор, сближается по колориту с первой песенной мелодией (Pochissimo più animato, см. партитуру, букву **О**). Andantino заключается идиллическими перекличками флейты, гобоя и фагота, оттененными воздушными pizzicato струнных.

Четвертая часть — монументальный народно-жанровый финал, объединяющий тематический материал предшествующих частей. Финал особенно выделяется яркостью оркестровой фантазии, сочностью восточного колорита, огненным темпераментом. Картина народного праздника в Багдаде — так определял композитор программу этой части — раскрывается в контрастных сменах и сочетаниях многочисленных тем, в многообразии

и прихотливой игре ритмов, гармоний, тембров, в широте, свободе и динамичности, а вместе с тем в спаянности музыкальной формы. Обширная кода, которая служит заключением всего цикла, образует почти самостоятельную музыкальную картину, иллюстрирующую соответствующие моменты программы [1].

Развернутое вступление к финалу построено на двукратном сопоставлении торжественно звучащей темы Шахриара и задумчивых каденций скрипки, основанных на лейтмотиве Шехеразады. Основная часть финала начинается с захватывающей, неудержимо стремительной танцевальной темы, близкой в жанровом отношении к грузинской лезгинке «Лекури» (Vivo, ми минор). Это — главный, многократно возвращающийся музыкальный образ финала. Тема развивается из лаконичного пятизвучного мотива с характерной для многих восточных мелодий меняющейся — то мажорной, то минорной — терцией. Этот мотив сопровождается энергичным остинатным ритмическим аккомпанементом альтов и ударных (повторение звука *ми*). Весь облик темы — мужественный и воинственный, звучание ее носит отчетливый токкатный характер.

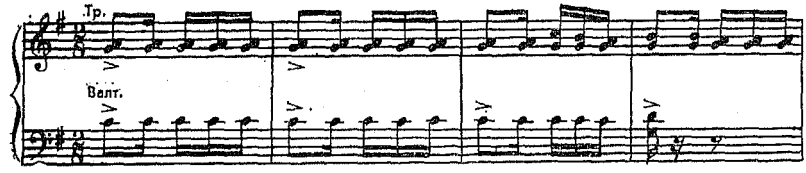
122 Vivo



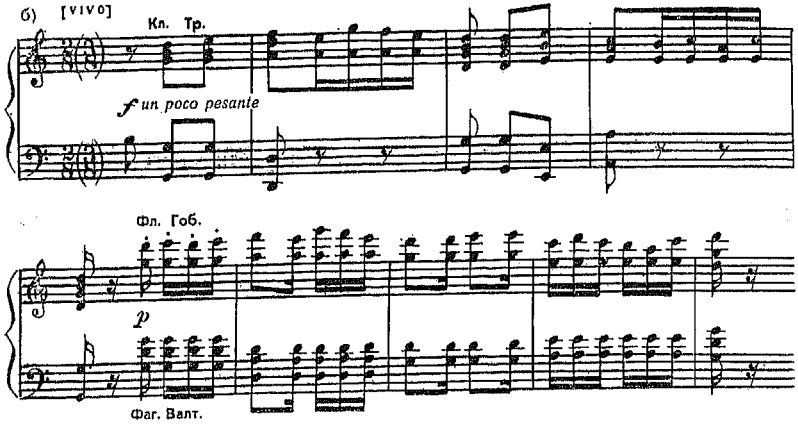
Тема проходит три раза, каждый раз являясь в ином тембровом и гармоническом «наряде». Особенно колоритно звучат аккомпанирующие «пустые» квинты во втором проведении темы, подчеркивающие ее восточный облик.

Следующий за главной темой связующий эпизод начинается резким, с «жесткими» секундами, мотивом труб (см. пример 123а). За ним следует тема из второй части, варьируемая метроритмически сначала на $\frac{3}{8}$, потом на $\frac{6}{16}$ (см. пример 123б).

123 а) [Vivo]

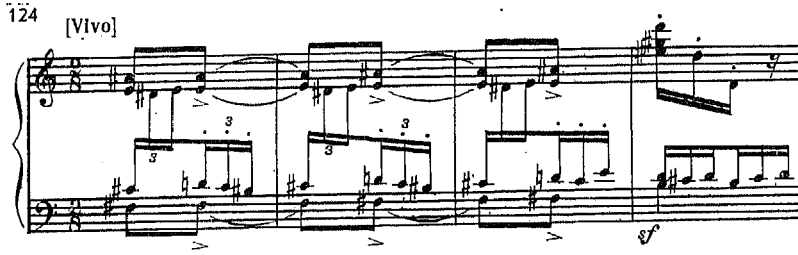


[1] В композиции финала сочетаются принципы рондо, сонатности и вариационности.



Другой важный образ финала — танцевальная тема третьей части, проходящая последовательно в ля мажоре и ре-бемоль мажоре. В сопровождении ее неумолчно звучит ритм аккомпанемента из первой темы финала. Сочетание различных размеров — $\frac{3}{8}$ в мелодии, $\frac{2}{8}$ в аккомпанементе — придает этому эпизоду особую прелесть и оживление.

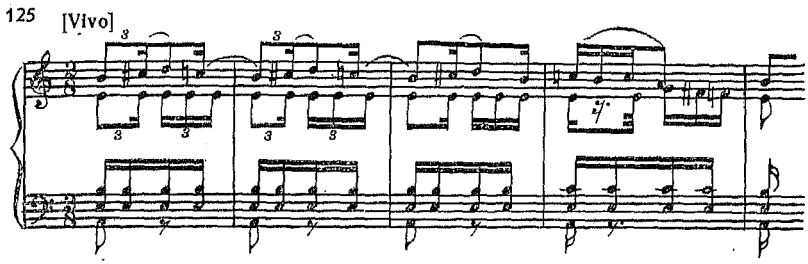
Уже наметившийся вариационный принцип развития основной темы финала сохраняется и при первом ее возвращении. Тема здесь превращается в стремительную фигурацию скрипок, играющих spiccato. Она гармонически неустойчива — доминант-септаккорды переходят в уменьшенный септаккорд — и затрагивает тональности си минор и ля минор.



Второй эпизод рондо наиболее обширен и напоминает многотемную разработку. Здесь проходят отрывки обеих тем третьей части, видоизмененные обороты лейтмотива Шахриара, слышны отголоски трубного сигнала из второй части. Все это вновь приводит к рефрену — главной теме (на этот раз в тональности субдоминанты — в ля миноре) [1]. Она предстает в новых вариационных превращениях и значительно обогащена

[1] Это проведение главной темы можно рассматривать как начало общей репризы.

в колористическом отношении благодаря присоединению к мелодии характерных ритмо-мелодических элементов сигнала труб из середины второй части сюиты.



В ином оркестровом и гармонически-тональном изложении повторяется эпизод, построенный на темах второй (Календер) и третьей части. Длительное и непрерывно нарастающее развитие темы рефрена (кода финала) подготавливает генеральную кульминацию — наступление общей коды сюиты. (Программное содержание коды — «корабль разбивается о скалу».) Здесь на фоне грандиозного звучания всего оркестра (до мажор), в окружении вихревых фигураций и хроматических пассажей струнных и деревянных, у тромбонов появляется величественная тема моря. Возглас труб и резкое звучание, образующееся из наложения до-мажорного аккорда валторн и тромбонов (fortissimo) на басовое *си*, служит переломным моментом коды.

Звучность быстро стихает, и из тихого — как эхо — аккорда деревянных и арфы с альтами, играющих флажолетами, как бы «выплывает» нежная мелодия скрипок — музыкальный образ спокойного моря.

Каденция скрипки (лейтмотив Шехеразады) вводит в эпилог. Тема Шахриара, исполняемая виолончелями и контрабасами, сопровождается волшебными гармониями, заимствованными из вступления. Теперь она приобретает мягкий и спокойный характер (намек на умиротворение жестокого султана). В последний раз — как заключение сказочного повествования — у скрипки соло размеренно звучит лейтмотив юной Шехеразады. Им заканчивается сюита.

«Шехеразада» — одно из ярчайших произведений европейской музыки, воссоздающих мир музыкального Востока, хотя он здесь и лишен какой-либо определенной этнографической окраски.

«Шехеразада» — характерный образец эпического симфонизма Римского-Корсакова. Как видно из программы, она лишена сколько-нибудь развернутого сюжета; нет никаких пояснений и к содержанию сказок Шехеразады. В программе дана

лишь общая сюжетная ситуация и намечен общий (восточный, сказочный) характер сюиты.

В «Шехеразаде» господствует принцип *картинности, сопоставления* разнохарактерных и довольно самостоятельных эпизодов, драматургически скрепленных неоднократным проведением темы Шехеразады. Музыкальный образ последней встречается во всех частях сюиты. Однако он не сливается с той или иной музыкальной картиной, а, оставаясь на первом плане, сохраняет индивидуальный облик и напоминает слушателю о том, что все это — «рассказ» одного лица.

Каждая из четырех частей сюиты представляет собой отдельную музыкальную картину, занимающую свое место в общем широком музыкальном полотне. В свою очередь некоторые части сюиты (вторая, четвертая) также состоят из более или менее связанных между собой, но все же достаточно самостоятельных и взаимно контрастных разделов. Следовательно, в «Шехеразаде» проявляются те же эпические принципы музыкальной драматургии (контраст, сопоставление образов), что и в сказочных операх Римского-Корсакова.

Отмечая картинный принцип композиции «Шехеразады», следует подчеркнуть спаянность всего сочинения, его музыкальное единство и симфоничность. Сюита объединена общностью тематического материала, через все части ее проходят основные темы и мотивы, получающие подлинно симфоническое развитие. Главные из них — темы Шехеразады и Шахриара, они являются сквозными лейтмотивами. Между тем Римский-Корсаков не ограничивается обычным методом лейтмотивного развития, при котором данные лейтмотивы постоянно характеризуют тот или иной персонаж. Композитор обнаруживает замечательное мастерство вариационного превращения тем и создания на основе одной темы нескольких различных образов. Характеризуя эту особенность «Шехеразады», Римский-Корсаков писал: «Напрасно ищут в сюите моей лейтмотивов, крепко связанных всегда с одними и теми же поэтическими идеями и представлениями. Напротив, в большинстве случаев все эти кажущиеся лейтмотивы не что иное, как чисто музыкальный материал или данные мотивы для симфонической разработки. Эти данные мотивы проходят и рассыпаются по всем частям сюиты, чередуясь и переплетаясь между собой. Являясь каждый раз при различном освещении, рисуя каждый раз различные черты и выражая различные настроения, те же самые данные мотивы и темы соответствуют всякий раз различным образам, действиям и картинам».

Широко примененный композитором метод вариационного развития тематического материала как нельзя лучше подошел для создания сказочного произведения, так как уже сами многочисленные видоизменения тем, мгновенные превращения музыкальных образов таят в себе сказочное, волшебное.

РОМАНСЫ

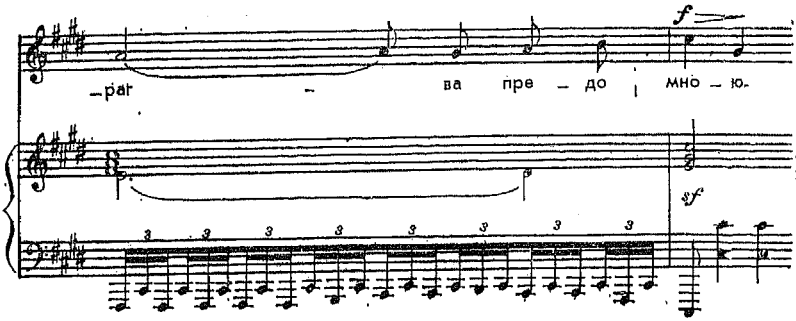
Вокальная лирика Римского-Корсакова отмечена глубокой поэтичностью, благородством выражения, богатством музыкального колорита, безупречным художественным вкусом и совершенством форм. Этими своими чертами романсы Римского-Корсакова напоминают камерные вокальные произведения Глинки, хотя и уступают им по разнообразию тем и образов. В романсах Римского-Корсакова почти совсем отсутствуют народно-бытовые элементы, сильный драматизм, острая характерность, юмор. Светлая элегичность, любовные чувства, образы природы, мотивы восточной поэзии, размышления об искусстве — вот основное содержание вокальной лирики композитора. Имена поэтов, чьи стихи привлекали Римского-Корсакова, указывают на тонкий вкус последнего, проявленный в выборе поэтических текстов. Излюбленные поэты композитора — Пушкин, А. К. Толстой, Майков, Фет, Никитин и Кольцов.

По своему стилю и по месту, занимаемому в творческой эволюции композитора, романсы его можно разделить на две группы. Первая, несколько меньшая, группа романсов была создана в период от середины 60-х до начала 80-х годов.

Романсы 60-х годов. Для этих романсов типична декламационная мелодика, как бы рождающаяся из напевного прочтения стихотворения. Она неразрывно слита с фортепианной партией и составляет один из компонентов общего вокально-инструментального образа, отвечающего поэтическому содержанию избранного композитором текста.

Одним из лучших и показательных образцов вокальной лирики Римского-Корсакова 60-х годов может служить романс **«На холмах Грузии»** (слова Пушкина). Произведение это проникнуто светлым, мечтательным настроением, раскрывающимся уже в начальном мелодическом построении романса. Это характерный для Римского-Корсакова образец спокойной напевной мелодии, основанной на симметричном опевании тонического звука.





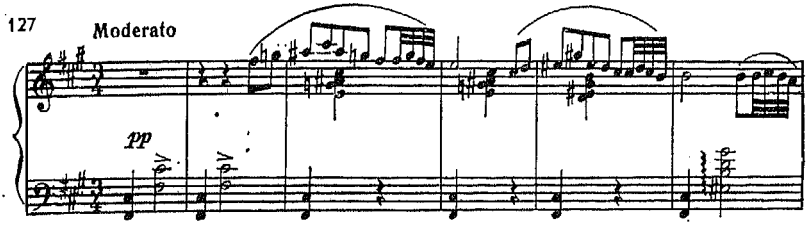
Лирический характер ее подчеркнут выразительной и мягкой звучностью септаккорда IV ступени.

Романсу присуща большая внутренняя цельность, что определяется преобладанием созерцательного лирического чувства, интонационным, гармоническим и композиционным единством произведения. В вокальной партии, в частности, в ее кульминационных моментах («тобой, тобой одной», «И сердце вновь горит»), сохраняются мелодические обороты темы. Здесь неоднократно звучит упомянутый минорный септаккорд (в первой кульминации и сразу после нее) и грустно-элегическая гармония малого вводного септаккорда, окрашенная, однако, в светлые тона — что соответствует общему музыкально-поэтическому содержанию романса[1]. Романс, как и стихотворение, состоит из двух свободно построенных строф, образующих простую двухчастную форму. Возвращение в маленькой коде романса (Tempo I) интонационных, гармонических оборотов и фактуры первой части способствует стройности и завершенности его музыкальной формы. Вместе с тем в этом произведении можно обнаружить немало колоритных деталей. Так, в вокальной партии эпизодически возникают легкие фиоритурки (см. «унынья моего» и далее) восточного характера. Прозрачное и слабое, как эхо, повторение конца темы в высоком регистре фортепиано («ночная мгла»), появляющаяся вслед за тем «гудящая» фигурация басов создают музыкальный пейзаж, передают кристальную чистоту воздуха, гул бегущей в долине горной реки.

Восточный романс (слова Кольцова) — типичный пример восточной вокальной лирики молодого Римского-Корсакова, в истоках своих связанной с творчеством Балакирева. Романс состоит из двух строф, различных по музыкальному материалу. Напевно-декламационная вокальная партия почти не содержит восточных интонаций. Зато ярким восточным колоритом отме-

[1] Этот минорный септаккорд постоянно разрешается в мажорные гармонии.

чены обширные и тематически самостоятельные вступление и заключение[1]. В них содержится главный музыкальный образ романса.



Эта инструментальная тема вокальна по своей природе и напоминает восточную любовную песню. Ее чувственно-страстный, хотя и сдержанный эмоциональный характер выражен в двух мелодических оборотах с увеличенной секундой (на II и IV ступенях минорного лада), в томных ниспадающих мотивах (тридцатьвторые), в обилии уменьшенных септаккордов, звучащих на фоне тонического органного пункта (квинта в басу), в предписанном Римским-Корсаковым исполнении pianissimo. Но и вокальные строфы романса не выпадают из общего стиля. Своеобразное, тонкое очарование восточной лирики выражено в преимущественно одноголосном изложении первой строфы, в появляющихся оборотах с увеличенной секундой (на III ступени лада), со II пониженной ступенью, в прозрачности аккордового сопровождения.

Романсы 90-х годов. Новые стилистические черты выступают в романсах Римского-Корсакова 90-х годов. Во многих из них проявилась особая забота Римского-Корсакова о выразительности и широте вокальной мелодии, стремление к лирико-психологическим темам — то есть тенденции, характеризующие также и оперное творчество композитора этого времени. Классическими и, быть может, лучшими образцами романсного творчества композитора являются две элегии: на слова Пушкина — «Редеет облаков» и А. Толстого — «О, если б ты могла».

Элегия **«Редеет облаков»** выделяется удивительной широтой и свободой мелодического дыхания. Главное музыкальное содержание романса заключено в вокальной партии. Богатый и развитый фортепианный аккомпанемент, выполняющий важную эмоциональную и колористически-красочную роль, служит необходимым и существенным дополнением к вокальной партии. Романс отличается развернутостью композиции и непрерывностью мелодического развития[2], насыщенностью звукового колорита.

---

[1] Они вносят в музыкальную форму произведения черты трехчастности.
[2] Романс написан в свободно трактованной простой трехчастной форме.

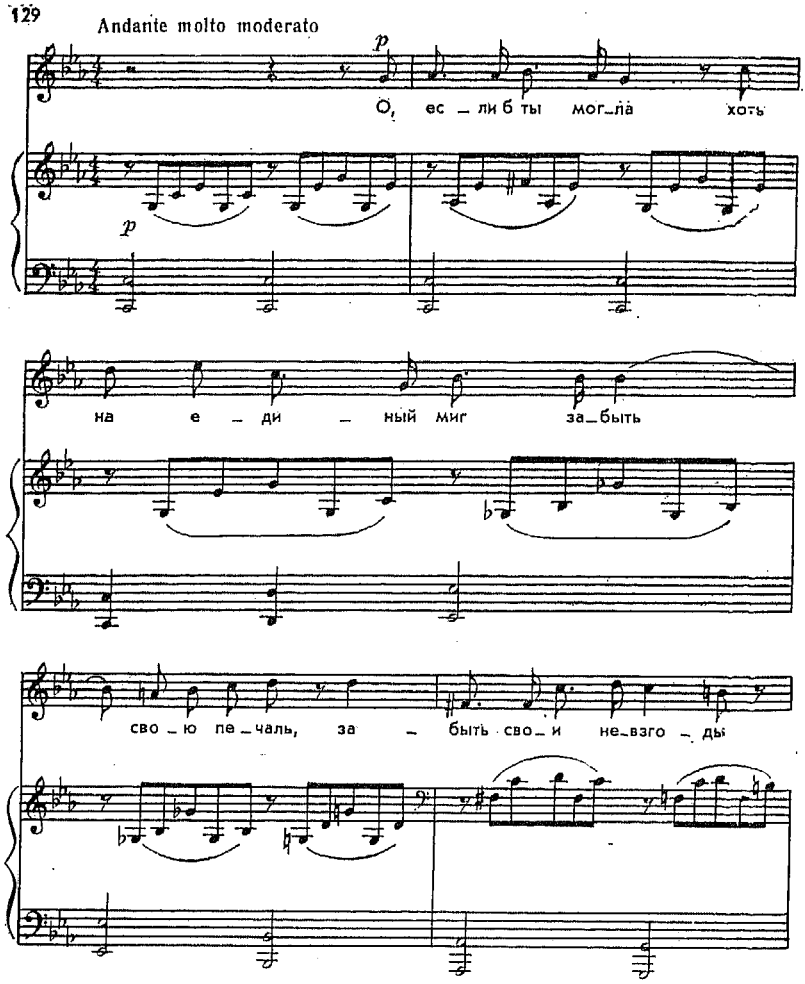
Основной поэтический образ и главное настроение романса раскрываются уже в начальных тактах. Широкий октавный размах мелодии, вырастающей из восходящих квартово-квинтовых бесполутоновых мотивов, размеренность воздушных фигураций фортепиано создают задумчиво-светлое настроение, передают полноту лирического чувства, навеянного созерцанием природы.



За первым предложением следует второе, не замкнутое и переходящее в среднюю часть («Я помню твой восход»). Уже здесь можно отметить значительное мелодическое и гармоническое развитие. Вокальная партия складывается из более коротких и разнообразных по рисунку фраз. Выразительность их усилена отклонениями в параллельный мажор и тональность двойной доминанты (до-диез минор), введением нонаккордов. Нарастающая в средней части экспрессия приводит к динамической, сильно преобразованной репризе романса («Там некогда в горах»). Это, в сущности, тональная реприза, так как в тематическом отношении она связана с мелодическими оборотами начала средней части; первоначально тема проводится у фортепиано, а вслед за тем — как широкая кантилена, в ритмическом увеличении, в сопровождении взволнованных контрапунктирующих фраз фортепиано,— она звучит на фоне напряженных нонаккордовых гармоний и в вокальной партии. Мелодическая кульминация (высокое *ля* — при словах «Когда на хижины») подчеркнута сдвигом в субдоминантовую тональность (ми минор) и прерванной каденцией — разрешением доминантового нонаккорда в патетически звучащее до-мажорное трезвучие. В конце репризы возвращаются мотивы первой части, и романс заканчивается в спокойных и светлых тонах.

Большинство элегий Римского-Корсакова (жанр, очень характерный для него) — произведения светлого, созерцательного склада, уравновешенные по настроению. Но есть у композитора элегии и иного — отчасти драматического — типа, как «Ненастный день потух» или замечательный романс «О, если б ты могла».

Элегия **«О, если б ты могла»** принадлежит к числу лирико-психологических романсов. Мелодия этой элегии ариозна. Ее речевые мелодические обороты тонко передают все оттенки взволнованного и задушевного лирического обращения. Непосредственностью выражения, характером мелодики, простотой фортепианного аккомпанемента романс напоминает некоторые образцы вокальной лирики Глинки и Даргомыжского. Музыкальная форма элегии отличается связностью, текучестью мелодического и модуляционного развития. При отсутствии тематической репризы важную формообразующую роль играет возвращение в конце романса главной тональности, что придает композиции завершенность и позволяет говорить об ее трехчастном складе. В вокальной мелодии выделяются ритмически возбужденные и напряженные по интонациям обороты (см. уменьшенную квинту «забыть с в о и невзгоды»; «О, е с л и б ы хоть раз я твой у в и д е л лик»). Фортепианное сопровождение изобилует доминантовыми септаккордами разных ступеней, отклонениями в минорные тональности (ми-бемоль минор, фа минор).



Средний раздел романса («Когда в твоих глазах») более оживлен и приподнят по настроению. Распевные мелодические фразы подготавливают патетическую ре-бемоль-мажорную кульминацию, сливающуюся с поэтическим образом весенней грозы. В кратком умиротворенном заключении (Tempo I) появляется трогательная мелодическая каденция, напоминающая заключительный оборот ариетты Снегурочки из пролога оперы («И слушаю, и таю»).

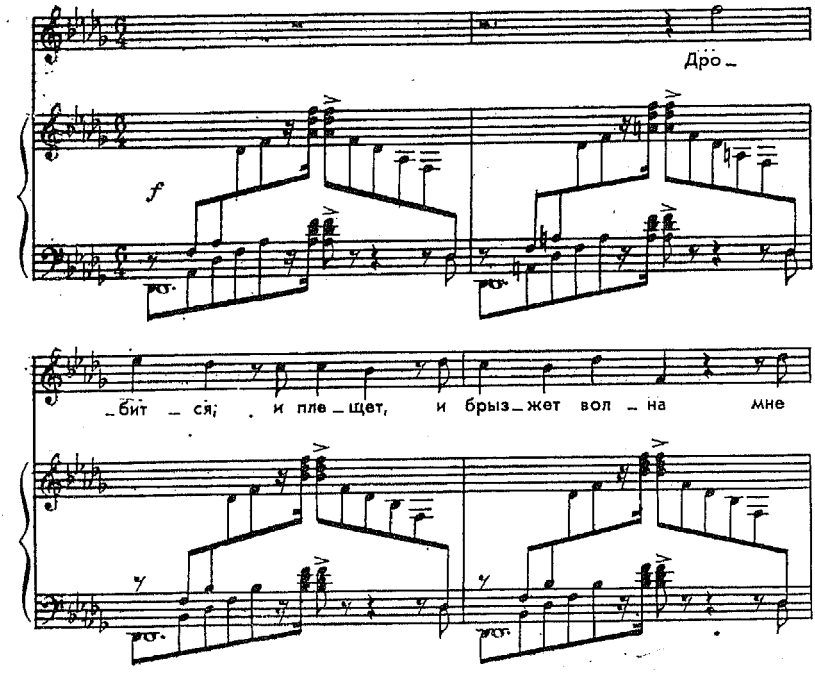
Значительная часть романсов Римского-Корсакова посвящена теме природы. Среди них — два вокальных цикла: «У моря» (слова А. К. Толстого) и «Весной» (слова А. К. Толстого и А. Фета). Однако в эти годы композитор уделяет основ-

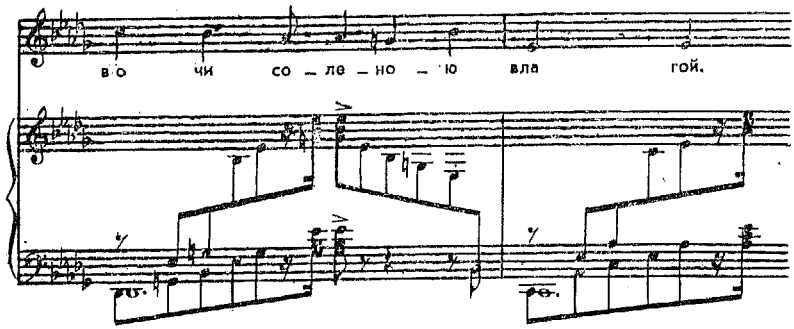
ное внимание выражению лирических эмоций, душевных состояний. В цикле «Весна», проникнутом светлым весенним настроением, он почти совсем не пользуется звукописью. Самый известный романс этого цикла «Звонче жаворонка пенье» вовсе лишен изобразительности. Чувства радости и избытка жизненных сил раскрыты здесь в чисто лирическом плане. В цикле «У моря» картины морской стихии служат средством оттенения того или иного лирико-психологического образа.

Романс **«Дробится и плещет»** (из цикла «У моря») — характерный образец пейзажной лирики Римского-Корсакова этого времени. Могучий морской прибой рождает бурный прилив энергии, чувство радостного упоения жизнью. «От грома и плеска проснулась душа. Сродни ей шумящее море» — такова главная мысль произведения.

Вздымающиеся и опадающие «волны» гармонической фигурации фортепиано, акценты на вершине каждой звуковой волны, смена гармоний необычайно картинно и образно рисуют бурный морской прибой. На этом фоне проходит энергичная мелодия, слагающаяся из коротких затактовых мотивов. Чередование восходящего и нисходящего движений, коротких и долгих звуков, насыщенность вокального звучания придают мелодии романса выразительный, волевой характер.

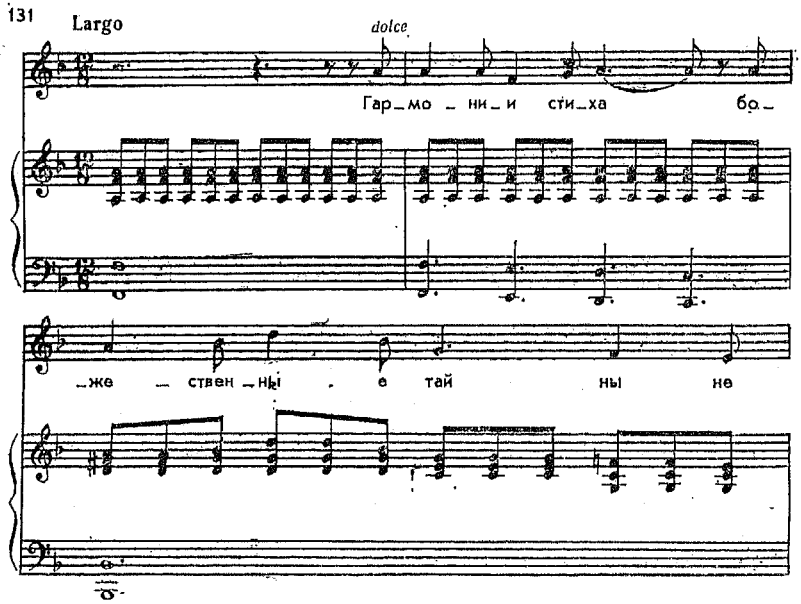
130. **Maestoso alla breve** *a pieno voce*

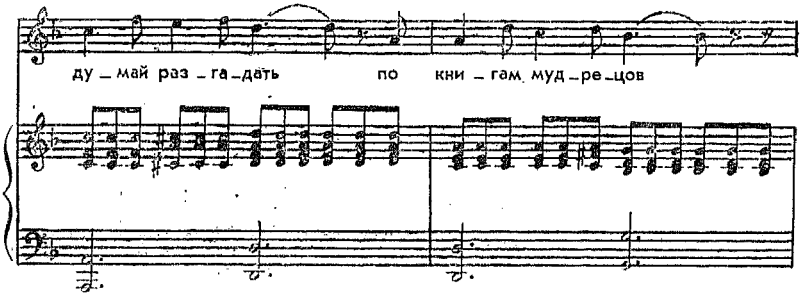




Одна из важных тем творчества Римского-Корсакова 90-х годов связана с размышлениями композитора об искусстве и назначении художника. Тема искусства, выступающая в некоторых операх композитора того времени, нашла отражение и в его романсах, в том числе в цикле «Поэту». Лучшим романсом в нем является «Октава» (слова А. Майкова). Мысль поэта о том, что природа может послужить неисчерпаемым источником вдохновения для художника, если он сумеет «прочувствовать и понять» ее красоту, была близка Римскому-Корсакову.

Романс **«Октава»** обладает замечательной внутренней гармонией, уравновешенностью в сочетании поэтического текста, мелодии и сопровождения. Мелодия романса безукоризненна по своей чуткой декламации, полностью сливающейся со стихом. А между тем — это именно песенная мелодия, разнообразная и гибкая.





Мелодическое развитие образует трехчастную форму: каждое из предложений (они играют роль периодов) начинается с одинаковых мотивов, но расположенных на разных ступенях лада и различно гармонизованных («Гармонии стиха», «У брега сонных вод», «В созвучии стихов»). В дальнейшем изложении композитор находит новые мелодические варианты. Последовательно расширяя диапазон мелодии, он вводит в конце произведения яркую кульминацию — верхнюю октаву начального звука романса. Необычайной сочности этой мелодической вершины способствует разрастание звукового объема сопровождения, интенсивное движение баса в противоположном по отношению к мелодии направлении. Фортепианная партия романса образуется из мерно повторяющихся аккордов с легкими гармоническими и ладо-тональными переходами. Не выходя за пределы относительно простых мажоро-минорных соотношений, Римский-Корсаков расцвечивает мелодию разнообразными гармоническими красками. В качестве наиболее ярких примеров можно указать на появление мелодического (потом натурального) соль минора в начале второго предложения и на возвышенное, просветленное звучание ля-бемоль мажора, с которого начинается тематическая реприза романса.

Общим признаком камерного вокального творчества Римского-Корсакова следует считать стремление композитора к обобщенной передаче поэтического текста, особенно характерное для его романсов 90-х годов. В то же время Римского-Корсакова интересуют и программно-изобразительные задачи. В романсах 60—80-х годов это нашло выражение в обилии живописных деталей, в последовательной передаче картинных моментов стихотворения («На холмах Грузии»). В романсах же 90-х годов мы встречаемся с целостным, обобщающим подходом композитора к задаче программной изобразительности: музыка обычно создает какой-либо один характерный музыкальный пейзаж, передает одно состояние природы, без подчеркивания деталей картины («Дробится и плещет»). Вместе с другими русскими композиторами своего времени Римский-Корсаков способствовал обогащению романсного стиля средст-

вами инструментальной выразительности и изобразительности, хотя он в большей мере держался в рамках именно камерного стиля, чем, например, Бородин, который в некоторых своих романсах и песнях достигал почти симфонической полноты и насыщенности звучания (например, в балладе «Море»). В целом романсы Римского-Корсакова развивают собственно лирическую традицию в русской вокальной лирике, восходящую к глинкинскому романсному творчеству, а после Римского-Корсакова нашедшую продолжение в камерной вокальной музыке композиторов начала XX века (Рахманинов, отчасти Метнер).

Русская музыка многим обязана Римскому-Корсакову. Почти все русские композиторы, выдвинувшиеся в период 1880—1900-х годов, испытали в той или иной мере его влияние.

Истинный чародей в области колорита, гармонического и тембрового, Римский-Корсаков явился во многом открывателем новых путей, оказав большое влияние на оркестровое мышление своих младших современников — русских (Глазунов, Лядов, ранний Стравинский, отчасти Скрябин, Рахманинов периода «Колоколов» и зарубежного периода творчества), а также зарубежных композиторов (французские импрессионисты). Можно даже сказать, что колористические замыслы Римского-Корсакова, волшебные звучности его оперных партитур способствовали прогрессу русской сценически-декоративной (да и не только театральной) живописи. Достаточно назвать имена русских художников, участвовавших в оформлении опер Римского-Корсакова на сцене Московской частной русской оперы: Врубеля, Васнецова, Коровина.

Принципы жанрово-эпического, сказочного симфонизма отразились в партитурах Глазунова, Лядова, Ипполитова-Иванова. Воздействие оперных народно-бытовых сцен композитора заметно в хоровых эпизодах опер Аренского. Некоторые особенности корсаковской лирики получили своеобразное претворение и развитие в лирико-созерцательных страницах произведений Рахманинова.

Многочисленные преемственные связи с наследием Римского-Корсакова существуют и в творчестве советских композиторов: Прокофьева, Шапорина, Свиридова, Пейко, Щедрина.

Исключительно сильным и глубоким оказалось также влияние новаторского гармонического и оркестрового языка Римского-Корсакова, мимо достижений которого не прошел никто из русских композиторов позднейшего времени. Произведения Римского-Корсакова входят в золотой фонд классического музыкального наследия прошлого. Глубокие по содержанию, блестящие по мастерству, они сохранили до наших дней свою огромную художественную ценность. Творчество Римского-Корсакова и вся его музыкальная деятельность служат высоким и поучительным примером для советских музыкантов.

ГЛАВА II

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ

(1840—1893)

Традиции Глинки и Даргомыжского нашли свое продолжение не только у композиторов «Могучей кучки», но и в творчестве их современника — Петра Ильича Чайковского. Созданные им оперы и балеты, симфонические и камерные произведения явились новым, ценнейшим вкладом в русское искусство XIX века. Велико было также значение педагогической и публицистической деятельности Чайковского в развитии национального профессионального музыкального образования и критики.

Путь композитора Чайковский начал в середине 60-х годов. В 70-х годах он был уже автором многих выдающихся сочинений, в том числе оперы «Евгений Онегин», балета «Лебединое озеро», четырех симфоний, программно-симфонических произведений «Ромео и Джульетта» и «Франческа да Римини». Но наивысшего расцвета достигло его дарование в 80-х и в начале 90-х годов, когда им были созданы такие шедевры мирового музыкального искусства, как балет «Спящая красавица», опера «Пиковая дама», Пятая и Шестая симфонии.

Основные эстетические принципы Чайковского как художника-реалиста сформировались еще в 60—70-е годы под общим для всего передового русского искусства этих лет воздействием эстетики революционных демократов.

Его творческая мысль всегда направлена к людям, к широкому кругу слушателей. «Я желал бы всеми силами души,— писал он,— чтобы музыка моя распространялась, чтобы увеличивалось число людей, любящих ее, находящих в ней утешение и подпору.» Чайковский искренне и правдиво рассказывает о скорби и радости простого человека, о его сомнениях, тревогах и мучительных поисках своего места в жизни, о его любви к родине, народу, родной природе и народному искусству. Композитор верит в духовную красоту человека, в его высокие моральные силы; он ярко воплощает в музыке его возвышенно-прекрасную мечту о счастье. Чутко и глубоко раскрывает Чайковский характеры людей, богатый мир их душевных переживаний — от светлых грез о радости до трагического отчаяния и дум о смерти.

По характеру своего дарования Чайковский прежде всего — лирик и драматург-психолог. Горький назвал его «великим лириком». Таким определением он подчеркнул большую идейную содержательность, общественную значимость лирической по своей природе музыки Чайковского. Действительно, Чайковский сумел органично слить в своем творчестве непосредственность, сердечность высказываний с глубоким обобщением сложных философских вопросов жизни.

Начиная с первых лет творчества ведущее место в его музыке заняла тема борьбы человека за свое право на счастье, за право на свободное духовное развитие. Такая тема была очень актуальна для русского искусства 60—70-х годов и обусловлена общей борьбой за освобождение народа. «Подъем чувства личности», «чувства собственного достоинства» одновременно с протестом против «бессмысленных средневековых стеснений», мешающих творческому росту духовных сил человека, отмечались В. И. Лениным как характерные черты эпохи революционного народничества.

Вместе с тем в условиях интенсивно развивающегося капитализма подавление и обесценивание человеческой личности становилось все более очевидным. Во многих лучших произведениях русской литературы (вспомним романы Достоевского, «Анну Каренину» Толстого, отдельные пьесы Островского) картина столкновений человека с окружающей действительностью приобретала глубоко трагедийный характер. Среди музыкантов именно Чайковский передал эту тему с особой художественной силой. Трагедийное начало получило у него наиболее сильное выражение в конце 80-х — начале 90-х годов, во времена разгула политической реакции.

По глубине проникновения в душевный мир человека, по тонкости психологического анализа он может быть сопоставлен с такими художниками, как Толстой и Достоевский.

В соответствии с тематикой и характером дарования композитора сложились и основные черты его творческого облика. Чайковский — один из самых выдающихся в мировом искусстве композиторов-мелодистов. Его музыка отличается большой напевностью. По-вокальному звучат мелодии не только его опер и романсов, но и его инструментальных произведений. Напевность, мелодичность присущи его голосоведению, гармоническому и оркестровому языку. Широким песенным развитием определяется во многом и форма его сочинений. Однако, при ведущем значении мелодики широкого дыхания, музыке Чайковского присуща также большая декламационно-речевая выразительность, во многом продолжающая традиции речитатива и музыкальной декламации Даргомыжского.

Истоки мелодического языка Чайковского крепко связаны с традициями русской музыки и одновременно включают в себя лучшие достижения всей европейской культуры в ее различных



П. И. Чайковский

стилевых проявлениях. Как и «кучкисты», Чайковский опирается на народно-песенное искусство, но преломляет его по-иному. В его сочинениях сказывается, в первую очередь, влияние не крестьянской, а городской песни и особенно городского бытового романса. В музыкальном языке Чайковского ощутимо влияние русской романсной культуры первой половины XIX века — творчества Гурилева, Варламова, Алябьева, Глинки и Даргомыжского. В произведениях Чайковского часто звучат танцевальные ритмы, особенно ритмы вальса, играющие большую роль не только в его балетах, но и в симфониях, операх, в его камерной инструментальной и вокальной музыке.

Одновременно Чайковский чутко воспринял, подобно Глинке, песенную и танцевальную мелодику других народов: украинского, итальянского, французского. На его творчество оказали значительное воздействие оперная драматургия Моцарта и Бизе, симфонизм Бетховена и композиторов-романтиков, немецкая песенная лирика первой половины XIX века, особенно Шумана. Но творчески воспринимая разнообразные традиции зарубежной музыки, Чайковский всегда придавал своим сочинениям ярко выраженный русский характер. «Я до страсти люблю русский элемент во всех его проявлениях...— говорил сам композитор.— Я *русский* в полнейшем смысле этого слова.» И все его творчество подтверждает правдивость и искренность этих слов.

В каждом из видов музыкального творчества Чайковский был подлинным новатором. Продолжив традиции Даргомыжского в области лирико-психологической музыкальной драмы, он впервые в русской музыке широко и многогранно раскрыл возможности этого жанра, а также затронул сферу лирико-комической оперы. Чайковский создал новый тип симфонии, которую можно назвать симфонией-драмой и симфонией-трагедией, развил жанр одночастной программной увертюры и симфонической поэмы. Он явился основоположником русского классического балета, внес новый яркий вклад в область фортепианного и скрипичного концерта, неизмеримо обогатил сферу лирического романса и фортепианной миниатюры. Наряду с Бородиным он заложил основы дальнейшего развития квартетного жанра. Чайковским создано десять опер, три балета, семь симфоний (в том числе программная симфония «Манфред»), четыре симфонические сюиты, ряд программно-симфонических увертюр, фантазий, инструментальных концертов, свыше ста романсов, большое количество фортепианных произведений. Обращался Чайковский и к сфере кантатно-хорового творчества, писал музыку к театральным спектаклям. И везде, в каждой из этих областей, он оставил классические образцы национального музыкального искусства.

Всю свою жизнь Чайковский отдавал много сил овладению профессиональным мастерством. Он всегда проявлял исключи-

тельную требовательность к себе и никогда не удовлетворялся достигнутым. Он любил труд и умел трудиться. «Без работы жизнь для меня не имеет смысла,— говорил он.— В сущности, я без нее и дня прожить не могу.» Стремление неустанно расширять свои знания в различных областях науки, литературы, искусства сопровождало весь исключительно плодотворный путь композитора.

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Детские годы. Петр Ильич Чайковский родился 25 апреля 1840 года в заводском поселке Воткинск (ныне город Чайковский Удмуртской АССР) в семье горного инженера, директора Камско-Воткинских заводов. В Воткинске, а с шестилетнего возраста в Алапаевске (на Урале) протекли ранние детские годы композитора. Народные песни — по преимуществу протяжные, лирические напевы рыбаков, часто по вечерам звучавшие с озера,— были первыми, наиболее яркими музыкальными впечатлениями Чайковского. Впоследствии композитор писал: «Я вырос в глуши, с детства, самого раннего, проникся неизъяснимой красотой характеристических черт русской народной музыки...» Народного характера мелодии он слышал и дома: мать композитора играла на фортепиано и часто пела популярные песни и романсы, среди которых особенной любовью мальчика пользовался «Соловей» Алябьева.

В эти же годы Чайковский познакомился и с некоторыми произведениями итальянских и немецких композиторов; их он слушал в исполнении на оркестрине (механическом органе), привезенной в Воткинск отцом, который очень любил музыку и музицировал на флейте. Особенно горячо Чайковский полюбил широкораспевные мелодии Беллини и музыку оперы «Дон-Жуан» Моцарта. В раннем возрасте начались и его первые уроки игры на фортепиано.

Среди горячо любимой семьи, под непосредственным наблюдением француженки-гувернантки Фанни Дюрбах прошло его детство. Правдивый, отзывчивый, чуткий к людям мальчик с ранних лет завоевал большую любовь всех окружающих.

В десятилетнем возрасте его отдали учиться в петербургское Училище правоведения, которое готовило чиновников для департамента юстиции.

Годы учения в Училище правоведения и Петербургской консерватории. В Петербурге Чайковский впервые получил возможность познакомиться с театром, с операми Глинки, Россини, Вебера, с симфоническим творчеством русских и зарубежных композиторов. Любовь мальчика к музыке стала еще сильнее. В Училище правоведения он занимался и музыкой: участвовал в хоре, музицировал с товарищами, в течение некоторого времени брал специальные уроки игры на рояле. После

окончания в 1859 году училища Чайковский вынужден был поступить на службу чиновником и выполнять неинтересные и тягостные для него обязанности. «Из меня сделали чиновника, и то плохого»,— говорил он впоследствии.

Вместе с тем стремление к любимому искусству все росло, и осенью 1861 года, не оставляя еще службы, Чайковский начал заниматься в организованных в тот год при Русском музыкальном обществе в Петербурге музыкальных классах, а затем, в 1862 году, был принят в только что открывшуюся в Петербурге первую русскую консерваторию. В письме 1863 года к сестре Чайковский так рассказывал об этом событии: «Я поступил в вновь открывшуюся Консерваторию... В прошлом году, как тебе известно, я очень много занимался теориею музыки и теперь решительно убедился, что рано или поздно, но я променяю службу на музыку. Не подумай, что я воображаю сделаться великим артистом,— я просто хочу только делать то, к чему меня влечет призвание... Службу, конечно, я окончательно не брошу до тех пор, пока не буду окончательно уверен в том, что я артист, а не чиновник».

Страстно и целеустремленно принялся Чайковский за работу, поражая своих учителей усидчивостью, настойчивостью и исключительной трудоспособностью. В консерватории он занимался под руководством А. Г. Рубинштейна и Н. И. Зарембы. Только теперь, в возрасте двадцати двух лет, он смог наконец получить доступ к настоящему профессиональному музыкальному образованию. Параллельно с занятиями в теоретических классах Чайковский учился игре на флейте и органе, участвовал в ученическом оркестре консерватории. Выполняя огромное количество учебных заданий, он делал отличные успехи и окончил Петербургскую консерваторию в 1865 году с серебряной медалью, присужденной ему за сочиненную к выпускному экзамену кантату «К радости» на текст Шиллера. К консерваторским годам относится и первое обращение Чайковского к творчеству А. Н. Островского: в 1864 году он написал увертюру к драме «Гроза», в музыке которой уже в значительной мере раскрылись характерные черты драматического дарования Чайковского.

Московский период жизни и творчества. В январе 1866 года, приняв приглашение Н. Г. Рубинштейна, Чайковский переехал в Москву, чтобы стать профессором Московской консерватории. Начался новый период в жизни композитора.

В Москве его творческая деятельность достигла большого и разностороннего развития. В то же время Чайковский интенсивно работал как педагог-воспитатель и критик-публицист. Развитию творческого дарования Чайковского в эти годы во многом способствовало его общение с различными выдающимися представителями русской литературы и искусства. Так, в Москве у него установились дружеские связи с А. Н. Остров-

ским. Вместе с ним он часто бывал на собраниях «Артистического кружка» — содружества передовых деятелей русской литературы, театра, музыки, организованного по инициативе Н. Г. Рубинштейна, А. Н. Островского и В. Ф. Одоевского. Общие демократические устремления в искусстве, любовь к народной песне, широко звучавшей в Москве и ее пригородах, забота о русском музыкальном образовании и просвещении сближала представителей различных профессий, давая обильную пищу для оживленных споров и бесед.

В кружке Чайковский познакомился с выдающимися артистами Малого театра П. М. Садовским и В. И. Живокини. Он часто посещал также спектакли Малого театра, который был тесно связан с творчеством Островского и переживал в те годы большой творческий подъем. Театр активно боролся за новые, реалистические принципы русского драматического искусства. Его постановки вызывали со стороны композитора самое восторженное отношение, и эти яркие театральные впечатления, несомненно, сыграли большую роль в формировании творческих принципов Чайковского как оперного композитора.

В московские годы произошло и знакомство композитора с Л. Н. Толстым, который был глубоко восхищен музыкой Первого квартета Чайковского. Со своей стороны Чайковский высоко оценил дарование Толстого и не раз высказывал впоследствии свое глубокое преклонение перед его талантом. В дневнике композитора содержится следующая запись: «Более чем когда-либо я убежден, что величайший из всех когда-либо и где-либо бывших писателей-художников есть *Л. Н. Толстой*. Его одного достаточно, чтобы русский человек не склонял голову, когда перед ним высчитывают все великое, что дала человечеству *Европа*».

В 60—70-х годах установились и прочные связи Чайковского с композиторами «Могучей кучки» Балакиревым и Римским-Корсаковым, а также со Стасовым. Балакирев и Стасов неоднократно подсказывали Чайковскому сюжеты для его программных произведений. Так, например, по совету Балакирева Чайковский принялся за сочинение увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта», по совету В. В. Стасова была написана «Буря». С Балакиревым и Римским-Корсаковым Чайковский делился своими творческими планами; последнему он помогал также советами при его работе над самообразованием в области теории музыки. Композиторы обменивались записями народных песен.

Так, в общении с представителями передового русского искусства и при постоянном живом интересе к народному творчеству, формировался реалистический музыкальный стиль Чайковского.

К московскому периоду относится создание большого количества самых разнообразных произведений, в их числе — оперы

«Воевода», «Ундина», «Опричник», «Кузнец Вакула», балет «Лебединое озеро», три первые симфонии, несколько программных увертюр-фантазий для оркестра (среди них «Ромео и Джульетта» и «Франческа да Римини»), три квартета, Первый фортепианный концерт, Вариации для виолончели с оркестром на тему рококо, музыка к сказке Островского «Снегурочка», цикл фортепианных пьес «Времена года» и ряд других камерно-инструментальных сочинений и романсов. В Москве же Чайковским была начата работа над Четвертой симфонией и оперой «Евгений Онегин» по роману в стихах Пушкина, ознаменовавшими наступление высокой творческой зрелости композитора.

Большая часть произведений московского периода связана с образами русской жизни. В них Чайковский нередко включал подлинные народные песни — русские или украинские. Так, например, записанная им под Москвой с голоса крестьянки песня «Коса ль моя, косынька» вошла в оперу «Воевода» («Соловушка в дубравушке») [1]. Песня «Сидел Ваня на диване», услышанная Чайковским на Украине, в Каменке, стала главной темой медленной части (Andante cantabile) Первого струнного квартета. Украинские напевы использованы Чайковским во Второй симфонии [2]. Подлинные русские народные песни, широко распространенные в те годы и в городе, звучат в финалах Первой и Четвертой симфоний [3]. В те же годы Чайковский создал специальный сборник народных песен, включив в него 50 народных напевов, среди которых имеются такие выдающиеся образцы народного творчества, как «Исходила младенька», «На море утушка купалась» и другие.

Для значительной части музыки, созданной Чайковским в московский период, характерны светлые, весенние настроения. Нередко в ней проявляется восторженное отношение к жизни (например, в Первом концерте для фортепиано) или же воплощается сердечно-задушевный отклик на поэтические образы природы (цикл «Времена года», Первая симфония «Зимние грезы»). Некоторые сочинения этих лет содержат яркие зарисовки народного быта, живо передают народный юмор и веселье (например, финалы Первой и Второй симфоний). Однако уже и сочинениям московского периода присущи порой иные настроения: в них выражены неудовлетворенность жизнью, тоска по идеалу, элегическая скорбь, а в отдельных произведениях, как, например, в увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта», музыка достигает подлинного трагизма. Драматичны по своему характеру также созданные в эти годы фантазия «Фран-

[1] А позднее перешла в оперу «Опричник» (песня Наташи).

[2] Песня «Журавель» в финале симфонии и украинский вариант песни «Вниз по матушке по Волге» в начале первой части.

[3] Песня «Я посею ли, млада» в Первой симфонии и «Во поле березонька стояла» — в Четвертой.

ческа да Римини», балет «Лебединое озеро» и некоторые романсы.

Жанровое разнообразие характерно для оперного творчества этих лет: здесь и лирико-бытовая драма «Воевода» (по Островскому), и лирико-фантастическая опера «Ундина» (на переводный сюжет Жуковского), историко-бытовая опера «Опричник» (по роману Лажечникова), наконец, лучшее из оперных произведений «доонегинского» периода — лирико-комическая опера «Кузнец Вакула» по повести Гоголя. Уже этим ранним операм присущ целый ряд ярких творческих достижений. Однако им часто не хватает достаточной драматургической цельности, завершенности. Вот почему некоторые из своих ранних опер Чайковский впоследствии уничтожил, а оперу «Кузнец Вакула» в 80-х годах значительно переработал[1]. Несмотря на интенсивное творчество, Чайковский в эти годы уделял много времени педагогической и музыкально-критической работе. В течение почти 12 лет он преподавал в Московской консерватории: вел курсы теории, гармонии, инструментовки и сочинения. Любимым учеником Чайковского был Сергей Иванович Танеев — выдающийся русский композитор и пианист, ставший его близким другом.

Как педагог Чайковский стремился прежде всего привить ученикам любовь к Глинке и Моцарту. Изложение различных теоретических правил он всегда подкреплял примерами из произведений этих композиторов.

Педагогическая работа Чайковского оказала благотворное влияние на развитие русского профессионального музыкального образования. Его личный педагогический опыт нашел отражение в созданных им учебных пособиях, из которых особенно большое значение имеет «Руководство к практическому изучению гармонии» (1871 г.) — первый в России учебник для консерваторий по данному курсу, принадлежащий русскому автору.

Как критик Чайковский выступал в московских газетах «Современная летопись» и «Русские ведомости» с 1871 по 1876 годы. Его отчеты о музыкальной жизни Москвы, о деятельности молодых русских исполнителей, его страстные выступления против засилья на русской оперной сцене произведений итальянских композиторов и исполнителей характеризуют Чайковского как ревностного борца за развитие самобытно-национального русского искусства. Исключительно большое значение имели печатные отзывы Чайковского о Балакиреве и Римском-Корсакове. Когда Балакирев был отстранен от дирижирования концертами Петербургского отделения Русского музыкального общества, Чайковский выступил в печати с протестующей статьей, горячо доказывая огромные заслуги Балакирева как музыкального деятеля. Чутко угадал Чайковский бу-

[1] Опера в новом варианте получила название «Черевички».

дущую историческую роль Римского-Корсакова, написав о нем еще в 1868 году: «...Нет сомнения, что этому замечательно даровитому человеку суждено сделаться одним из лучших украшений нашего искусства».

Жизнь и творчество 1878—1893 годов. Нервное заболевание, вызванное напряженной работой и тяжелыми личными переживаниями (неудачная женитьба), послужило причиной отъезда Чайковского в конце 1877 года из Москвы за границу. В Италии композитором были завершены Четвертая симфония и опера «Евгений Онегин». Огромным было их значение в биографии Чайковского. Подытожив предшествующий опыт, он одновременно открыл в них новые, широкие горизонты для дальнейшей творческой деятельности. Появление этих произведений стало выдающимся событием и в жизни всего русского искусства.

В 80-х и в начале 90-х годов Чайковский обращается к новой тематике, новым образам, новым музыкальным жанрам и формам. Так, после лирической оперы «Евгений Онегин» он создает в 1879 году героико-патриотическую оперу «Орлеанская дева» по трагедии Шиллера. К историческому прошлому относится и сюжет следующей оперы — «Мазепа» (1883 г.) по поэме Пушкина «Полтава». В ней на фоне исторических событий раскрывается лирическая драма дочери Кочубея — Марии. Следующая опера этого десятилетия — «Чародейка» (1887 г.) по драме И. А. Шпажинского — лирико-трагическая и одновременно народно-бытовая опера. На рубеже нового десятилетия, в 1890 году, появляется выдающееся произведение мировой музыкальной классики — опера «Пиковая дама» на сюжет одноименной повести Пушкина. Эту оперу можно рассматривать как вторую (после «Евгения Онегина») вершину в оперном творчестве Чайковского.

В 80-е годы композитор пишет большое количество разнообразных симфонических и камерных произведений. Впервые он обращается к жанру симфонической сюиты. Дальнейшее развитие получают симфонии (программная симфония «Манфред» — 1885 г., Пятая симфония — 1888 г.). Появляются новые увертюры («1812 год», «Гамлет»). В начале 80-х годов создано блестящее, ярко народное по языку «Итальянское каприччио» для симфонического оркестра, продолжившее традиции испанских увертюр Глинки. В те же годы Чайковский впервые обратился к жанру трио и написал свое известное сочинение для рояля, скрипки и виолончели, посвященное памяти Н. Рубинштейна. На протяжении 80-х годов он создал большое количество романсов, глубоких по психологическому замыслу (например, трагический романс «На нивы желтые»), а наряду с этим — цикл светлых поэтических детских песен. В конце 80-х годов написан второй балет Чайковского «Спящая красавица».

Исключительно разнообразно творчество композитора последних трех лет жизни. Сразу же после «Пиковой дамы» был сочинен струнный секстет «Воспоминания о Флоренции». В течение 1891—1892 годов созданы светлая, солнечная по характеру камерная лирическая опера «Иоланта» на сюжет драмы датского писателя Герца и балет «Щелкунчик» по сказке Гофмана (в обработке Дюма). Продолжалась работа и в области романса и камерно-инструментальных жанров. Наконец, в 1893 году появилась Шестая симфония («Патетическая», как назвал ее сам автор) — вершина его симфонического творчества.

В сочинениях 80—90-х годов ведущей чертой музыки Чайковского стало контрастное противопоставление образов добра и зла, мрака и света, прекрасной мечты о счастье и гнетущей человека действительности, что создает напряженно-драматический характер всего музыкального развития.

В этот период сочинение музыки составляло основное содержание жизни Чайковского. Много путешествуя по разным странам (Италия, Швейцария, Германия, Чехия и др.) и живя в перерывах между заграничными поездками то в Москве, то в Петербурге, то у своей сестры на Украине, в Каменке, Чайковский ни на один день не прекращал своего интенсивного творческого труда. Однако и в эти годы он находил время и силы для музыкально-общественной и исполнительской (дирижерской) деятельности.

В 1885 году Чайковский был избран директором Московского отделения Петербургского камерного музыкального общества, а через год — почетным членом Русского музыкального общества. Не будучи уже в эти годы педагогом Московской консерватории, Чайковский тем не менее продолжал проявлять большой интерес к ее жизни, посещал экзамены, концерты, постоянно общался с молодыми композиторами, которые всегда находили у него совет, поддержку и искреннюю и беспристрастную оценку своих произведений.

Начиная с 80-х годов его имя становится популярным не только в России, но и за рубежом. Чайковский с большим успехом выступает как дирижер в симфонических концертах и операх, совершает ряд концертных поездок по городам Европы, где исполняются его произведения. Одной из триумфальнейших была поездка в Прагу в 1888 году. После нее Чайковский записал в свой дневник: «В общем, конечно, это один из знаменательнейших дней моей жизни. Я очень полюбил этих добрых чехов. Да и есть за что!!! Господи! Сколько было восторгу, и все это не мне, а голубушке России».

С огромным энтузиазмом чествовали Чайковского и на музыкальных вечерах в Париже, где он встретил большое внимание к своему творчеству со стороны выдающихся французских музыкантов. В 1891 году с большим успехом прошли концерты Чайковского в Америке, куда он был приглашен для участия

в музыкальном фестивале по случаю открытия крупнейшего концертного зала — «Карнеги-холла». Публика и пресса восторженно отзывались о великом русском композиторе.

В 1893 году в Англии Кембриджский университет присвоил Чайковскому звание доктора как гениальнейшему музыканту мира.

Еще в 1885 году Чайковский ощутил потребность в постоянном домашнем очаге, где можно было бы, по возвращении из путешествий, целиком отдаваться творчеству. Он поселился сначала в окрестностях города Клина — в Майданове, затем во Фроловском, а с 1891 года на окраине самого Клина. Ныне в доме, где жил композитор, находится Государственный Дом-музей его имени.

В Клину и его окрестностях в общении с любимой русской природой Чайковский создал свои лучшие произведения, в том числе Пятую симфонию и балет «Спящая красавица». Там же в 1893 году он написал и последнюю — Шестую симфонию. Она была впервые исполнена в Петербурге под управлением автора. Через несколько дней Чайковский тяжело заболел. Болезнь оказалась смертельной. В ночь с 25 на 26 октября композитор скончался.

Жизнь великого русского музыканта оборвалась в то время, когда он был в расцвете сил и полон новых разнообразных творческих замыслов.

Тяжелой утратой явилась смерть Чайковского для русского и мирового искусства. По воспоминаниям современников, его похороны вылились в демонстрацию всенародной любви к великому композитору.

СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

Симфоническая музыка занимала большое место в творчестве Чайковского на протяжении всей его жизни. Первым значительным произведением в этой области явилась увертюра «Гроза» по драме Островского (1864). Завершили его путь симфониста Шестая симфония и Третий фортепианный концерт, написанные незадолго до смерти.

Содержание симфонического творчества Чайковского глубоко и разнообразно. Чутко передает композитор горе и радость человека, тревоги и сомнения, надежды и светлые мечты о счастье. Душевный мир — основная тема его творчества. Однако этим круг образов не ограничивается. В его сочинениях мы встречаем и поэтичное воплощение природы и яркие зарисовки народного быта. В своих лучших симфонических произведениях он касается больших жизненных философских проблем современности, оставаясь всегда в то же время композитором-лириком.

Как подлинный драматург Чайковский показывает обычно жизненные явления в их непрерывном развитии при столкновении и борьбе противоборствующих сил. В музыке это находит отражение в преобразовании, противопоставлении и взаимодействии различных музыкальных тем. Контрасты между темами проявляются и в мелодии, и в гармонии, и в оркестровых тембрах.

Значительная часть симфонических произведений Чайковского программна. Нередко на это указывает лишь наименование произведения или отдельных его частей (например, симфония «Зимние грезы», увертюра «Ромео и Джульетта»). Некоторым партитурам предпосылается развернутое словесное изложение программы (например, в симфонии «Манфред»). Программный замысел некоторых произведений, например Шестой симфонии, остался по желанию композитора вовсе не обнародованным, хотя в момент сочинения музыки и имел, по-видимому, для него большое значение.

Программа являлась для Чайковского обычно лишь толчком для свободного развития музыкальной мысли. Сюжетное следование всем деталям литературного прообраза несвойственно композитору. Главное для него — общая идея вдохновившего его произведения. Вместе с тем обращение к литературным сюжетам помогало ему находить наиболее яркие, выразительные музыкальные темы и делало его язык особенно образным, конкретным.

Среди различных по жанру симфонических произведений Чайковского ведущее значение имеют его симфонии и одночастные программные увертюры и поэмы.

Три первые симфонии, относящиеся к раннему — московскому периоду, очень различны по своему характеру.

Первая — «Зимние грезы» (соль минор) — лирична, элегична. Большое место занимают в ней образы горячо любимой композитором русской природы. Отдельные страницы симфонии (например, финал) рисуют яркие картины народного быта.

Вторая симфония (до минор) окрашена в целом в праздничные тона. В ней много украинских народных напевов и оборотов. Жанрово-бытовой характер сближает ее с творчеством «кучкистов».

Иная по кругу образов и по структуре Третья симфония (ре мажор). Она состоит из пяти частей, среди которых большое место занимают танцевальные жанры (вальс, полонез), что сближает эту симфонию с сюитой. Наряду с этим в ней появляются страницы глубоко скорбной музыки, предвещающие круг образов, характерный для последнего периода творчества Чайковского.

Работа над тремя первыми симфониями подготовила появление выдающегося произведения русской музыки — Четвертой симфонии. Это в полном смысле слова симфония-драма, отра-

жающая конфликт между человеком и окружающей его средой. Та же тема нашла затем свое воплощение в симфониях «Манфред», Пятой и Шестой. При всем различии в решении этой темы, выявляющемся, прежде всего, в различного типа финалах, все эти симфонии объединены общностью идейного замысла и круга эмоций. В каждой из них скорбно-трагические образы противопоставляются образам, олицетворяющим светлую мечту о счастье, — в музыке раскрывается напряженная борьба человека за право на жизнь, на радость.

Из созданных Чайковским одночастных программных произведений «Фатум», «Ромео и Джульетта», «Буря», «Франческа да Римини», «Гамлет», «Воевода») особенно выделяются «Ромео и Джульетта» и «Франческа да Римини», а из произведений народно-жанрового типа — «Итальянское каприччио».

Среди оркестровых сюит Чайковского самой значительной по цельности и органичности является Третья. Своеобразна по замыслу сюита «Моцартиана» — оркестровая транскрипция ряда фортепианных пьес Моцарта. Близка к сюитному жанру и Струнная серенада, сочиненная для оркестра камерного состава.

Важную часть симфонического творчества Чайковского составляют концерты, среди которых особенно большую популярность получили Первый концерт для фортепиано, Концерт для скрипки и Вариации для виолончели с оркестром на тему рококо[1]. Своими сочинениями в этой области Чайковский проложил широкий путь для дальнейшего развития концертного жанра.

Чайковский-симфонист — продолжатель традиций не только Глинки, но и драматического симфонизма Бетховена и лирико-песенного симфонизма ранних романтиков (в первую очередь Шуберта).

После Бетховена Чайковский — один из величайших симфонистов в мировом музыкальном искусстве.

«РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА»

Увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» — выдающееся произведение мировой музыкальной классики. Для Чайковского это — первое крупнейшее завоевание в области программного симфонизма. В «Ромео и Джульетте» уже нашли свое воплощение многие принципы, характерные в дальнейшем для зрелого творчества композитора.

Первая редакция увертюры относится к 1869 году; затем это произведение дважды (в 1870 и 1880 гг.) перерабатывалось композитором. В 80-х годах Чайковский начал сочинение оперы на тот же сюжет, но написал лишь сцену прощального свида-

[1] Рококо — название художественного стиля, распространенного в XVIII веке.

ния Ромео и Джульетты, основой которой послужила музыка увертюры-фантазии [1].

На мысль выбрать в качестве сюжета программно-симфонического произведения трагедию Шекспира «Ромео и Джульетта» Чайковского натолкнул Балакирев, который уже создал к этому времени музыку к «Королю Лиру» и положил тем самым начало воплощению шекспировского творчества в русской симфонической музыке. Балакиреву и посвятил Чайковский свое сочинение.

Творчество гениального английского драматурга — представителя эпохи Возрождения — вызвало в середине XIX столетия исключительно большой интерес со стороны передовых деятелей русской культуры. Гуманизм произведений Шекспира, их обличительная сила, направленная на борьбу с косностью и предрассудками средневекового общества во имя высоких этических идеалов, во имя процветания сильной, гармоничной человеческой личности, были близки передовым русским художникам.

К темам из Шекспира Чайковский обращался неоднократно. Увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» наиболее художественно совершенна и близка к характеру шекспировского творчества. Она написана на сюжет одной из ранних трагедий Шекспира (1595 г.), в основу которой легла старинная итальянская легенда о любви и верности двух юных героев и их трагической смерти из-за родовой вражды и ненависти.

Увертюра-фантазия — яркий пример того обобщенного подхода к воплощению идеи произведения, который характерен для Чайковского. С шекспировской глубиной композитор раскрыл в музыке красоту и верность человеческого чувства, вместе с поэтом он вынес суровый приговор жестокости, предрассудкам и косности общественной среды, окружающей героев.

Основной идейный замысел трагедии передан композитором через контрастное сопоставление и столкновение различных по своему характеру музыкальных тем. Как наиболее отвечающая драматическому замыслу, композитором избрана сонатная форма с широким вступлением и развернутой кодой-эпилогом. Толчком для возникновения музыкальных тем послужили, несомненно, отдельные конкретные образы и сцены трагедии. Однако каждая из тем многообразно изменяется в процессе развития (особенно тема вступления). И только во взаимодействии всех тем выявляется общий идейный смысл произведения.

Первая сумрачно-сосредоточенная тема (фа-диез минор, кларнеты и фаготы), получающая благодаря четырехголосному изложению и спокойному, мерному движению хоральный характер, вводит в мир средневековья.

---

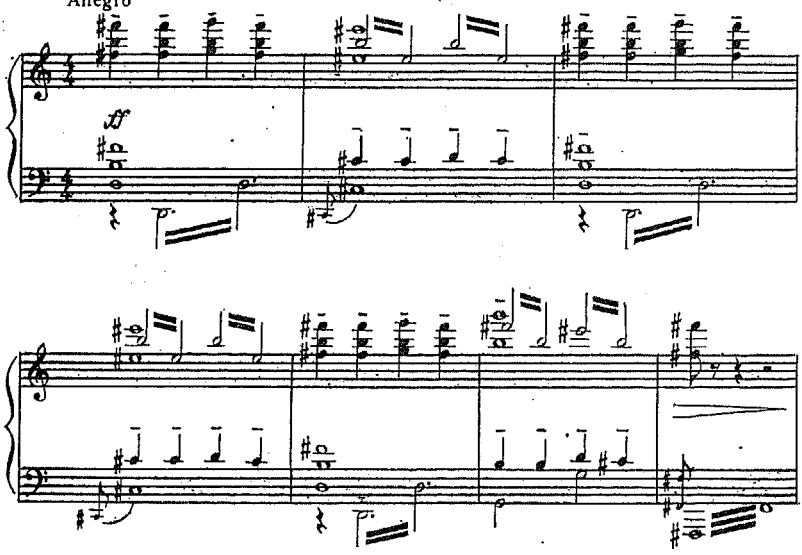
[1] Эта сцена была издана после смерти Чайковского Танеевым как дуэт Ромео и Джульетты.

132 Andante non tanto quasi moderato



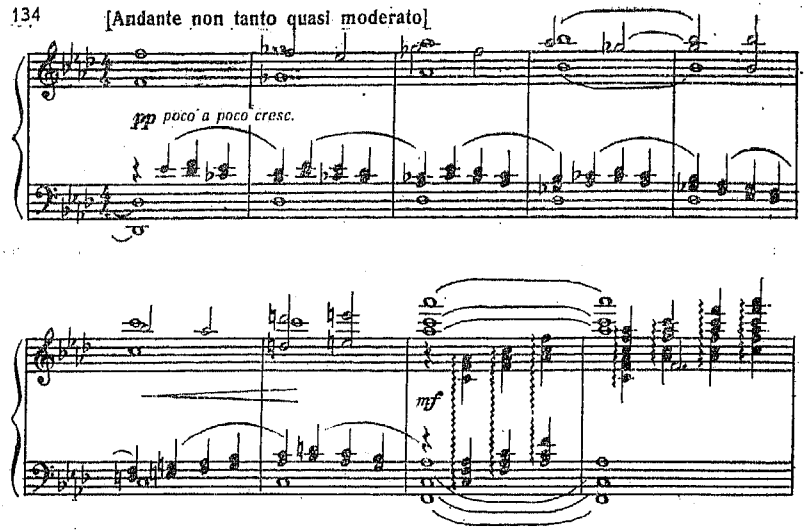
Уже при втором ее проведении (у флейт и гобоев) общий колорит музыки несколько светлеет, но вместе с тем благодаря новому ритму сопровождения тема звучит более взволнованно. Она становится драматически-напряженной в конце вступления, появляясь в измененном темпе и в новой звучности. Здесь имитационно проводится различными группами оркестра лишь один из наиболее активных мотивов темы.

133 Allegro



Дальнейшее видоизменение произойдет в разработке. Там тема вступления будет появляться преимущественно в тембре медных духовых инструментов и олицетворять образ злой, жестокой силы, вставшей на пути Ромео и Джульетты.

Во вступлении, сразу же после первого проведения хоральной темы, ей противопоставляются скорбные интонации струнных, вносящие ощущение напряженного ожидания. Они подготавливают новую тему, которая прозвучит в тональности соль-бемоль мажор.



Это — первоначальная, пока еще эскизная характеристика лирических образов, которые в дальнейшем найдут широкое развитие в побочной партии аллегро. Таким образом, уже в музыке вступления намечаются основные эмоциональные сферы увертюры, дается завязка последующей драмы.

Вступление переходит в основной раздел увертюры, который начинается энергичной, порывистой, устремленной вперед темой с синкопированным, судорожным ритмом, диссонирующими гармониями и частыми сменами тональностей (основная тональность — си минор).



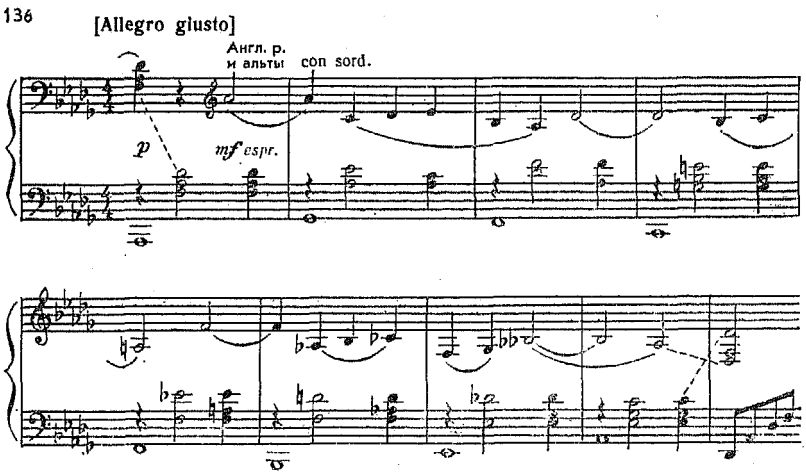
Эта тема контрастна как всей музыке вступления, так и появляющимся в разделе побочной партии лирическим темам.

В 4-м такте главной партии возникает новый тематический элемент (гаммообразные пассажи шестнадцатыми), играющий важную роль в последующем развитии и способствующий созданию большого драматического напряжения, так же как и характерные «броски-удары» аккордов и упругий ритм 

(этот ритм выступает на первый план в среднем разделе главной партии при звучании поступенно восходящего мотива из трех звуков).

Главная партия изложена широко, в виде трехчастного построения, что характерно для многих главных партий в симфонических произведениях Чайковского. Воля, упорство, устремленность, настойчивость сочетаются в этой музыке со зловещими, грозными чертами. Когда Балакирев предлагал Чайковскому программу, он высказал пожелание, чтобы увертюра начиналась «со свирепого Аллегро с сабельными ударами». По-видимому, образы борьбы, сражения и послужили Чайковскому основным стимулом для рождения этой темы.

После ее изложения следует краткий (на основе повторяющегося мотива в отмеченном выше ритме) переход в совершенно иную по характеру побочную партию, воплощающую возвышенное чувство любви Джульетты и Ромео. Переход к этому разделу экспозиции совершается через выразительный сдвиг баса с *ля* на *ля-бемоль*; побочная партия начинается с далекой тональности ре-бемоль мажор. Это вносит в музыку особую свежесть. У альтов и английского рожка соло на фоне аккордового сопровождения звучит широкая, по-вокальному напевная мелодия — одна из самых вдохновенных лирических тем в музыке Чайковского.



Интонационно эта мелодия несколько близка к своему «предвестнику» — лирическому эпизоду вступления.

Сразу же после первого проведения ее сменяет новая тема; она мягко звучит в колыбельном ритме у засурдиненных скрипок на фоне повторяющихся квинт альтов.



Эта вторая тема побочной партии как бы дополняет предыдущую и вместе с тем подготавливает новое, еще более широкое проведение ее. Вторично основная лирическая тема звучит у флейт и гобоев, сопровождаемая секундовыми «вздохами» валторн, напоминающими интонации второй темы. Мелодия развивается секвенционно. Она захватывает огромный диапазон, приобретая страстный, напряженный характер. Последний еще больше усиливается, когда у виолончелей и контрабасов включается органный пункт на квинте лада — *ля-бемоль*. В момент наивысшей кульминации еще раз звучит в своем развернутом виде, насыщенно, полнокровно первая тема побочной партии (у флейт, гобоев и кларнетов, снова сопровождаемая секундами-«вздохами» валторн).

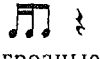
С появлением аккордов арфы, на фоне которых у фаготов проходят отдельные мотивы основной лирической темы, начинается заключительный раздел экспозиции. Музыка затихает; pizzicato виолончелей и контрабасов подчеркивают окончание экспозиции.

Если во вступлении был лишь намечен основной драматический конфликт, то в экспозиции он уже получил свое полное раскрытие в резком противопоставлении двух различных эмоциональных сфер, представленных главной и побочной партиями.

Начинается разработка. В новом значении и новых взаимосвязях выступают уже знакомые по экспозиции и вступлению темы хорала и главной партии аллегро.

Затаенно, тревожно звучат начальные интонации темы главной партии у струнных. Аккордовый синкопированный мотив у деревянных духовых устремляет вперед все развитие. Вслед за вторым интонационным элементом главной партии — быстрым гаммообразным движением шестнадцатыми — появляется и тема вступления. Она проходит в своем первоначальном ритме, но в новом тембровом звучании — у валторн (piano, marcato), что придает ей грозный, зловещий характер.

Начинается полифоническая разработка различных мотивов главной партии и темы хорала. С каждым новым проведением все больше и больше возрастает драматическое напряжение. В своем первоначальном, полном, завершенном виде хоральная тема больше не появляется. Мелодическая «разомкнутость» придает ей новое, драматически-активное качество. После ее второго проведения в развитие включается ритмический мотив из среднего раздела экспозиции главной партии, который, диалогически перекликаясь с ее первым, основным мотивом, вносит в музыку еще бóльшую взволнованность и драматизм.

Нарастание достигает предельной силы: упорны, настойчивы удары аккордов tutti; основа движения всей музыки — судорожный ритм  . На фоне его (у труб), трижды повторяясь, звучат грозные интонации темы вступления. Трагическую напряженность усиливают удары литавр и барабана.

Стремительное движение струнных шестнадцатыми, сопровождаемое ударами аккордов, переводит драматическое действие в новую фазу. Начинается реприза.

Тема главной партии звучит уверенно и настойчиво (fortissimo всего оркестра). Проведение ее на этот раз лаконично, собранно, кратко. Ее сменяет мягко колышущаяся мелодия второй темы побочной партии (гобои и кларнеты на фоне трепетного шелеста скрипок). И лишь после проведения этой темы, как бы подготовленная ее развитием, вступает основная лирическая тема (струнные и флейты-пикколо в сопровождении духовых) в светлой тональности ре мажор.

В репризе этот основной лирический образ увертюры показан еще более широко, развернуто, чем в экспозиции. Можно проследить три этапа в развитии темы. В среднем из них на время вновь возникает ощущение тревоги, волнения (здесь имеет место полифоническое проведение отдельных мотивов темы у фагота с виолончелями и флейт с гобоями при тревожно-пульсирующем ритме 

у струнных). Третье вступление той же темы fortissimo у струнных и имитационное ее проведение у духовых (с флейтой-пикколо) звучит как гимн

любви, как страстное утверждение красоты человеческого чувства. По существу, именно здесь — наиболее значительный, кульминационный момент увертюры. Но в то же время это и переломный момент действия. Казалось бы, светлое начало победило. Однако радостное настроение внезапно нарушается появлением интонаций главной партии (аккорды-удары), и снова начинается ее драматически-напряженное развитие одновременно с развитием хоральной темы. Последняя проходит на этот раз у валторн, труб, тромбонов. Двукратно повторяясь, она воспринимается как новый натиск зловещей силы, разбивающей жизнь и счастье героев.

Включение материала первой темы аллегро и темы вступления знаменует начало нового раздела — коды, вернее, первой части ее, являющейся своеобразной кодой-разработкой, все еще насыщенной бурным драматическим развитием.

Но вот сумрачно, как-то надломленно звучит тема любви. Ее облик изменился, особенно из-за появления в мелодии интервала тритона (*ми—ля-диез*, см. партитуру, такт 479) и гармонии уменьшенного септаккорда. Наступает второй, заключительный раздел коды — траурный эпилог-послесловие. Мерные удары литавр на фоне pizzicato контрабасов и тянущегося звука *си* у тубы вносят мрачный, погребальный оттенок. Появляются видоизмененные, скорбные интонации темы любви; они сменяются хоральными звучаниями духовых инструментов, возникшими из колыбельных интонаций второго мотива побочной партии. Как и во вступлении, звучат мягкие арпеджированные аккорды арфы. В последний раз проходит просветленно-торжественная тема любви, напоминая о прекрасном чувстве Ромео и Джульетты. Внезапные резкие удары всего оркестра — развязка трагедии — завершают увертюру.

Вся кода-эпилог — выражение глубокой скорби о юных Джульетте и Ромео. Но одновременно это и утверждение нерушимости светлых возвышенных идеалов человека, его душевной красоты, гуманности.

Важнейшие музыкальные особенности увертюры: напряженный драматизм, рельефность и яркая контрастность музыкальных тем, характеризующих полярные по содержанию образы,— нашли в дальнейшем свое ярчайшее развитие в таких произведениях Чайковского, как Четвертая, Пятая, Шестая симфонии, опера «Пиковая дама».

Увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» была впервые исполнена в первоначальной редакции в марте 1870 г. В окончательной, третьей редакции она прочно вошла в репертуар концертных программ с середины 80-х годов.

Музыка увертюры получила высокую оценку композиторов «Могучей кучки». Как сообщает в одном из писем Балакирев, после прослушивания увертюры Стасов сказал ему: «Вас было пятеро, а теперь стало шесть».

ПЕРВАЯ СИМФОНИЯ («ЗИМНИЕ ГРЕЗЫ»)

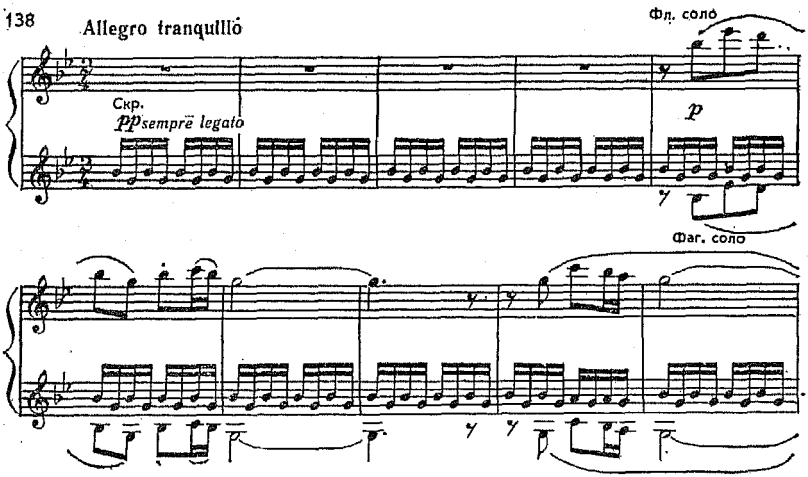
соль минор

Симфония «Зимние грезы» была сочинена Чайковским летом 1866 года, затем дважды перерабатывалась и в окончательной редакции была завершена в 1874 году.

Первая симфония относится к числу наиболее выдающихся произведений Чайковского, созданных в московский период. Основной круг ее образов связан с впечатлениями от русской природы, от зимнего пейзажа, зимней дороги и с навеянными этими картинами задушевными думами и чувствами человека. Народно-национальный характер, простота и сердечность роднят музыку с лучшими лирическими пейзажами русских художников (например, Васильева, Саврасова), с вдохновенными описаниями русской зимней дороги в произведениях Пушкина, Гоголя.

В симфонии четыре части, из них две первые имеют программные заголовки: «Грезы зимней дорогой» и «Туманный край, угрюмый край».

Первая часть написана в сонатной форме. Первая тема спокойна, напевна; ее мелодия включает в себя типичные для народной песни трихордовые обороты.



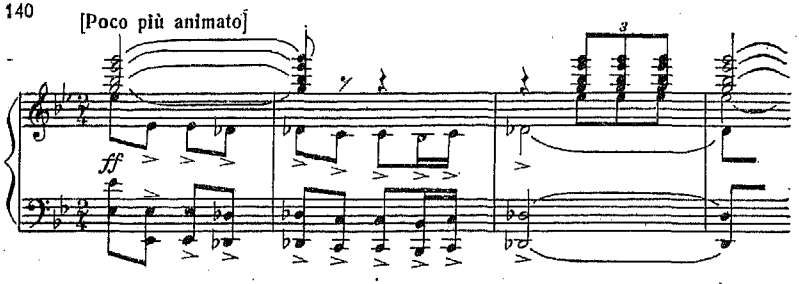
Лирическая в своей основе, тема одновременно предвещает некоторыми своими элементами и будущие драматические образы Чайковского. В дальнейшем в ней появляется драматизирующий ее хроматический мотив, который получает особенно широкое развитие у низких струнных инструментов.

139 [Allegro tranquillo]



Драматический характер носит и связующая часть Allegro, в конце которой в новом волевом звучании появляется преображенный заключительный мотив главной партии.

140 [Poco più animato]



Национально-народный характер музыки еще более усиливается благодаря появлению светлой, распевной лирической темы побочной партии (ее исполняет кларнет соло).

141 [Poco più animato]



Повторяемая различными инструментами, эта мелодия постепенно обрастает песенными подголосками. Перед разработкой контуры темы изменяются, ее движение становится более порывистым, взволнованным.

Разработка начинается после паузы всего оркестра отрывистыми фанфарными звучаниями, сочетающимися с хроматическим движением у струнных. Возникает новая тема народно-плясового характера (в звучании медных и деревянных духовых инструментов).

142 [Allegro tranquillo]



Эта тема, вместе со своими различными тембровыми и ритмическими вариантами, оказывается некоторое время в центре музыкального развития. Однако постепенно она снова вытесняется первой темой. Новое драматическое нарастание приводит к фанфарным звучаниям триолей у труб и валторн, а затем прерывается длительной паузой оркестра. Постепенно подготавливается реприза, начинающаяся с момента вступления основной тональности соль минор. В репризе, наряду с лирически напевными темами, не только сохраняются, но получают новые формы развития и драматические элементы первой части. Так, большую роль продолжает играть хроматический мотив, причем на его основе вырастает небольшое фугато, усиливающее динамику развития.

В конце коды первой части возвращается начальный образ: на фоне струнных мягко звучит у флейт и фаготов первая тема. Pianissimo, как отзвук, напоминание, появляется на короткий момент хроматический мотив. Его постепенным распылением, истаиванием заканчивается первая часть симфонии.

Вторая часть названа Чайковским «Угрюмый край, туманный край». Музыка этой части исключительно напевна, широка и так же, как и первая часть, глубоко связана с русской народной песенностью. После медленного сосредоточенного вступления струнных[1] у гобоя, на фоне синкопированного ритма скрипок, звучит основная лирическая тема этой части[2].

143 [Adagio cantabile ma non tanto]



[1] Тема вступительного раздела перешла в симфонию из юношеской увертюры «Гроза».

[2] Эта тема вошла позднее в музыку к «Снегурочке».

В высоком регистре ее сопровождают легкие пассажи флейт, вносящие в музыку элемент полетности, пейзажной изобразительности. Тема, поддержанная подголосками, широко распевается. Затем из одного ее мотива (3-й такт темы) развивается новый широкий раздел (см. партитуру, буква **В**). Таким образом из одной лирической темы непосредственно вырастает другая.

Музыка становится эмоционально все более напряженной, мелодия проходит у различных групп инструментов. Когда возвращается первоначальный темп, снова включается основная тема. Но она звучит уже не у гобоя, а еще более широко, сочно у виолончелей, сопровождаемая тремоло скрипок и pizzicato альтов и контрабасов. Широкое распевное развитие на этом не останавливается. Новая волна нарастания приводит снова к разделу Pochissimo più mosso (буква **Е**). Затем у валторн fortissimo, сопровождаемая напряженным хроматическим движением у струнных и флейт, появляется в новом драматическом звучании основная тема. Кульминация ее развития — одновременное проведение ее у гобоев, кларнетов и валторн, после чего наступает быстрый спад звучности. Заканчивается вторая часть спокойной темой вступления.

Сохранились сведения, что эта музыка была создана Чайковским под впечатлением летней поездки по Ладожскому озеру.

Третья часть — скерцо. Прообразом ее крайних оживленных разделов послужила одна из ранних фортепианных пьес Чайковского. После краткого четырехтактового вступления (легкое движение-толчок у флейт и кларнетов, поддерживаемых фаготами) у скрипок вступает основная тема в остром, прихотливом ритме (в каждом первом из двух тактов акцентируется вторая доля). Движение легко, полетно, устремленно.

Трио скерцо (средний раздел) — бытовой лирический вальс.



Таким образом, уже в Первой симфонии Чайковский обращается к ритму этого столь излюбленного им впоследствии танца.

После повторения первого раздела интонации вальса вновь появляются в коде, где они звучат на фоне ударов литавр в ритме первой темы.

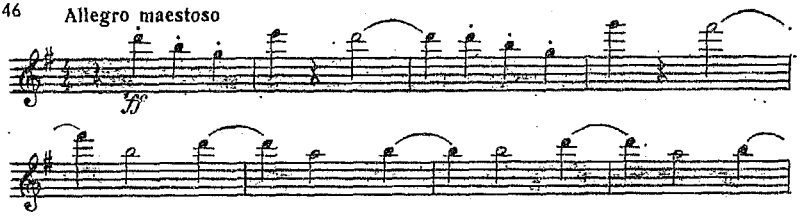
Четвертая часть — финал. Это яркая картина народного массового праздника. Начинаясь в тональности соль минор, финал заканчивается в светлом соль мажоре. Большую роль играет здесь мелодия народной песни «Я посею ли, млада», распространенная в городе под названием «Цвели цветики». Начальная интонация этой песни положена и в основу вступления. В первый раз она звучит сумрачно и сосредоточенно. Ее исполняют в медленном темпе фаготы и кларнеты. В полном своем виде тема появляется в качестве побочной партии сонатного аллегро.

145 [Allegro maestoso]



Активный, динамический характер носит главная партия финала.

146 Allegro maestoso



Ярко, колокольно-празднично завершается вся симфония, утверждая радостное ликующее настроение. Четвертая часть Первой симфонии является прообразом целого ряда финалов последующих симфонических произведений Чайковского, и в первую очередь, финала Четвертой симфонии.

ЧЕТВЕРТАЯ СИМФОНИЯ

фа минор

Появление Четвертой симфонии (декабрь 1877 г.) знаменовало рождение нового типа симфонического цикла в русской музыке, симфонии — психологической драмы. По своему идейному замыслу это произведение очень типично для русского искусства конца 70-х годов. Оно раскрывает характерный для того времени конфликт человека с окружающей его косной и бездушной средой. Стремление найти свое место в жизни, слиться с народом и трудность достижения этой цели ярко раскрываются в музыке симфонии.

Цикл развертывается очень целеустремленно при большой внутренней взаимосвязи отдельных частей.

Самой драматичной по характеру является первая часть (Allegro с медленным вступлением). Это — завязка драматического конфликта и первый этап развития драмы. Уже здесь душевному миру человека резко противопоставлены враждебные силы, мешающие ему достигнуть счастья и радости. Две средние части (лирическая канцона и скерцо), связанные с образами природы и быта, несколько отстраняют, смягчают конфликт. Но в финале в картину народного веселья вновь врывается трагическая тема, олицетворяющая образ враждебной силы, и вносит в музыку драматический характер.

Первая часть. Важное значение для раскрытия идейного замысла симфонии имеет вступление — Andante sostenuto с его драматической, тревожной и одновременно угрожающей фанфарной темой. Эта тема звучит fortissimo у валторн и фаготов, а затем и у присоединившихся к ним труб, тромбонов и тубы.

147 Andante sostenuto



Сам композитор назвал ее «*зерном* всей симфонии», «главной мыслью», охарактеризовал ее как образ «роковой силы, которая мешает порыву к счастью дойти до цели». Ее драматический характер еще более обостряется при втором проведении, когда в звучание темы включаются новые регистры и голоса (вступление труб, усиленное деревянными духовыми).

Олицетворяя в целом непреклонно-зловещие, враждебные человеку силы, тема вступления содержит и мелодические мотивы, которые в дальнейшем становятся истоками для совершенно иных по смыслу музыкальных образов.

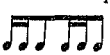
Так, в 3-м и 4-м тактах темы появляется мелодическое движение (то восходящее, то нисходящее), которое интонационно подготавливает тему главной партии сонатного аллегро. Последний мелодический мотив вступления переходит в скорбные секундовые «вздохи», из которых непосредственно и рождается начало главной партии.

148 [Andante sostenuto]





Главная партия (фа минор) носит порывистый, страстно-протестующий характер и выразительно передает состояние душевного смятения. Широкая, изложенная в трехчастной форме, она развивается на едином дыхании, в беспокойно устремленном ритме. Протяженность мелодии обусловлена секвенционным развитием попевок. Обозначая темп этой музыки Moderato con anima, композитор при этом добавил — in movimento di valse — в движении вальса (на $\frac{9}{8}$). Вальсовый ритм создает особую мягкость и плавность.

В процессе своего развития главная партия все больше и больше драматизируется. Интенсивность ее развития возрастает уже при втором ее проведении благодаря появлению в аккомпанирующих голосах оркестра повторяющегося ритма  — вариантного преобразования мотива из фанфарного вступления. Временами в движение темы включаются и некоторые речитативные обороты из вступления (см., например, такты 50—52). В среднем разделе происходит мотивная разработка основного тематического материала. Здесь включается еще один новый элемент — хроматическое, гаммообразное движение, полифонически сочетающееся с интонациями основной темы (см. такт 70 и далее) и придающее ей еще большую устремленность. Благодаря такому разработочному характеру этого раздела, наступление следующего воспринимается как новая драматическая волна непрерывающегося развития и одновременно как динамическая реприза. Тема, изложенная здесь более сжато, сконцентрированно, звучит fortissimo у струнных на фоне тревожного ритма медных инструментов; в нее включаются теперь и стремительные гаммообразные пассажи. Развитие достигает максимального напряжения. Затем наступает быстрый (на звучании отдельных мотивов темы) спад звучности до pianissimo.

На смену приходит новый музыкальный образ — спокойный, светлый, лирический. Сразу же действие переключается в совершенно иную сферу. Начинается побочная партия. Переходом к ней служит имитационное проведение краткого мотива у кларнетов и фаготов, подготавливающее новый тип ритмического движения. Гибкая, пластичная тема побочной партии звучит у солирующего кларнета в тональности ля-бемоль минор. Последний ее мотив имитируется флейтами, кларнетом и фаготом. Контрастная предыдущей, новая тема вместе с тем связана с ней: и здесь господствует вальсообразное движение.

150 Moderato assai quasi andante



После второго проведения темы появляется выразительный, в характере колыбельной, подголосок виолончелей; в дальнейшем он так же, как и основная мелодия, контрапунктически развивается у других инструментов.

151 [Moderato assai quasi andante]



Внутри побочной партии возникает еще одна тема в тональности си мажор; своим светлым характером она тоже контрастирует с темой вступления и с главной партией. Вместе с тем она включает в себя мелодические обороты как из главной партии, так и из первой темы побочной.

152 Ben sostenuto il tempo precedente



Развитие ее приводит к новой кульминации. Заключительный раздел экспозиции начинается с мощного звучания всего оркестра (Moderato con anima, такт 161).

После нового спада внезапно, сопровождаемая тремоло литавр, вторгается грозная тема вступления. Этот момент ярко, по-театральному наглядно олицетворяет столкновение противоборствующих начал: радостной мечты человека и злой силы, встающей на его жизненном пути. Остроте конфликта содействует внезапная смена си мажора ми минором, а затем — внезапное же появление до-мажорного трезвучия на фоне звука *си* в басовом голосе (см. партитуру, такт 197).

Возвращение темы вступления является гранью между экспозицией и разработкой. Последняя открывается еще более смятенным, чем в экспозиции, звучанием главной партии в тональности ми минор. Начинается новый этап драмы. В разработке, при интенсивном тональном развитии, происходит многообразное мотивное преобразование главной партии.

Как и обычно в симфониях Чайковского, этот раздел содержит несколько волн. С каждой новой волной музыка становится все напряженнее. В момент кульминации снова появляется тема вступления (на этот раз ее исполняют тромбоны), которая непосредственно сталкивается с продолжающими развиваться интонациями главной темы.

Реприза начинается не как обычно, в основной тональности, а в тональности ре минор (и притом с квартсекстаккорда тонической гармонии — см. партитуру, такты 283—284). На фоне органного пункта *ля* особенно драматично и напряженно звучит «непокоренная» и вторым натиском злой силы (темой вступления) главная партия Allegro. Реприза еще более динамична, чем все предыдущие разделы, и воспринимается как новая волна единого непрерывного нарастания. Проведение основных тем теперь более сжато. Первая побочная тема проводится, как и главная, в тональности ре минор, вторая побочная — в фа мажоре. Основная же тональность фа минор утверждается лишь в заключительном разделе репризы, а затем в большой развернутой коде. На грани репризы и коды снова звучит зловеще-тревожная тема вступления (на тоническом органном пункте у литавр). Так на протяжении всей части постоянно сталкиваются между собой главная тема Allegro и тема вступления, олицетворяющие: одна — порыв человека к счастью, другая — неодолимую «роковую силу», мешающую человеку «дойти до цели», как говорил сам композитор.

Кода — вершина всей первой части. Ее кульминационное значение подчеркивается и убыстрением темпа (Molto più mosso), и драматическим переплетением интонаций главной партии и темы вступления. Это — последний этап борьбы, развертывавшейся на протяжении всей первой части. Однако кода не дает разрешения драматического конфликта. Звучание

в конце ее темы главной партии, исполняемой струнными тремоло в ритмическом увеличении, не создает успокоения. Не уравновешивает предшествующего драматического развития и краткое утверждение тоники в последних тактах коды. Ощущается необходимость дальнейшего развития музыки.

Вторая часть написана в характере лирической песни (Andantino in modo di canzona[1]), в сложной трехчастной форме. Ее содержание можно охарактеризовать как лирические воспоминания-грезы. Настроение тихой, светлой грусти контрастирует с мятущимися, драматическими образами первой части. Эта музыка заставляет временно забыть о трагическом конфликте и напряженной борьбе.

В крайних разделах звучит напевная, задумчиво-элегическая мелодия, которая при первом проведении поручена гобою соло.

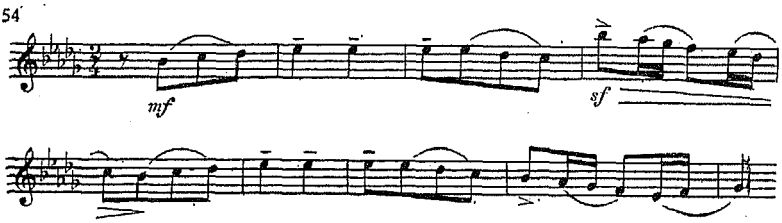
153



Своей исходной секундовой интонацией она связана, как и главная тема первой части, с заключительными секундовыми «вздохами» вступления (см. пример 148). Мягко аккомпанируют струнные инструменты pizzicato. В дальнейшем тема появляется в новой тембровой окраске — у виолончелей.

С первой темой внутри первого раздела канцоны сопоставляется другая, более светлая, подвижная, маршевая.

154



Обе они проводятся затем повторно, причем первая — в новом варианте, с сопровождением в виде легких, подвижных «взлетов» флейты и кларнетов staccato, что вносит в музыку элемент живописности, вызывая в представлении образы природы.

[1] Canzona (*итал.*) — песня.

Средняя часть канцоны (Più mosso) основана на новой, танцевальной по характеру, теме (в тональности фа мажор), возникшей из интонаций главной партии первой части.

155 Più mosso



Развитие этой темы протекает очень интенсивно, звучность усиливается до fortissimo всего оркестра (см. такт 25 после Д). Здесь предвосхищается фа-мажорный финал симфонии — последняя часть цикла. Постепенно музыка затихает, тема распыляется, и после выдержанного звука *фа* у валторн и связующего мелодического движения у виолончелей наступает третий раздел канцоны — реприза.

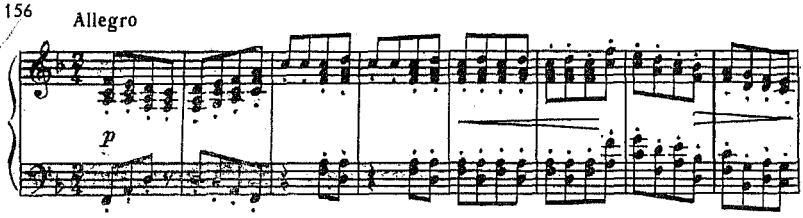
В репризе звучат те же темы, что и в первом разделе, но в иной инструментовке. Так, например, первая певучая лирическая тема исполняется теперь скрипками.

В коде, у фагота соло, в последний раз мягко звучит целиком первая тема канцоны. Трижды, прерываемые аккордами валторн, появляются затем, как напоминание, лишь начальные интонации ее (поочередно у скрипок, кларнета, фагота). Звучность оркестра спадает до ppp.

Рассказывая о содержании этой части симфонии, композитор писал: «И грустно и как-то сладко погружаться в прошлое...»

Третья часть. Скерцо. Третья часть, как и вторая, уводит от драматических образов первой части в иную эмоциональную сферу. Но если вторая часть — это грезы-воспоминания о прошлом, лирическое раздумье о пройденном жизненном пути, то третья часть — обращение к явлениям, происходящим вокруг, в повседневном быту. Музыка скерцо интонационно связана с предшествующими частями цикла. Так, подвижная, стремительная первая тема интонационно выросла из средней части канцоны (ср. с примером 155).

156 Allegro



Исполнение ее pizzicato струнными напоминает звучание народных щипковых инструментов типа балалайки. Чайковский придавал этому очень большое значение: «Если сыграть его

[скерцо] смычком, то оно утратит решительно все»,— писал он. Народно-бытовой колорит особенно проявляется в среднем разделе скерцо, музыка которого, по словам композитора, возникла у него под впечатлением различных картинок быта.

Начинается средняя часть народно-танцевального склада мелодией в характере веселой, задорной песни (сам композитор характеризовал ее как «уличную песенку»).



Сначала ее мотив звучит у гобоя, затем подхватывается другими инструментами. Постепенно звучность нарастает, и тема звучит, наконец, fortissimo, пронзительно ярко у флейты-пикколо. Но внезапно возникает другой образ: как бы доносясь издалека, появляется у медных инструментов (валторны, трубы, тромбоны) в сопровождении литавр другая тема — тема военного марша.



Интонационно она также связана с темой главной партии первой части (см. пример 149) и первой темой скерцо (см. пример 156) и является новым ритмическим видоизменением общего для всех них мелодического мотива.

В дальнейшем обе темы средней части полифонически соединяются, а эпизодически включается и первая тема скерцо (у флейт), подготавливая своим появлением репризу.

Реприза в точности повторяет первый раздел скерцо. В коде же наряду с интонациями первой темы появляются и отголоски танцевальной мелодии из трио и ритмы марша. Таким образом, здесь соединяются все основные интонационно-тематические элементы данной части.

В скерцо Чайковский дал ряд ярких зарисовок из народного быта. Благодаря своему народному и картинному характеру эта часть служит удачным переходом к финалу.

Четвертая часть. Финал (Allegro con fuoco) завершает развитие драмы. «Если ты в самом себе не находишь мотивов для

радостей, смотри на других людей. Ступай в народ. Смотри, как он умеет веселиться, отдаваясь безраздельно радостным чувствам», — писал Чайковский о музыке этой части.

Финал открывается музыкой стремительного характера (движение в унисон у всех инструментов струнной и духовой группы), вводящей в праздничное действие:

159 Allegro con fuoco



Интонационно основная тема финала связана с кульминационным эпизодом скерцо и является новым ритмическим вариантом мелодического оборота *фа—ми—ре—до*.

Кроме этой темы в развитии финала участвуют еще две. Одна из них — подлинная народная песня «Во поле березонька стояла».

160 [Allegro con fuoco]



Другая написана композитором в духе народных танцевальных мелодий.

161 [Allegro con fuoco]



На чередовании всех трех тем и основана форма последней части симфонии (рондо-соната).

Наибольшие изменения претерпевает в процессе развития тема «Во поле березонька». Она то приобретает лирико-скорбные черты, то звучит грозно и сурово, распадаясь на отдельные мотивы. Изменение характера этой темы достигается, прежде всего, изменением ее тембровой окраски. Так, например, после эпизода с литаврами и тромбонами она звучит у гобоя и фагота (см. такт 60), сопровождаемая лишь pizzicato

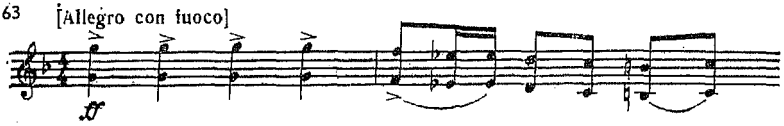
струнных; затем она появляется как бы в надломленной, хрупкой звучности у флейт и гобоев (см. такт 92). Иногда печальный характер темы подчеркивается введением в мелодию хроматического движения.

162 [Allegro con fuoco]



Большое значение для драматизации этой темы играют ее имитационные проведения у различных групп инструментов и ее ритмические изменения, например проведение темы то в увеличении, то в уменьшении.

163 [Allegro con fuoco]



Праздничное настроение внезапно нарушается: в музыку врывается трагическая тема вступления. Появление ее (fff у тромбонов и деревянных духовых) воскрешает круг драматических образов первой части. Борьба еще не завершена, трагическое в жизни человека все еще не преодолено. Но этот эпизод кратковременен. Снова возвращаются светлые праздничные образы; стремительно проносится вступительная тема финала, подчиняя все своему неудержимому движению. Долгим, упорным утверждением тоники фа мажора заканчивается симфония. Итог драмы сам композитор однажды попытался пояснить следующими словами: «Жить все-таки можно».

ШЕСТАЯ СИМФОНИЯ («ПАТЕТИЧЕСКАЯ»)

си минор

Шестая симфония сочинена Чайковским в 1893 году в Клину. Он работал над ней с большим вдохновением: менее чем за два месяца (февраль—март) композитором были сделаны все черновые наброски. В августе 1893 года была закончена инструментовка, а в октябре того же года в Петербурге состоялось первое исполнение.

Шестую симфонию по праву можно назвать симфонией-трагедией. Ее музыкальные образы отличаются глубокой обобщенностью. Конфликт человека с окружающей действительностью

показан здесь с особой остротой. Еще ярче, чем во всех предшествующих симфониях, контраст полярных по характеру музыкальных тем, еще напряженнее их борьба. Лирическая непосредственность высказываний сочетается с глубоким философским осмыслением жизни.

По своему идейному замыслу и кругу музыкальных образов (а также по совершенству художественного мастерства) Шестая симфония наиболее близка к «Пиковой даме». Именно в этих двух произведениях особенно ярко проявилась тесная взаимосвязь оперного и симфонического жанров в музыке Чайковского.

Шестая симфония — четырехчастный цикл. Но трактовка средних частей и особенно финала значительно отличается от установившихся в классической симфонии традиций.

Первая часть симфонии (си минор) — драматическое Allegro с медленным вступлением-прологом ко всему циклу.

Вторая часть (ре мажор) — лирический вальс, который переключает музыкальное действие в более светлый мир чувств и настроений. Но все же и в нем звучат отголоски скорбных интонаций первой части.

Третья часть (соль мажор) — скерцо-марш, продолжающий драматическое развитие основной идеи цикла.

Четвертая часть (си минор) — траурно-погребальный финал, Adagio lamentoso — трагическая развязка цикла [1].

«В симфонию эту я вложил, без преувеличения, всю мою душу»,— говорил композитор и считал ее одним из «наиискреннейших» своих произведений.

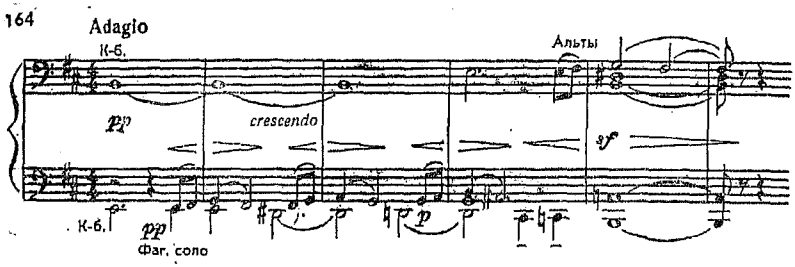
Шестая симфония была, по словам автора, задумана как программное сочинение. Однако программа не была им опубликована. В одном из писем композитор писал, что увлечен замыслом новой симфонии, «на этот раз программной», но с такой программой, «которая останется для всех загадкой,— пусть догадываются, а симфония так и будет называться „Программная симфония“ (№ 6)». После первого исполнения по совету брата Чайковский назвал ее «Патетической».

Шестая симфония — высшее достижение композитора в области симфонической музыки. Она подготовлена всем предшествующим его опытом в области инструментальных и вокальных жанров. Здесь нашли свое наиболее полное выражение характерные особенности симфонического стиля Чайковского: исключительное мелодическое богатство, рельефность и разнообразная выразительность музыкальных тем, развивающихся в конфликтном взаимодействии друг с другом, многообразие интонационных преобразований, сквозная целеустремленность

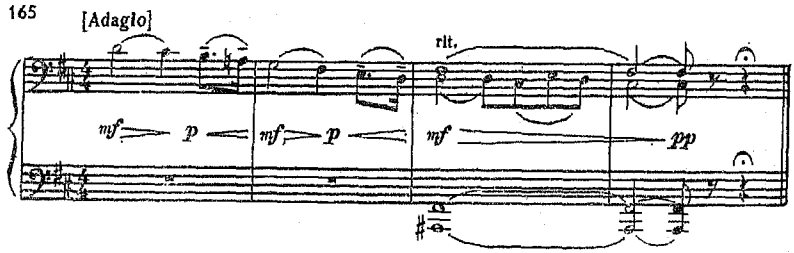
[1] В одном из писем Чайковского читаем: «По форме в этой симфонии будет много нового, и между прочим финал будет не громкое аллегро, а, наоборот, самое тягучее adagio».

формы каждой части и цикла в целом, логичность, четкость и подготовленность каждого кульминационного момента.

Первая часть. Симфония начинается медленным, затаенно-сумрачным вступлением (Adagio), которое интонационно подготавливает первую тему сонатного аллегро (см. примеры 164 и 166) и является одновременно исходной мыслью, зерном всего цикла. Созданию сосредоточенно-мрачного, скорбного настроения способствуют и специфические оркестровые краски. Тема звучит в низком регистре pianissimo у фагота соло на фоне медленного, спускающегося по полутонам движения контрабасов. Большую выразительную роль играет и характерная для Чайковского секвенционная последовательность кратких секундовых попевок. Сочетание уступообразно восходящей мелодии с нисходящим басовым голосом еще больше усиливает ощущение напряженности.



Основной мотив темы, завершающийся каждый раз выразительной интонацией вздоха, переходит в конце секвенции (см. такты 4 и 5) к альтам; в этом новом тембре еще больше выявляется сумрачный характер музыки. Вступление заканчивается постепенно спускающейся мелодией альтов, которая является одним из источников целого ряда последующих тем симфонии.



Следующая за этим пауза с ферматой усугубляет ощущение напряженного ожидания, тревожного предчувствия.

В темпе Allegro non troppo начинается главная партия экспозиции (си минор). Тема смятенна, порывиста. Она звучит напряженно у альтов и виолончелей.

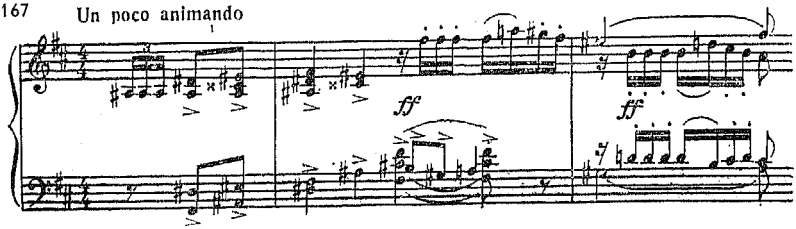


Интонационно она связана с темой вступления: первый мотив (четыре первых звука) является переосмысленной начальной интонацией ее. Мелодия прерывается паузами, что придает ей судорожный характер. Появление движения шестнадцатыми еще более усиливает устремленность. Все развитие внутри главной партии протекает на основе мотивно-тематической разработки элементов данной темы. То они имитационно проводятся у различных групп инструментов, то полифонически сплетаются друг с другом (см., например, такты 12—14 Allegro).

В отличие от многих других симфоний Чайковского, главная партия Шестой симфонии состоит из двух разделов. При переходе ко второму появляются два новых тематических образования: мотив у меди с напряженным ритмом  и нисходящее поступенное движение от квинтового звука, интонационно связанное с заключительной мелодией альтов из вступления. Указанный ритм является основой всего второго раздела, который начинается характерными квартовыми ходами (см. партитуру, такт 9 после буквы А) [1]. Мелодическое развитие приводит к новому, еще более драматически-напряженному звучанию основного мотива главной партии у медных инструментов.

[1] В работах, посвященных анализу Шестой симфонии, этот раздел иногда рассматривается и как связующий, а музыка с 5-го такта после буквы С — как его кульминация или своеобразная динамическая реприза.

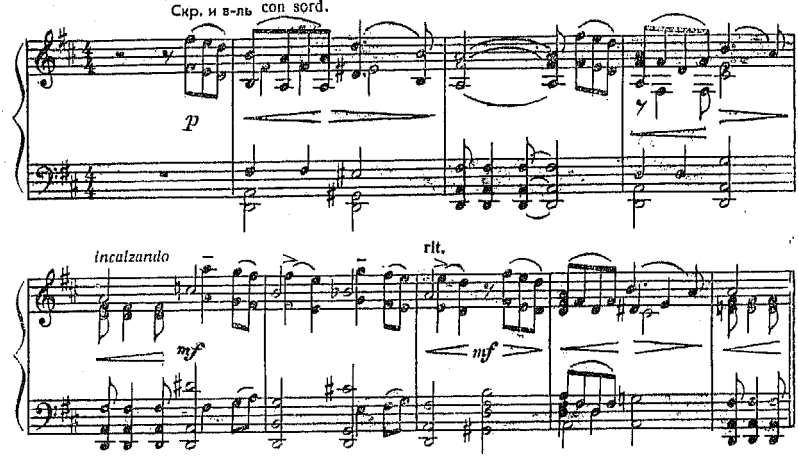
167 Un poco animando



Этот момент можно рассматривать как своеобразную вершину развития главной темы внутри экспозиции — наиболее полное раскрытие ее драматически-волевого характера. Конец главной партии дан на спаде всей звучности. Выразительная солирующая мелодическая фраза (альты pianissimo) и пауза с ферматой вносят успокоение и резко отделяют главную партию от второго, контрастного ей музыкального образа — побочной партии.

В темпе Andante (ре мажор) у засурдиненных скрипок и виолончелей звучит светлая, вокально-напевная мелодия. Это — воплощение прекрасной, возвышенной мечты человека о счастье.

168 Andante (teneramente, molto cantabile con espansione)



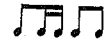
Начинаясь со слабой доли такта и с одной из своих мелодических вершин, эта тема развертывается в широком песенном движении, охватывая большой диапазон. Особую свежесть, просветленность придает мелодике содержащийся в теме пентатонический оборот *фа-диез—ми—ре—си—ля*. Дальнейшее развитие темы происходит на едином, непрерывном мелодическом дыхании.

Большое выразительное значение имеет гармонизация темы: начало мелодии звучит на тоническом органном пункте ре мажора, затем происходит характерный для Чайковского сдвиг

на альтерированную субдоминанту (септаккорд II ступени с повышенным основным тоном — см. такт 6 после начала темы), и снова (через квартсекстаккорд I ступени ре мажора) возвращается тоника, что придает мелодии большую закругленность, завершенность.

После 12-го такта начинается средний раздел побочной партии (Moderato mosso).



Присущий этой новой теме характер трепетности и устремленности подчеркивается остинатным ритмом  в аккомпанирующих голосах оркестра. Имитационное проведение основной интонации у различных групп инструментов — ведущий прием развития этой темы.

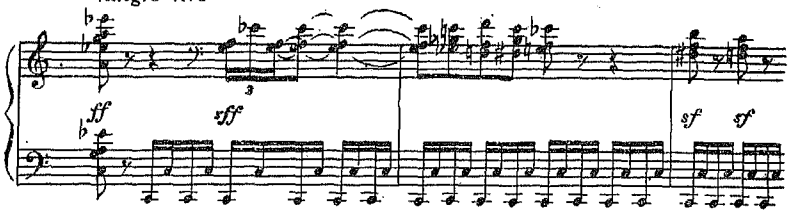
В итоге развития вновь появляется музыка Andante — начинается динамическая реприза: тема звучит еще более обогащенно, мелодически насыщенно, в усиленной звучности (доходящей до fortissimo); появляется и новое ритмическое сопровождение[1]. Но в конце раздела Andante (побочной партии) достигнутое нарастание быстро спадает и все развитие заканчивается мягким проведением основной темы ppp (соло кларнета). Dolce possible — «возможно нежнее» — пишет здесь Чайковский. Замирая на фоне чуть слышного тремоло литавр (pppp), как бы «истаивая», звучит в последний раз эта тема.

[1] Такое качественное насыщение темы при ее повторении напоминает принципы развития лирической темы в увертюре «Ромео и Джульетта».

Вся побочная партия первой части — большой, самостоятельный, замкнутый эпизод. Его значение выходит далеко за рамки первой части: именно здесь воплощен, прежде всего, тот светлый образ мечты человека о счастье, который составляет идейную сущность всей симфонии.

Внезапным драматическим контрастом по отношению к образу побочной партии звучит начало разработки. Раздается «удар» fortissimo всего оркестра, за ним следует мотив в характере грозного, предостерегающего сигнала.

170 Allegro vivo



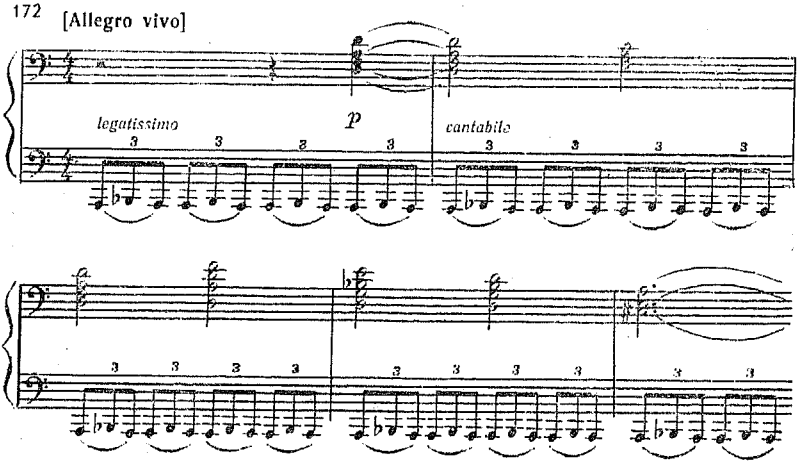
Резкость перехода от только что прозвучавшей светлой темы побочной партии к драматически напряженной разработке подчеркивается и контрастной сменой темпа (Allegro vivo), переключением в сферу субдоминантовых тональностей, появлением органного пункта на звуке, чуждом тональности ре мажор (тремоло на звуке *до* у контрабасов и виолончелей), острыми акцентами sf и sff. Все дальнейшее развитие в разработке обусловлено появлением нового, зловещего образа. Еще более смятенно звучит теперь тема главной партии, сопровождаемая гаммообразными пассажами струнных (см. партитуру, буква **Н**). Напряженность еще усиливается благодаря проведению ее в фугато, а также при сочетании ее с квартово-квинтовыми скачками у медной группы оркестра (см. такты 14, 18 разработки), впервые появившимися еще ранее во втором разделе главной партии экспозиции.

Развитие музыки в разработке идет характерными для Чайковского нарастающими волнами. На гребне первой волны появляется новая тема — спускающаяся поступенно мелодия у труб в звучании fff.

171 [Allegro vivo]



Эта мелодия является трагическим переосмыслением нисходящего мотива из вступительного раздела (см. пример 165). Вслед за ней у тромбонов звучит напев из церковного похоронного обряда — «Со святыми упокой», начинающий одновременно и новую волну в развитии музыки первой части.



Появление этого напева на фоне остинатного триольного ритма, со следующим за ним «вихревым» движением струнных — один из самых драматических моментов первой части симфонии.

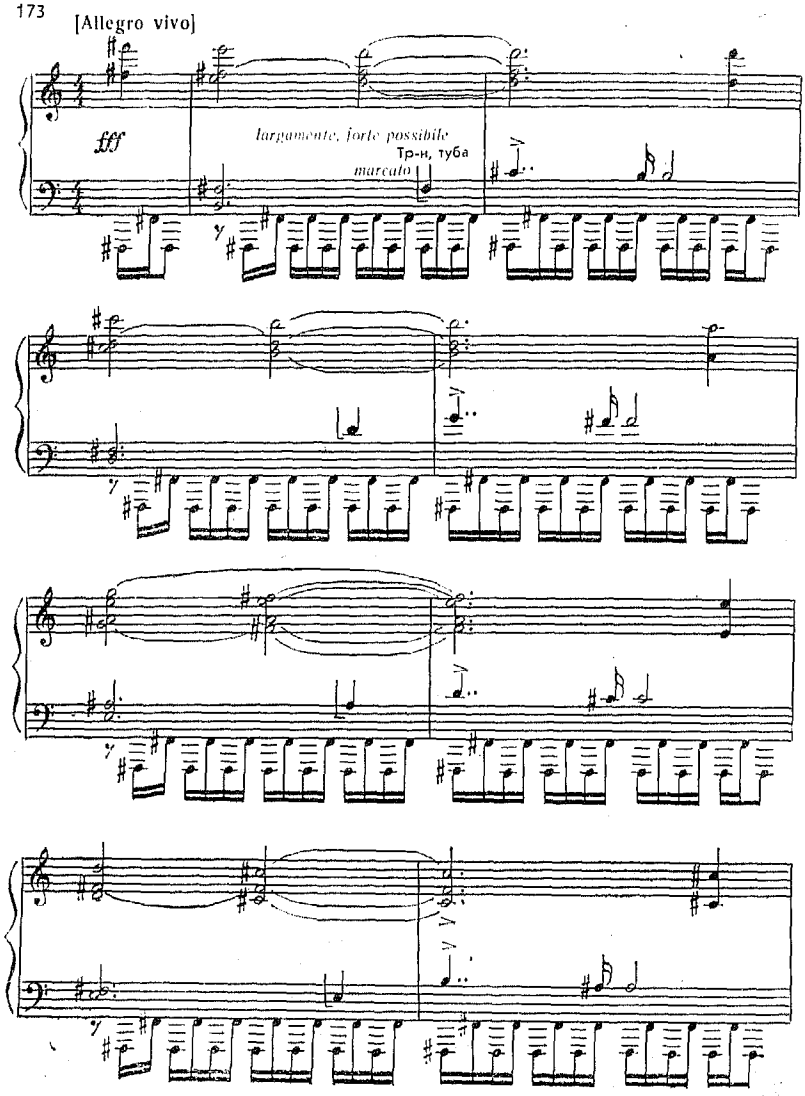
Большое значение в дальнейшем развитии второй волны разработки приобретают полифонические приемы: одновременное сочетание различного типа мелодического движения в партиях отдельных инструментов или групп инструментов, например сочетание нисходящей цепи секундовых интонаций у скрипок, альтов и флейт с ровным, поднимающимся по хроматическим полутонам, движением в басовых голосах оркестра (у тромбонов и фаготов, см. букву **Z**).

Последняя, третья волна разработки начинается с нового появления pianissimo интонаций главной темы на фоне сковывающего ее триольного ритма у валторн (см. партитуру, такт 2 после буквы **M**). Снова большое нагнетание, приводящее к качественно совершенно новому проведению главной партии: она звучит на этот раз особенно активно, решительно у труб, тромбонов, поддерживаемая низкими струнными. Это — как бы последняя попытка противостоять враждебной силе.

Ввиду того, что тема главной партии возвращается здесь в основной тональности (си минор), этот момент можно рассматривать как начало репризы. Однако психологически ощущение репризы здесь не создается: вслед за тем продолжается столь же напряженное развитие различных тематических элементов, как и в разработке. У медных инструментов и гобоев появляется нисходящее мелодическое движение (тон — полутон — тон — полутон), выросшее из начинавшей разработку темы трагического сигнала. Драматическое напряжение все нарастает. Этому содействует и появление длительного органного

пункта на доминанте тональности си минор (см. букву Р). Трагически-скорбно, как вопль отчаяния, звучат у различных инструментов секундовые интонации с затактом в ритме  .

Нисходящая цепь секвенций в секундовом движении (у деревянных и струнных) fortissimo, все еще на фоне доминантового органного пункта литавр и патетических возгласов медных инструментов, создает новую трагическую кульминацию.





Как и перед началом Allegro, пауза с ферматой вносит еще большее напряжение, ожидание разрядки. Она наступает с момента появления, на этот раз в тональности си мажор, светлой лирической темы побочной партии. Только теперь, благодаря резкой смене настроения и разрешению длительного органного пункта, создается ощущение репризы. Новое сопровождение (хроматическое движение у альтов и виолончелей) придает лирической теме новый, по сравнению с экспозицией, характер. Она звучит сначала более затаенно, трепетно, а затем, в момент кульминации (см. проведение основного мотива fff с предшест-

вующим ему «взлетом» у струнных и высоких духовых инструментов) — с большей страстностью, волевой настойчивостью, как бы утверждая право человека на жизнь, на счастье.

Но такой характер музыки удерживается лишь незначительное время, снова наступает спад. Тема распыляется, и при этом в ней подчеркиваются преимущественно ее ниспадающие секундовые ходы, роднящие ее с секундовыми интонациями вступления. По сравнению с экспозицией в репризе еще больше акцентируется их скорбный характер, что достигается включением в мелодию хроматизмов, подчеркиванием вводного тона и VI пониженной ступени.

174 Tempo I [Andante come primo]



Последний раз тема звучит нежно и печально у кларнета соло (на фоне pianissimo литавр); темп постепенно замедляется, звучность затихает.

Начинается краткий заключительный эпизод — кода первой части (Andante mosso, си мажор). У струнных инструментов pizzicato настойчиво повторяется в мерном, сдержанном темпе поступенно нисходящая попевка. На ее фоне у валторн, труб, тромбонов, а затем у высоких деревянных духовых проходят ритмически измененные, как бы обессиленные в борьбе, начальные интонации темы главной партии. Весь эпизод носит скорбный характер, напоминая собой траурное шествие.

175 Andante mosso



Желанный, манящий, светлый и прекрасный образ не достигнут; силы человека надломлены. Однако борьба еще не завершена.

Вторая часть. Вторая часть контрастирует как с первой, так и с последующими частями цикла. После драматической первой части она создает ощущение разрядки, временного отдыха от трагических столкновений. Это — светлый, лирический вальс в размере $\frac{5}{4}$. Основная его тема (ре мажор) отличается большой пластичностью, гибкостью, легкостью, чему способствует, прежде всего, ритмическая свобода в движении всех голосов,

а также подвижность и легкость аккомпанемента, порученного струнным.

176 Allegro con grazia



Тема вальса, как и следующие за ней другие мелодии-темы, сближает музыку этой части с вальсовыми эпизодами из балетов Чайковского и с его танцевальными пьесами.

Вальс изложен в сложной трехчастной форме. Средней темой первого раздела является очень светлая мелодия, включающая также ритмы мазурочного типа.

177 [Allegro con grazia]



Однако в средней части вальса (трио) появляются скорбно-элегические интонации. Секундовые «вздохи», звучащие на фоне повторяющегося на протяжении всего трио басового органного пункта *ре,* заставляют вспомнить скорбную музыку вступления из первой части. Снова воскрешаются образы печали, горестных стенаний.

178 [Allegro con grazia]



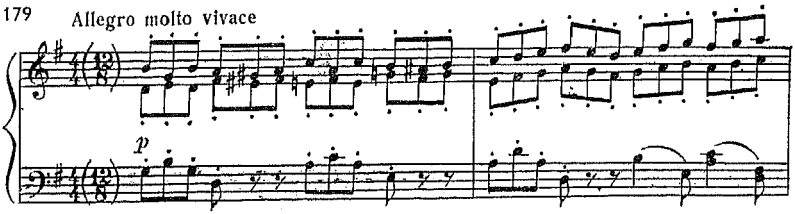
В конце трио возвращается первоначальная мелодическая фраза вальса и начинается повторение всей светлой музыки первого раздела. Но затем вальс снова несколько драматизируется: основная тема, модулируя, появляется у тромбонов в ритмическом увеличении, в нарочито-ровном, акцентируемом движении четвертями и в сопровождении тремоло литавр. В коде же на фоне тоники (контрабасы и литавры) проходит нисходящая гаммообразная тема, появившаяся впервые еще в разработке первой части, а своими интонационными истоками связанная с нисходящей мелодией вступления (см. пример 165). Эта тема нарушает светлый характер музыки. Возвращающиеся

вновь элегические интонации трио особенно явно обнаруживают на этот раз связь с трагическими секундовыми интонациями первой части.

Третья часть. Третью часть Шестой симфонии можно назвать скерцо-маршем. Ее музыка полна волевой энергии, силы. Однако именно в этой части особенно остро ощущается непреодолимость злого, враждебного человеку начала, направленного на разрушение всех его светлых надежд и устремлений. Скерцо-марш — вторая драматическая кульминация симфонии.

Вначале звучит тема скерцозного характера.

179 Allegro molto vivace



Стремительному движению staccato у скрипок, а затем у деревянных духовых инструментов отвечают скользящие гаммообразные пассажи. Но уже в 9-м такте появляется основной мотив маршеобразной темы. Он наслаивается на первую тему, сопровождаемую теперь острыми квартовыми скачками в различных голосах оркестра (см. партитуру, такты 3 и 5 после буквы А). С появлением маршеобразного мотива (звучащего сначала в качестве подголоска первой темы) музыка симфонии снова возвращается к образам волевым, устремленным; напряженная борьба, развернувшаяся в первой части, продолжается. В своем полном звучании тема марша появляется затем у кларнетов в тональности ми мажор.

180 [Allegro molto vivace]



Тема марша проста, плакатна. Подчеркнутые квартовые ходы[1] придают этой теме жесткий, зловещий характер, который воспринимается особенно отчетливо при сопоставлении с песенными темами предшествующих частей.

В музыку третьей части вплетается и гаммообразный мотив, иногда в последовательности полутон — тон — полутон — тон (см. 3-й такт после буквы **E**), который прозвучал в один из самых драматических моментов первой части (см. с. 231).

Основной характерной чертой исключительно динамичной музыки третьей части является многообразие и острота сплетающихся друг с другом различных ритмов. Это ритмическое богатство скерцо-марша усугубляется еще и многообразием тембровых оттенков при проведении тем. Так, например, особенно настойчиво и угрожающе звучит тема марша, когда она проявляется у тромбонов и труб; зловещий характер приобретают нередко и тембры высоких духовых инструментов (например, в пассажах с участием флейты-пикколо в последующем разделе марша).

Вся музыка скерцо-марша пронизана сквозным тематическим развитием. В то же время в ней ясны все структурные грани: она написана в сонатной форме без разработки. Тема марша в репризе звучит еще более динамично и тонально подчиняется главной теме (соль мажор).

Третья часть заканчивается утверждением темы марша в соль мажоре. Характерно, что это последнее (fff) проведение марша идет на остинатном ритмическом движении триолями, аналогичном сопровождению темы «Со святыми упокой» в первой части цикла.

Четвертая часть. Логичен и оправдан всем развитием и следующий за третьей частью траурно-погребальный финал цикла. Первоначально Чайковский предполагал закончить Шестую симфонию траурным маршем. Но, осознав, по-видимому, что сопоставление двух маршей было бы художественно неубедительным, он придал финалу симфонии характер скорбного драматического монолога. Темп и характер финала обозначены Чайковским как Adagio lamentoso[2]. Вместе с тем в финале вновь подчеркнуто лирическое начало, являющееся символом духовной красоты человека.

Скорбная, нисходящая мелодия струнных с характерными для Чайковского секундовыми мотивами в конце фраз начинается сразу со своей вершины, что придает высказыванию особую страстность, патетичность. Мелодия интонационно связана с нисходящими попевками из вступления первой части.

Это — главная тема Adagio в тональности си минор. Неустойчивость гармонии (чередование септаккордов), своеобразное

[1] Прообразом их являются квартовые интонации из первой части. В третьей части они приобретают особенно большое значение.

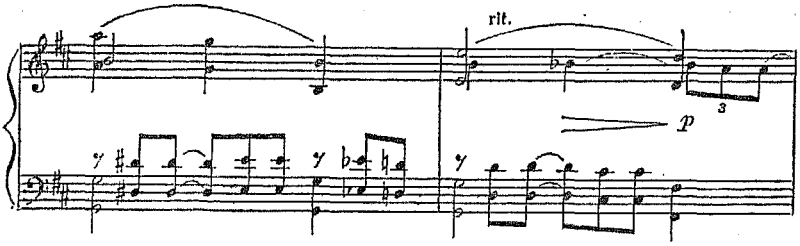
[2] Это можно перевести как «скорбное адажио»; lamento *(итал.)* — жалобно.

переплетение голосов струнных инструментов еще больше усиливают драматическую напряженность звучания. Благодаря всем этим особенностям тема приобретает почти речевую выразительность.



Этой трагической теме противопоставляется другая, в тональности ре мажор, вступающая на фоне остинатного триольного ритма валторн. Эта тема тоже лирична, но ее характер более просветленный. В ней также присутствуют интонации вздоха, но они сочетаются с широкой распевностью. Движение темы более активно, устремленно.





Непрерывно развиваясь в восходящей секвенции, мелодия достигает большой страстности и напряженности. В момент кульминации (пример 184) она особенно наглядно выявляет свои интонационные связи с темой побочной партии первой части (пример 183):



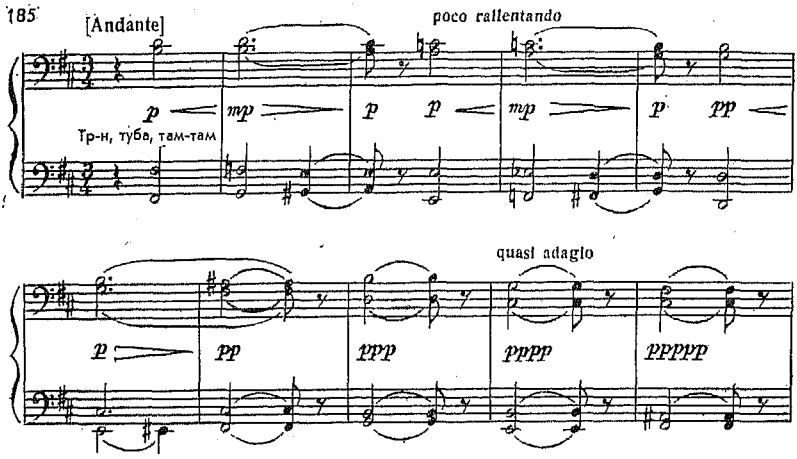


Вторая тема финала еще раз напоминает о светлых, но неосуществившихся мечтах. Включение в траурный эпилог симфонии имеет важное идейное значение. Мечта недостижима сейчас. Но светлое начало, к которому стремится человек, существует. Жизнь прекрасна, несмотря на трагическую неизбежность смерти. Так примерно можно было бы выразить словами смысл появления данной темы в части, которая подводит итог всей симфонии.

После большого и напряженного развития тема звучит в новом облике: основной ее мотив проводится имитационно у струнных и медных инструментов, звучность возрастает до fortissimo. Но внезапно на фоне тремоло литавр движение темы прерывается грозными, в триольном ритме, ударами аккордов (у медных, деревянных инструментов и контрабасов). Снова возникает борьба. Происходит столкновение двух различных типов мелодического движения: нисходящего по секундам мотива и интонации трагического возгласа (см. раздел più mosso). Быстро спускающееся движение у струнных и резкий аккорд всего оркестра заканчивает первый раздел финала, который можно рассматривать как драматическую экспозицию этой части. Функцию главной партии выполняет в ней первая — си-ми-

норная тема; побочной партией является вторая — ре-мажорная. Подобно предыдущей части, строение финала в целом приближается к сонатной форме без разработки.

В репризе снова появляется первая тема, но на этот раз она звучит fortissimo. Характер ее становится еще более трагичным. Большое напряжение создается благодаря включению органного пункта на субдоминанте — *ми*, длящегося в течение 11 тактов. Происходит новое нарастание звучности до fff, и, как вопль отчаяния, повторяется основное мелодическое звено — первый мотив темы, подчеркнутый гаммообразным взлетом к мелодической вершине. Раздается мрачно-настороженный удар тамтама, у квартета меди (3 тромбона и тубы) звучит мотив хорально-похоронного склада.



Появляются надломленные, как бы обессиленные интонации второй темы в тональности главной партии—си минор (см. партитуру, М). На тоническом органном пункте музыка замирает.

Шестая симфония — шедевр мировой музыкальной классики. Глубина философского содержания в сочетании с исключительной простотой, человечностью и искренностью лирического высказывания обусловливает огромную силу эмоционального воздействия ее на самые широкие круги слушателей. Шестая симфония постоянно звучит в концертах у нас и за рубежом и принадлежит к числу самых популярных произведений русского музыкального искусства.

Все рассмотренные произведения свидетельствуют о ярком индивидуальном своеобразии инструментально-симфонического стиля Чайковского при наличии в то же время глубоких связей с традициями музыкальной культуры прошлого.

Богатейшая по своим мелодическим истокам, его симфоническая музыка отличается впечатляющей яркостью музыкального тематизма, логикой и целеустремленностью развития, напряженностью кульминаций, рельефностью форм, глубиной музыкальных образов.

Мелодический язык инструментальных сочинений Чайковского в своих истоках опирается, как и мелодии его вокальных жанров, на интонации романса, песни, а также выразительной эмоциональной речи, что делает инструментальную музыку Чайковского доступной, понятной широким массам слушателей. Большое значение имеют различные танцевальные ритмы.

Обычно в партитурах композитора инструменты соотносятся между собой как различные «поющие» или «говорящие» человеческие голоса; диалог между отдельными группами оркестра — один из излюбленных приемов композитора. Вместе с тем, чтобы подчеркнуть контраст образов, Чайковский вводит ритмически острые темы типично инструментального (например, фанфарного) характера, выбирая для них и соответствующие гембры, оркестровые приемы, гармонизацию. Оркестру Чайковского свойственна разнообразная тембровая выразительность, но всегда подчиненная общему психологическому замыслу произведения: каждая группа инструментов связана обычно с определенной сферой переживаний человека; так, например, струнным чаще всего поручается исполнение широких песенных мелодий, выражающих лирические чувства, а тембр низких деревянных (фагота, бас-кларнета) и медных нередко характеризует мрачные, зловещие образы.

Однажды Чайковский писал по этому поводу: «Я никогда не сочиняю *отвлеченно,* т. е. никогда музыкальная мысль не является во мне иначе, как в соответствующей ей внешней форме. Таким образом, я изобретаю самую музыкальную мысль в одно время с инструментовкой».

Самобытными чертами отличается гармонический язык Чайковского, в котором особенно яркое развитие получает драматическая выразительность альтерированных субдоминантовых гармоний. Характерна также мелодизация гармонии, что роднит музыку Чайковского с творчеством композиторов-романтиков XIX века.

Перечисленные черты симфонической музыки Чайковского во многом свойственны и его оперным произведениям, так как у композитора оба эти жанра глубоко и органично связаны друг с другом.

ОПЕРНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Опера, как и симфоническая музыка, занимала очень большое место в пути Чайковского-композитора и представлена в его творчестве широко и разнообразно. Чайковский считал оперу самым демократичным по своим возможностям видом

музыкального сочинения, способным наиболее сильно воздействовать на широкие массы слушателей.

«Опера, и именно только опера, сближает вас с людьми, роднит вашу музыку с настоящей публикой, делает вас достоянием не только отдельных маленьких кружков, но при благоприятных условиях — всего народа», — писал Чайковский. На протяжении многих лет работы в этой области у композитора сложились определенные взгляды на этот жанр и на задачи оперного композитора.

По его мнению, в основе оперы должен всегда лежать простой, жизненный сюжет, «хотя бы, — как говорил он, — и нимало не эффектный». В период работы над «Евгением Онегиным» он писал: «Мне нужны люди, а не куклы...», «Я ищу интимной, но сильной драмы, основанной на конфликте положений, мною испытанных или виденных, могущих задеть меня за живое».

Создание ярких жизненных образов-характеров, показ их в типичной для них обстановке рассматривались Чайковским как основная задача оперного драматурга. В операх любимого Моцарта он ценил более всего яркость индивидуальных характеристик. Герои Моцарта, по его словам, «до конца выдержанные, глубоко и правдиво задуманные музыкальные типы...»

Серьезные требования предъявлял Чайковский к оперному либретто: по мысли композитора, оно должно быть немногословным, целеустремленным, должно иметь в своей основе один четкий идейно-образный стержень. «В опере... необходима сжатость и быстрота действия, — иначе ни у автора-музыканта не хватит сил написать, ни у слушателя внимательно дослушать», — писал композитор. Ведущим началом в опере Чайковский считал вокальную мелодию. «Если в опере певцы не *поют*... то какая же это опера», — говорил он и с этих позиций нередко отрицательно отзывался об оперном творчестве Вагнера, упрекая последнего в перенесении центра внимания «со сцены в оркестр» и превращении в итоге оперы в «бесконечную симфонию, богатую роскошными оркестровыми красотами...»

Чайковский придавал большое значение сценичности оперного произведения. Сочиняя, он всегда стремился не упускать из виду специфических требований сцены, т. е. рассматривал оперу как музыкальный спектакль. Чрезмерную детализацию и сложность гармонического и оркестрового языка он считал вредящими цельности восприятия, а потому неприемлемыми для оперы. От оперного письма он требовал простоты, широты, рельефности («декоративности», как определял он сам).

К собственным неудачам в этой области он бывал всегда непримиримо строг (отрицательно оценивал он, например, ранние оперы — «Воевода», «Опричник», «Кузнец Вакула»).

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

Первой оперой, классически завершенной по языку и форме, явилась опера «Евгений Онегин». Она по праву заняла место в ряду выдающихся произведений русского классического искусства XIX века, открыв своим появлением новые широкие горизонты для развития реалистических традиций в русском музыкальном театре.

Сочинение оперы было начато Чайковским в Москве, завершено в Италии. Значительная часть музыки написана в подмосковном имении его друга К. С. Шиловского в окружении любимой русской природы. По просьбе Чайковского Шиловский принял участие в составлении либретто, для которого в большей мере были использованы стихи Пушкина.

Поэзию Пушкина Чайковский горячо любил с самых юных лет. Правдивость, безыскусственность, эмоциональная содержательность пушкинских образов, музыкальный строй пушкинского стиха всегда вызывали восхищение Чайковского.

В «Евгении Онегине» Чайковский не стремился воплотить все многогранное содержание романа. В основу оперы легла лирическая драма Татьяны, история крушения ее светлых грез о счастье в условиях бездушной, жестокой действительности. Татьяна Ларина была одной из любимых пушкинских героинь Чайковского. «Я с самых ранних лет моих всегда бывал потрясен до глубины души глубокою поэтичностью *Татьяны* ... — писал он. — Если моя музыка заключает в себе хоть десятую долю той красоты, которая в самом сюжете, то я очень горжусь и доволен этим». Другим ведущим персонажем оперы оказался родственный Татьяне поэтичностью и красотой своих чувств Ленский, погибающий при столкновении с предрассудками общества. Чайковского живо волновала судьба Ленского. «Разве не глубоко драматична и не трогательна смерть богато одаренного юноши из-за рокового столкновения с требованиями светского взгляда на *честь*? Разве нет драматического положения в том, что скучающий столичный лев от *скуки*, от мелочного раздражения помимо воли, вследствие рокового стечения обстоятельств, отнимет жизнь у юноши, которого он, в сущности, любит? Все это, если хотите, очень просто, даже обыденно, но простота и обыденность не исключают ни поэзии, ни драмы», — так отвечал Чайковский на сомнения его друзей относительно сценичности пушкинского сюжета.

Лирическая тема стала, таким образом, главным стержнем оперы, жанр которой можно определить как лирико-психологический. Наряду с этим в действие органично включен ряд бытовых сцен, рисующих то усадебный, то столичный дворянский быт.

Отталкиваясь в своих музыкальных характеристиках от литературных прообразов, Чайковский вместе с тем во многом

по-новому обрисовал пушкинских героев. Образы Татьяны, Ленского, а отчасти и Онегина, получили, по сравнению с романом Пушкина, более драматическую окраску. В роман из русской жизни начала XIX века Чайковский внес черты своей эпохи, своего времени. Он обострил конфликт между стремлениями своих героев к счастью и роковыми обстоятельствами их жизни.

Краткое содержание. Первое действие. Первая картина. Усадьба Лариных. Летний день. Сестры Татьяна и Ольга поют дуэт. В беседе с няней вспоминает свою молодость Ларина-мать. Приходят крестьяне поздравить барыню с окончанием уборки урожая; их песни и пляски привлекают внимание Татьяны и Ольги. Приезжают влюбленный в Ольгу Ленский и его друг Онегин. Новый гость производит сильное впечатление на Татьяну.

Вторая картина. Комната Татьяны. Встревоженная вспыхнувшим в ней чувством любви к Онегину, девушка просит няню рассказать ей о ее юности, о старине, но, будучи не в силах отвлечься от собственных дум, она прерывает рассказ няни. Оставшись одна, она признается в письме к Онегину в своем чувстве. Наступает утро. Слышна свирель пастуха. Вошедшую няню Татьяна просит послать внука с письмом к новому соседу. Смятение и тревога охватывают ее душу.

Третья картина. Сад. Слышна песня собирающих ягоды девушек. Вбегает Татьяна, взволнованная приездом Онегина. Происходит их встреча. Онегин учтиво и холодно читает Татьяне нравоучение.

Второе действие. Первая картина. (Четвертая картина.)[1] Бал в доме Лариных по случаю именин Татьяны. Француз Трике поет поздравительные куплеты. Беспечно веселятся гости. Но веселье неожиданно прерывается ссорой Ленского с Онегиным. Ленский вызывает Онегина на дуэль.

Вторая картина. (Пятая картина.) Зимний пейзаж. Раннее утро. Ленский и его секундант Зарецкий ждут Онегина. Ленский томим мрачными предчувствиями. Появляется Онегин со своим секундантом. Нелепость происшедшей ссоры ясна для обоих друзей, но, согласно представлениям светского общества о чести, дуэль неизбежна. Картина заканчивается гибелью Ленского.

Третье действие. Первая картина. (Шестая картина). Бал в Петербурге. Среди гостей — Татьяна и ее муж, князь Гремин. Здесь же вернувшийся из странствий Онегин. Татьяна умело скрывает свое волнение, вызванное неожиданной встречей. В душе Онегина вспыхивает любовь к Татьяне.

Вторая картина. (Седьмая картина.) Дом Греминых. Татьяна грустит и вспоминает прошлое. Внезапно появляется Онегин и признается ей в своем чувстве, но Татьяна остается верна своему супружескому долгу.

Несмотря на то, что композитор скромно назвал свою оперу лирическими сценами, ее действие развивается очень целеустремленно.

Первая картина является экспозицией всех основных образов. Здесь же происходит завязка драмы. Развитию образа Татьяны, характеристике ее душевного состояния, вызванного встречей с Онегиным, посвящена вторая картина оперы с центральным эпизодом — сценой письма, которая, в свою очередь, подготавливает третью картину, рисующую крушение романтических грез Татьяны о счастье.

---

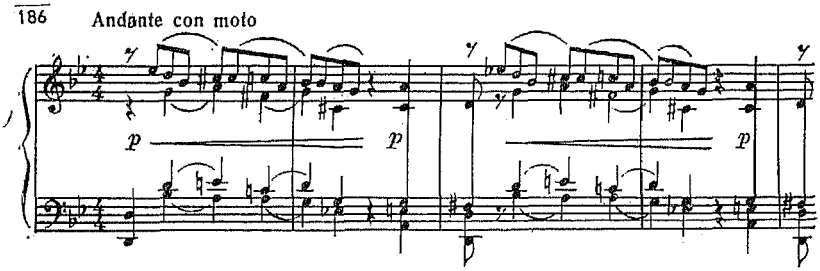
[1] В дальнейшем разборе ссылки даются на картины в сквозной нумерации, без указания действий.

Четвертая картина — одна из самых драматических сцен оперы. Следствием возникшего конфликта между Ленским и Онегиным является содержание пятой картины: сцена дуэли и смерти Ленского.

Все происшедшее подготавливает дальнейшее развитие сюжета: встречу на балу в Петербурге Онегина с Татьяной (шестая картина) и драматическую кульминацию — развязку основного конфликта оперы — седьмую картину, в которой завершается развитие образов Татьяны и Онегина.

Таким образом, сквозное действие носит целеустремленный характер. На протяжении драмы постепенно, в сменяющих друг друга жизненно-правдивых ситуациях, развертываются характеры трех основных героев — Татьяны, Ленского, Онегина.

Вступление. Опера начинается кратким оркестровым вступлением (соль минор), являющимся первой музыкальной характеристикой Татьяны. В основе лежит элегическая тема, изложенная в виде секвенции.

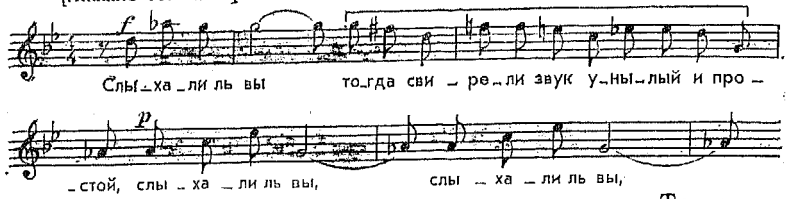


Это — одна из ведущих тем, связанных с образом Татьяны, — тема ее поэтических грез. Постепенно она приобретает драматический характер. Однако в конце вступления она снова звучит в своем первоначальном варианте, что придает всей форме закругленность, законченность. Тема вступления играет большую роль в опере, неоднократно появляясь в различных вариантах в первой, второй и седьмой картинах.

Первая картина. Дуэт Татьяны и Ольги. Первая картина открывается элегически светлым дуэтом Татьяны (лирическое сопрано) и Ольги (меццо-сопрано) на текст стихотворения Пушкина «Певец». Дуэт выдержан в характере русской бытовой романсной лирики начала XIX века: простой, задушевный напев, арпеджированная фактура сопровождения, свободное, как бы импровизационное, сплетение голосов. Дуэт написан в той же тональности, что и вступление (соль минор). Интонационная связь между ними подчеркивается включением в вокальную партию Татьяны в момент мелодической кульминации секвенционной темы из вступления [1].

[1] То же во втором куплете на словах: «Вздохнули ль вы».

187 [Andante con moto]



Естественно и непринужденно вплетаются в дуэт Татьяны и Ольги голоса Лариной (сопрано) и няни (меццо-сопрано): их диалог — воспоминание о прошлом — звучит на фоне нового куплета дуэта[1] («Вздохнули ль вы»). Таким образом, дуэт переходит в квартет. Дуэтом-каноном няни и Лариной «Привычка свыше нам дана» заканчивается первый эпизод первой картины.

Песни и пляски крестьян. В этом эпизоде противопоставляются две различные по жанру песни: медленная, распевная, лирическая — «Болят мои скоры ноженьки» и быстрая, плясовая, с четким танцевальным ритмом — «Уж как по мосту-мосточку»[1].

188 Adagio



Первая песня (ми-бемоль мажор) имеет сольный запев, который подхватывается хором. Мелодия хора широка, плавна, в середине включается подголосок («Щемит мое ретивое»).

Как яркая бытовая сцена развертывается второй хор: «Уж как по мосту-мосточку». В среднем разделе основной напев обогащается новыми, также плясовыми мелодиями. Развитие достигает своей кульминации в репризе и коде хора.

Пение крестьян вызывает различное эмоциональное состояние у Татьяны и Ольги. Романтическое настроение Татьяны передано через возвращение ее мечтательной темы-секвенции. На этот раз отсутствует замыкающий ее каданс; она расширяется, растет, как бы отвечая смыслу слов Татьяны: «Мечтами уноситься куда-то, куда-то далеко!» (см. начало сцены № 3). Ярким контрастом к ней звучит повторенный Ольгой напев плясовой песни «Уж как по мосту-мосточку».

189 Moderato assai

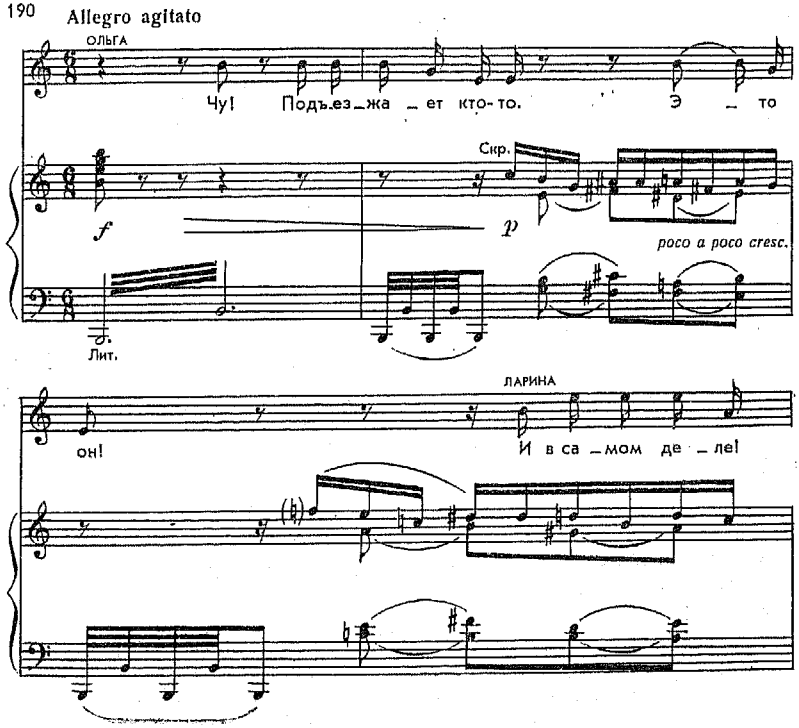


[1] В основе хора «Уж как по мосту-мосточку» лежит подлинная народная песня «Вейся, не вейся, капустка».

Ария Ольги «Я не способна к грусти томной» — музыкальный портрет простодушной, веселой и резвой девушки. В высказывании Ольги много жизнерадостной беспечности и даже шутливой иронии по адресу окружающих. Начало арии как бы пародирует однотонную речитацию из начала диалога Лариной и няни, фраза «Я беззаботна и шаловлива» связана с интонациями хора «Уж как по мосту-мосточку». Иронический оттенок получают в устах Ольги нисходящие мотивы-вздохи, характерные для партии Татьяны (на словах «Зачем вздыхать, когда счастливо»): они прерываются паузами, сопровождаются синкопированным ритмом оркестра.

Образ Ольги не получает дальнейшего развития: диалоги и ансамбли с участием Ольги не вносят каких-либо новых черт в ее характеристику.

Сцена приезда Ленского и Онегина. В следующей сцене ведущее значение вновь приобретает первая тема Татьяны. Она появляется теперь в новых вариантах. В момент, когда Лариным сообщают о приезде Ленского и Онегина, оркестр передает охватившее Татьяну волнение. Тема появляется теперь в восходящей секвенции, на фоне тремоло литавр, в убыстренном темпе.



В начале сцены впервые звучит и основная тема няни Филипьевны. Спокойно-повествовательная, народная по складу, она станет музыкальной основой нянииного рассказа о прошлом во второй картине. Здесь же эта тема проходит лишь в оркестре, сопровождая речитатив няни — ее обращение к Татьяне.



Таким образом, первая половина картины содержит экспозицию всех женских персонажей. Вторая — экспозицию главных мужских образов — Ленского (тенор) и Онегина (баритон), взаимоотношения главных участников действия и характеризует новую ситуацию, вызванную приездом гостей в дом Лариных.

Квартет. Квартет (до мажор) Татьяны, Ольги, Ленского, Онегина имеет большое драматургическое значение: являясь временной остановкой в развитии сюжета, он в то же время создает ощущение напряженного ожидания и этим усиливает общую динамику действия. Включение таких, казалось бы, статичных, но на самом деле исключительно важных для дальнейшего развития ансамблей — характерная черта драматургии Чайковского.

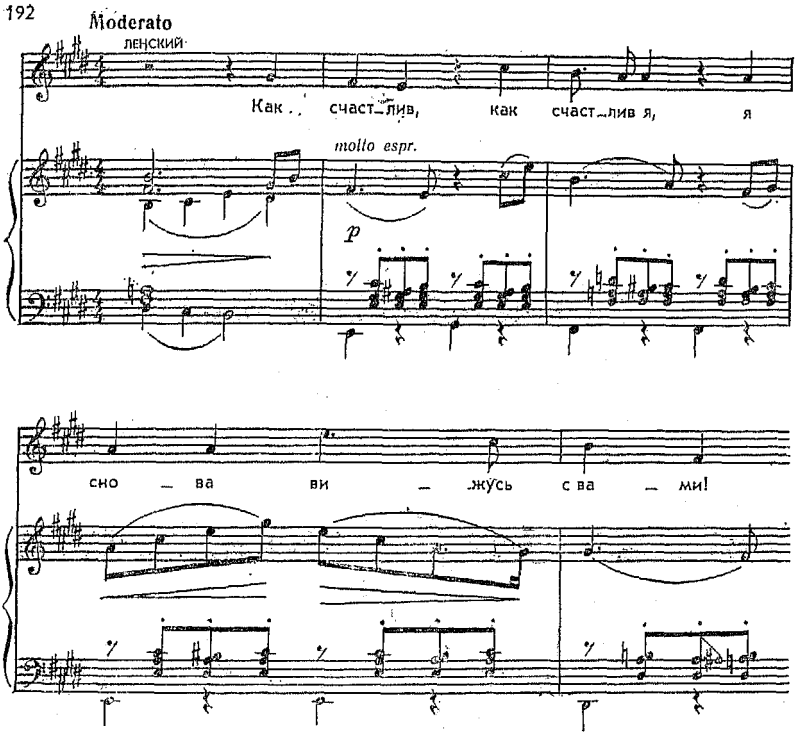
В квартете, развертывающемся на основе нарочито скованного, однообразного ритма, гибко переплетаются различные по характеру мелодии. Эмоционально напряжена, устремлена вверх мелодия Татьяны. Напротив, однотонно, то на повторе одного и того же звука, то охватывая небольшой диапазон, но не становясь все же достаточно рельефной, звучит мелодия Ольги. Как бы независимо от женских голосов, но вместе с тем стройно включаясь в общее звучание ансамбля, развертывается диалог Ленского и Онегина, показывая контрастность их вкусов, характеров.

Речитативы и ариозо Ленского. Уже с первых фраз, произносимых Ленским, выявляются особенности его музыкальной речи. Романтически восторженный облик юного поэта раскрывается в его возгласах: «Прелестно здесь! Люблю я этот сад,

укромный и тенистый!» Для Ленского типичны мягкие, лирические интонации, как, например, в приведенной фразе.

Но ярче всего охарактеризован образ Ленского в его сцене-диалоге с Ольгой и особенно в его ариозо «Я люблю вас»—лирическом центре первой картины.

В диалоге с Ольгой еще раз выявляется напевно-ариозный тип речитативов Ленского. Эта напевность усиливается оркестровой партией. В самом начале у скрипок звучит гибкая, пластичная тема, которая станет затем основной темой ариозо ми мажор [1]. Оркестр как бы говорит о том, для чего еще не находит слов взволнованный Ленский.



Характерные черты музыки ариозо — теплота, искренность, мелодическая выразительность. Некоторые из оборотов в дальнейшем появятся и в партии Татьяны. Так, например, спускающийся на сексту мелодический ход «Я отрок был, тобой пленен-

[1] Эта тональность, неоднократно возвращаясь на протяжении оперы в партии Ленского, придает последней единство и целостность. Ми мажор воспринимался Чайковским как светлая тональность любви, весеннего цветения.

ный» предвосхищает фразу «Кто ты, мой ангел ли хранитель?» из письма Татьяны в следующей картине.



Присущие обоим героям черты поэтичности, романтической мечтательности обусловили и сходство их музыкальной речи.

Ариозо Ленского написано в трехчастной форме с динамической репризой. Музыка пронизана непрерывным развитием. В третьей части основная тема («Я люблю тебя») звучит еще более взволнованно и страстно, чем в начале: ее мелодический диапазон расширился, оркестровая фактура обогатилась (восходящее мелодическое движение), одна за другой сменяются тональности.

Заключительная сцена посвящена характеристике Онегина. Его ариозо «Мой дядя самых честных правил», написанное в ритме менуэта, рисует светский, но холодный облик этого героя.

Первая картина заканчивается репликой няни, размышляющей о будущем Татьяны. В оркестре звучит (в тональности ля-бемоль мажор) секвенция Татьяны. Таким образом, эта тема, появившись в оркестровом вступлении и претерпев ряд трансформаций на протяжении первой картины, замыкает собой экспозиционный раздел оперы, еще раз подчеркивая тем самым ведущую роль в ней образа Татьяны.

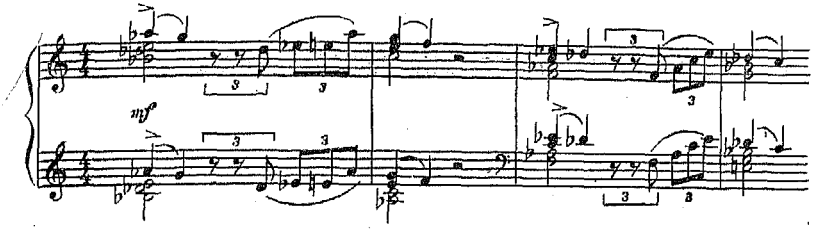
Вторая картина — центральная в характеристике Татьяны. Она состоит из трех основных разделов: первого диалога Татьяны с няней, сцены письма и второго, заключительного диалога Татьяны и няни. Обрамляют картину оркестровое вступление и постлюдия, непосредственно связанные с развитием действия.

Музыка второй картины основана на сквозном развитии группы тем, характеризующих душевное состояние Татьяны. Лишь один эпизод — рассказ няни о годах ее юности — тематически не связан с остальными и оттеняет своим спокойным характером напряженный лиризм всей сцены.

В инструментальном вступлении (Andante mosso, фа минор) звучит уже знакомая по первой картине тема-секвенция. Однако на этот раз ее появлению предшествует новый выразитель-

ный мотив с подчеркнутыми секундовыми задержаниями и затактовыми триольными «взлетами».

195 Andante mosso



Тема-секвенция Татьяны пронизывает весь ее диалог с няней, появляясь то в развернутом виде, то небольшими звеньями, в чередовании с напевно-речитативными вокальными фразами.

Широкое развитие получает в этой сцене тема няни, сочетающая в себе черты распевности и мерного, повествовательного сказа. Основной напев звучит то у различных групп оркестра, то в голосе (например, на словах: «Так, видно, бог велел!»).

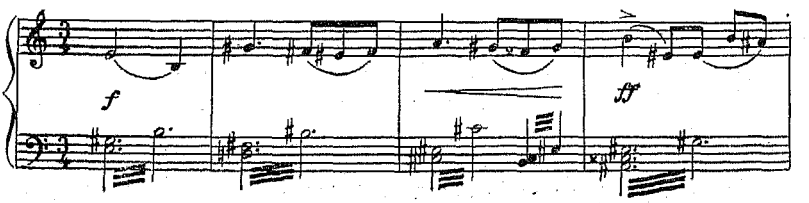
Но уже в первом разделе второй картины рождается и ряд новых тем, характеризующих различные стороны душевного облика Татьяны. Центральное место среди них занимает тема любви, страстного порыва. Впервые она звучит в до мажоре на фоне тремолирующего сопровождения оркестра при словах: «Ах, няня, няня, я страдаю, я тоскую».

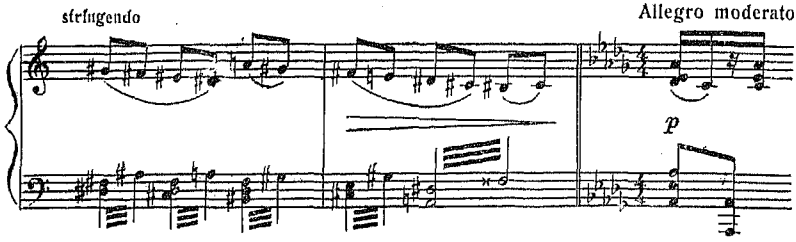
В тексте еще нет признания в любви, но сама мелодия — секвентно расширяющаяся, эмоционально-напряженная, ясно говорит о большом чувстве девушки, о глубине и искренности ее увлечения Онегиным. После вопросительных реплик няни эта тема с новой выразительной силой звучит в оркестре у виолончелей. С нее же начинается и новый, центральный раздел второй картины — сцена письма: она проходит в оркестровой прелюдии, предшествующей монологу Татьяны — «Пускай погибну я».

196

Татьяна долго остается в задумчивости, потом встает в большом волнении и с выражением решимости на лице.

Andante con moto



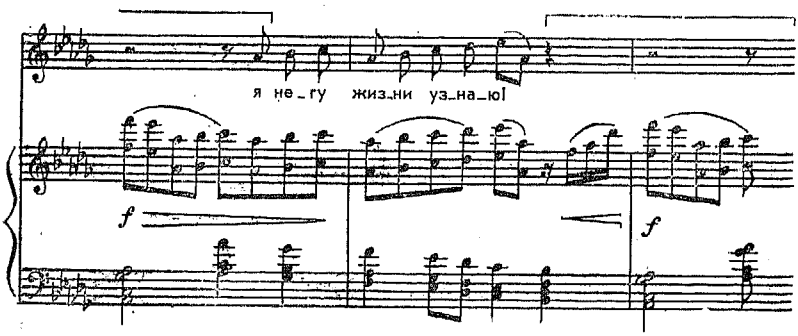


Эта же тема появляется и в сцене рассвета; на ней построена и оркестровая постлюдия, завершающая всю вторую картину.

Сцена письма — лирический центр картины. Она написана в форме свободно развивающегося монолога. В ней появляется еще ряд новых мелодий-тем, характеризующих Татьяну.

Первый раздел монолога начинается в ре-бемоль мажоре активной, порывистой, устремленной темой с широким секстовым движением вверх.

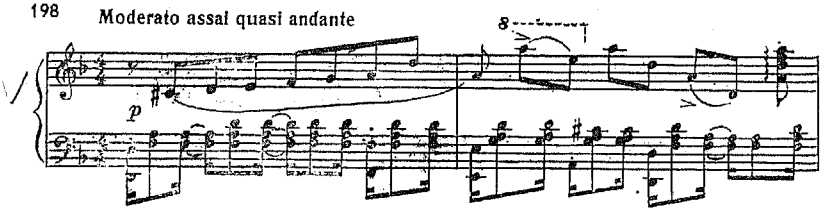




Взволнованный характер музыки усиливается паузами, синкопированным ритмом сопровождения. Единство, целеустремленность придают развитию этой темы и характерные для Чайковского мелодические «ответы» оркестра на прозвучавшие в голосе мотивы (см., напр., такты 4—8 в примере 197).

Звучание первой темы-секвенции и краткий взволнованный речитатив приводят ко второму разделу письма с новой, ре-минорной темой в оркестре.

198 **Moderato assai quasi andante**



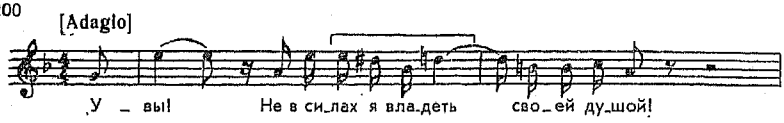
Эта лирическая, трепетная тема (впервые появляющаяся у гобоя), сочетается затем с разговорно-напевной мелодией голоса («Я к вам пишу»). Второй раздел монолога представляет собой трехчастное построение. Его средний эпизод (Adagio) предваряется речитативом — «О да, клялась я сохранить в душе». Он включает в себя отдельные интонации различных вариантов первой темы-секвенции. В оркестре звучит мелодия, родственная вступлению ко второй картине (ср. с примером 195).

199 **Adagio**



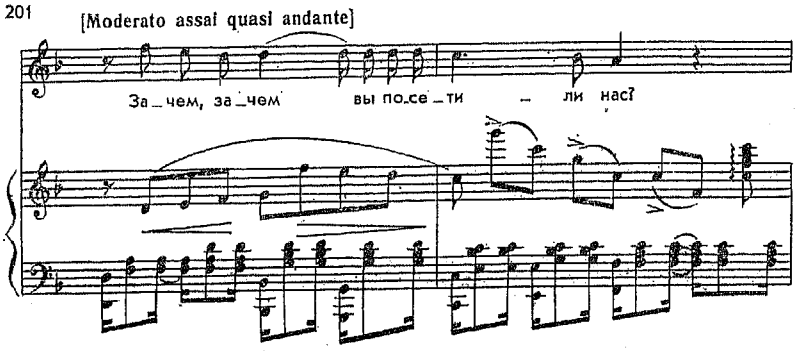
Затем в мелодию голоса включаются интонации из темы-секвенции Татьяны.

200



В репризе этого раздела появляется на фоне темы оркестра во встречном ей мелодическом движении фраза: «Зачем, зачем вы посетили нас?».

201



В следующем разделе монолога эта фраза становится источником новых мелодических образований (например, мелодии со словами «Ты в сновиденьях мне являлся»).

Со слов «Нет, никому на свете» начинается новая волна в развитии монолога Татьяны. В разнообразных вариантах чередуются две темы (примеры 202, 203).

Кульминацией в развитии второй темы является Andante ребемоль мажор. Тема звучит сначала в оркестре, затем в голосе («Кто ты, мой ангел ли хранитель?»).

Эта тема, родственная одной из фраз Ленского в ариозо первой картины (см. выше, пример 193), предвосхищает одновременно и тему Ленского из пятой картины «Что день грядущий мне готовит?». Для всех этих тем характерно начало мелодии с вершины с последующим плавным и широким спуском.

Сплетение в Andante тем, переходящих из голоса в оркестр, а также создающаяся благодаря этому непрерывность мелодического нарастания чрезвычайно типичны для Чайковского. В момент кульминационного проведения ре-бемоль-мажорная тема звучит forte одновременно у оркестра и голоса, а затем еще более напряженно «допевается» в оркестровом заключении.

Кода сцены письма («Кончаю, страшно перечесть») непосредственно переходит в сцену рассвета. Наступление утра об-



рисовано Чайковским оркестровыми средствами. Восходящее движение мелодии по хроматическим тонам, завершающееся звучанием fortissimo тоники до мажора, воспринимается одновременно и как яркая живописная картина восходящего солнца, и как кульминация всей предыдущей лирической сцены — расцвет чувства Татьяны. Спокойный наигрыш пастушьей свирели контрастно оттеняет ее переживания. С мятежной, порывистой темой любви, звучащей в оркестре после слов «А я-то, я-то!», контрастирует также и эпически спокойная тема няни, входящей в комнату Татьяны.

В порывистом ритме развертывается второй диалог. Обращение Татьяны: «Ах, няня, сделай одолженье» своими начальными интонациями непосредственно переключается в до-мажорную постлюдию, где снова, секвенционно нарастая, утверждается тема любви.

Принцип сквозного интонационного развития на основе взаимно связанных, а часто и вырастающих одна из другой тем нашел во второй картине оперы яркое и последовательное воплощение, придав всей сцене большую органичность, единство. Он дал возможность показать и смену душевных состояний Татьяны.

Третья картина. Хор девушек, собирающих ягоды («Девицы, красавицы», ля мажор), начинает и заключает сцену встречи

Татьяны с Онегиным. Он оттеняет своим светлым спокойствием драматизм переживаний Татьяны и вносит в музыку характерные бытовые черты. Хор предваряется небольшим оркестровым вступлением, в котором особенно выделяется звучание валторн. Два вариационно развивающихся куплета составляют содержание хора в первом его проведении. В конце картины хор звучит более сжато, показываются лишь основные контуры разделов.

Появление Татьяны сопровождается взволнованной, тревожной музыкой. Смятение слышится в первом же ее возгласе: «Здесь он, здесь Евгений!», исходная интонация которого основана на интервале уменьшенной септимы. Первый речитатив замыкает нисходящая мелодия фаготов и кларнетов, сумрачный тембр которых усугубляет драматический оттенок музыки. Как скорбный лирический романс звучит следующее за речитативом ре-минорное Adagio «Ах! Для чего, стенанью вняв души больной». Мелодия этого эпизода сочетает в себе и большую распевность и речевую выразительность. Подголоски в оркестре усиливают песенность мелодии.



Онегин характеризуется в третьей картине учтиво-сдержанной, внешне приветливой, но холодной музыкой арии «Когда бы жизнь домашним кругом я ограничить захотел». В музыке

заметна связь с русским бытовым романсом: для нее характерны напевность, простота мелодики, гитарообразный тип сопровождения, частые кадансы на доминанте с ферматой. Одновременно эта ария содержит и отдельные речитативно-декламационные возгласы (например, «Иль, может быть»).

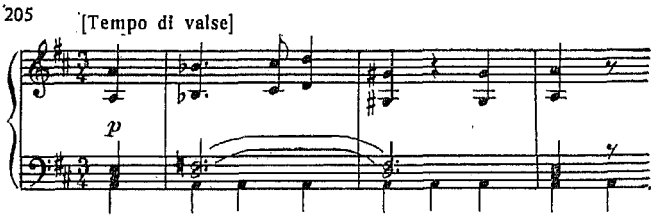
Последняя фраза Онегина «Учитесь властвовать собой» сливается с мелодией вновь вступающего хора девушек. И в данном случае остается в силе принцип непосредственного интонационного сцепления различных сценических эпизодов.

Четвертая картина начинается оркестровым вступлением. Звучит одна из тем сцены письма, тема Andante «Кто ты, мой ангел ли хранитель?» Затем внезапно врывается тревожный ритм (Moderato mosso), вызывающий в памяти оркестровое вступление перед встречей Татьяны с Онегиным в саду. Вступление к четвертой картине напоминает о драме Татьяны.

Вальс. Вступление сменяется ре-мажорным вальсом, на фоне которого звучат реплики хора (гости Лариных). Атмосфера беззаботного праздника, веселый гул, танцы резко контрастируют с душевным состоянием Татьяны, только что охарактеризованным в оркестровом вступлении.

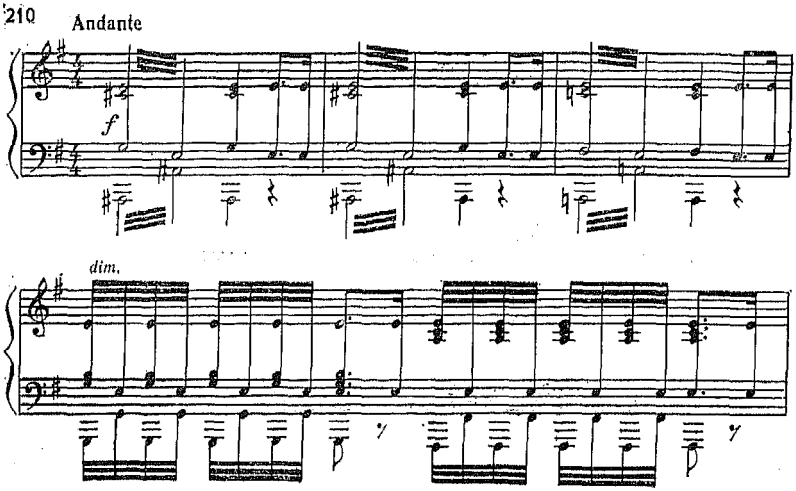
Таким же контрастом явятся в дальнейшем и поздравительные куплеты француза Трике, написанные Чайковским на мелодию французского бытового романса.

Вальс — не только характеристика сельского бала. На его фоне происходит первое столкновение Онегина с Ленским. Речитативные реплики действующих лиц накладываются на танцевальную музыку, звучащую в оркестре. По мере развития действия интонации вальса видоизменяются, отражая психологическое состояние героев. Так, например, музыка драматизируется благодаря появлению на словах Ленского «Боже мой, что со мной» гармонии уменьшенного септаккорда и тритона в мелодии вальса.



Мазурка. Еще большее подчинение танца развитию психологической драмы происходит в следующей сцене (№ 15), основанной на ритме мазурки. Блестящая бальная мазурка, звучащая во время танцев в тональности соль мажор, переключается затем в ми минор (тональность предсмертной арии Ленского в пятой картине), и на фоне ее начинается диалог Онегина

вертой симфонии, особенно — настойчивым, нарочито однообразным характером ритма (на одном повторяющемся звуке). Гармонизация темы уменьшенными и субдоминантовыми гармониями также вносит настроение тревоги, мрака.



Этой теме противопоставляется еще во вступлении лирическая, романсная по типу интонаций, тема Ленского, которая затем становится основой его арии. Тема эта чрезвычайно характерна для мелодики Ленского и Татьяны: она основана на часто встречающемся в русском романсе диапазоне сексты. В конце мелодии появляется выразительный оборот с повышенной IV ступенью лада.

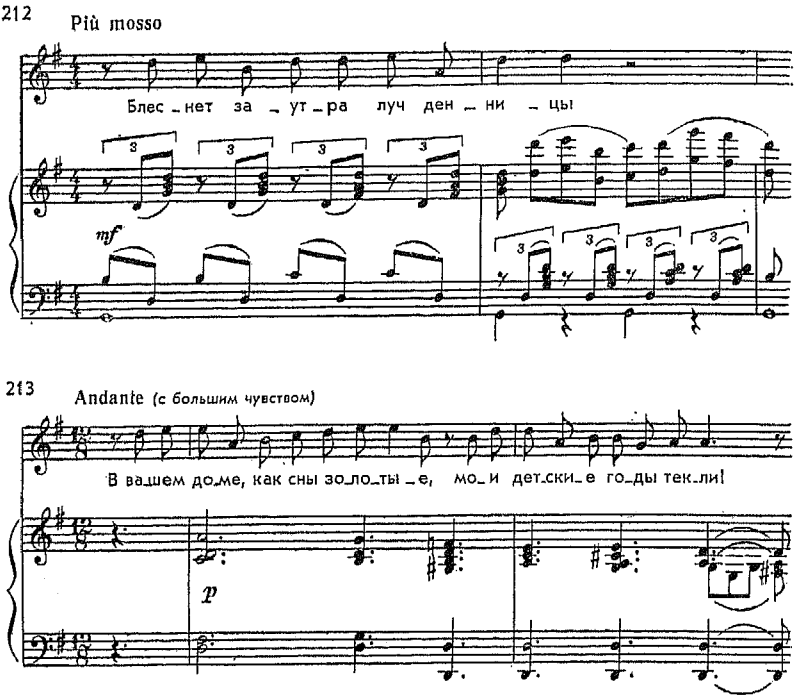
В оркестровом вступлении эта тема получает широкое развитие. Создается своеобразная «ария без слов», эмоционально подготавливающая слушателя к монологу Ленского. Оркестровое вступление заканчивается повторением прозвучавших в начале трагических аккордов.

После небольшого диалога секунданта Зарецкого с Ленским следует ария-монолог. Она начинается по-речевому выразительной, но вместе с тем напевной фразой «Куда, куда, куда вы удалились?» на фоне простого аккордового сопровождения (см. пример 211а). Затем появляется основная, уже знакомая по вступлению, тема. Синкопированный ритм, восходящие мелодические подголоски в оркестре вносят в музыку черты взволнованности, трепетности. Как и в сцене письма Татьяны, Чайковским используется здесь прием «диалога» между голосом и оркестром (см. пример 211б).



К этому же приему прибегает Чайковский и в начале среднего раздела арии (см. в примере 212 повторение в оркестре мелодии голоса «Блеснет заутра луч денницы»), создавая ощущение непрерывного мелодического движения.

Средний раздел более подвижен, светел (тональность соль мажор). Он интонационно связан с соль-мажорным ариозо Ленского «В вашем доме», являясь его вариацией (ср. с примером 213).



Певучая нисходящая мелодическая фраза у виолончелей приводит к динамической репризе. В основной теме появляется теперь отсутствовавший в первой части мелодический предыкт (затакт), более напряженно протекает и все мелодическое развитие: расширяется диапазон мелодии (до *соль-диез* второй октавы), на кульминации звучность достигает fortissimo; последние фразы перед кодой становятся особенно порывистыми благодаря разделяющим их паузам. Кода звучит как гимн светлой любви (Andante mosso, ля-бемоль мажор). Но в конце ее музыка снова принимает трагический характер. Напряженно, на фоне восходящего хроматического движения, в оркестре звучат еще раз видоизмененные начальные слова арии.

Нисходящие мелодические фразы из основной темы проходят теперь в оркестре, замыкая монолог.

Дуэт. В центре сцены поединка — дуэт Ленского и Онегина: «Враги! Давно ли друг от друга нас жажда крови отвела?». Дуэт написан в форме канона. Онегин вторит мелодии Ленского. Большое выразительное значение имеет мерное ostinato у литавр (повторение звука *соль-диез*): оно придает музыке характер трагического оцепенения, застылости. Истоки дуэта подобного типа уходят к ансамблю «оцепенения» из первого действия оперы Глинки «Руслан и Людмила».

Музыка дуэта носит скорбно-патетический характер. Это и оплакивание Ленского и вместе с тем несомненное свидетельство пробудившихся в глубине души Онегина искренних гуманных чувств. Но по укоренившимся в обществе представлениям дуэль между бывшими друзьями является неизбежной. Трагически звучат их последние возгласы: «Нет!», «Нет!», «Нет!», «Нет!» на фоне траурного звучания литавр и напряженной гармонической последовательности: уменьшенный септаккорд—доминанта — тоника — доминанта.

Эти аккорды непосредственно вводят в оркестровую интерлюдию, с которой начинается сцена дуэли. Гармонией уменьшенного септаккорда и тремоло литавр передается в музыке момент выстрела. На вопросительную интонацию Онегина («Убит?») следует утвердительный ответ Зарецкого. На гармонии квартсекстаккорда ре минора, в измененном ритмическом движении, скорбно звучит в оркестре тема из арии Ленского. Ее четырехкратное проведение завершает пятую картину.

Шестая картина начинается большим инструментальным номером — праздничным полонезом, рисующим картину из жизни светского общества. Характер музыки этого танца, как и самый факт включения его в действие, восходит к полонезу из оперы «Иван Сусанин» Глинки. Праздничная музыка сменяется монологом Онегина «И здесь мне скучно». Монолог изложен в основном в характере речитативно-повествовательном (рассказ о жизни Онегина после поединка). Связывая сюжетную нить драмы с предшествующей картиной, он вводит в дальнейшее действие сцены.

Большое драматургическое значение имеет вносящий в действие лирическую окраску вальс (ре-бемоль мажор), который так же, как и в четвертой картине, включается непосредственно в развитие основной драматической линии: на фоне вальса появляется Татьяна, звучат реплики хора гостей, комментирующих ее появление, происходят встреча Татьяны и Онегина, диалог Онегина и Гремина. Вальс является в данном случае характеристикой не только быта, но косвенно — и нового облика Татьяны, связанной теперь с жизнью светского общества. Вместе с тем тональность вальса (ре-бемоль мажор) и некоторые особенности мелодии вызывают в памяти темы Татьяны из сцены письма, благодаря чему создается единство между различными стадиями в развитии образа героини. Косвенной характеристикой ее же является и ария Гремина. Здесь Татьяна противопоставляется окружающей ее бездушной светской среде, царящим в обществе лукавству и равнодушию: «Она блистает, как звезда во мраке ночи, в небе чистом».

Ария Гремина написана в трехчастной форме. Спокойно-сдержанная, напевная в крайних разделах, она становится более взволнованной, речитативно-декламационной в средней части. И здесь напряженность и целеустремленность развития

достигаются сквозным «диалогическим» развитием мелодических мотивов у голоса и оркестра.

Сцена и ариозо Онегина. Центр шестой картины — краткий диалог Татьяны и Онегина и вытекающее из него ариозо Онегина «Ужель та самая Татьяна».

Во время представления Гремины Онегина в оркестре у кларнета звучит тема любви, как бы напоминая о прошлом и выражая внутреннее волнение Татьяны. Речь же ее спокойна и сдержанна.

Ариозо Онегина — переломный момент в развитии его образа. Пробуждение искреннего чувства любви к Татьяне меняет интонационный строй его речи, она становится взволнованной, порывистой и включает в себя интонации Татьяны из сцены письма.

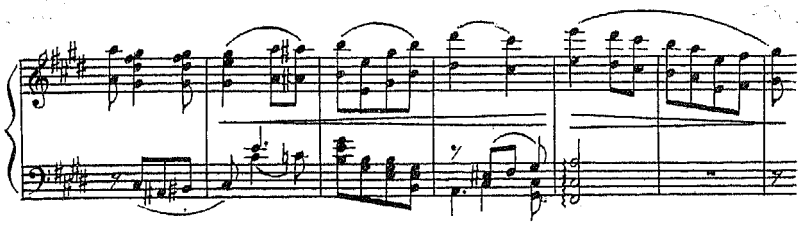


Музыкой экосеза [1], то есть возвращением к бытовой картине бала, заканчивается шестая картина.

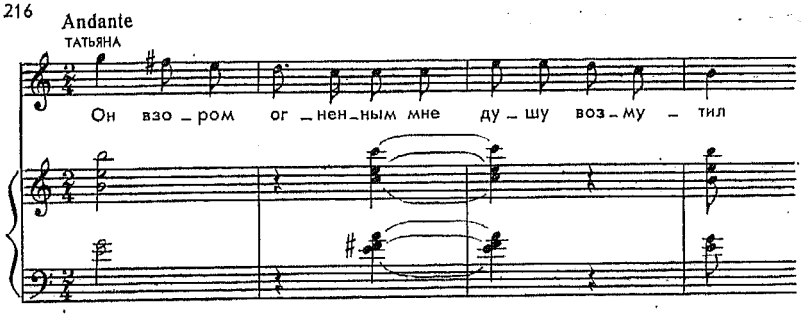
Седьмая картина — драматическая кульминация оперы. В ней вновь широко и многообразно раскрывается образ Татьяны. Элегическое по характеру оркестровое вступление начинается с новой темы, которая в диалоге Татьяны с Онегиным прозвучит со словами: «Онегин, я тогда моложе». Изложение этой темы в полном виде (у флейт и кларнетов) предваряется настойчивым повторением ее начального мотива, основанного на опевании квинты лада *соль-диез* (в тональности до-диез минор).



[1] Экосез написан Чайковским для второй редакции оперы — при постановке ее в 1884 г. в Петербурге. В этой редакции между первым ариозо Онегина и вальсом также включается музыка экосеза.



Конец оркестрового вступления (см. più mosso) напоминает оркестровое вступление перед встречей Татьяны с Онегиным в третьей картине (ритм тревоги). Сумрачно звучат мерные аккорды альтерированной субдоминанты на фоне выдержанного звука *ми* (у валторн и кларнетов) перед первой, по-речевому выразительной фразой Татьяны: «О! Как мне тяжело!». Большое выразительное значение имеет и следующая фраза в партии Татьяны: «Он взором огненным мне душу возмутил».



И интонационный склад этой мелодии (спускающейся по ступеням от мелодической вершины — *соль*), и тональность ее (ми минор) вызывают ассоциацию с образом Ленского и его предсмертной арией («Что день грядущий мне готовит?»). Снова подчеркивается близость судеб этих двух героев оперы.

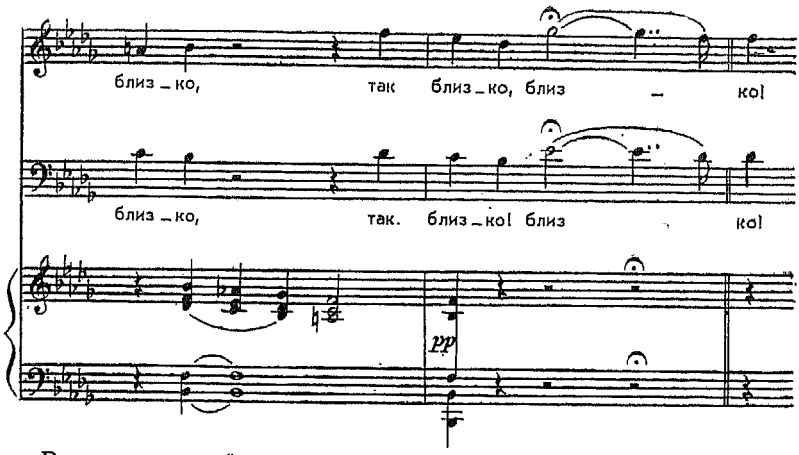
Вслед за тем, как воспоминание о юности, всплывает первая секвенция Татьяны (см. мелодию на словах: «Как будто снова девочкой я стала»).

Появление Онегина (стремительная оркестровая интерлюдия) переключает монолог в сцену-диалог. Мелодическим центром ее является уже знакомая по вступлению распевная тема в до-диез миноре («Онегин! Я тогда моложе»). Предшествующие этому эпизоду речитативные возгласы Татьяны раскрывают новые черты в ее облике: решимость, самообладание (см. короткие волевые фразы: «Довольно, встаньте, я должна»).

Как вариант мелодии из арии Гремина звучит фраза Татьяны «Зачем у вас я на примете?». Она развивается в диалоге между голосом и оркестром и секвентно поднимается к мелодической вершине — *соль-диез*.

После обращения Онегина («Ужель, ужель в мольбе моей смиренной») следует новый значительнейший по интонационной выразительности, но предельно краткий эпизод — дуэт-элегия (си-бемоль минор) Татьяны и Онегина «Счастье было так возможно». В основе его также лежит мелодия, родственная ведущим лирическим темам Ленского и Татьяны.





Весь последний раздел сцены посвящен раскрытию волевого начала в характере Татьяны, показу значения для нее чувства долга. Решительно звучат ее ответные фразы Онегину с подчеркнутым интервалом большой септимы *фа — ми* и диапазоном ноны.



Итак, Чайковский на протяжении оперы последовательно и целеустремленно показывает развитие образа Татьяны от робкой мечтательной девушки (охарактеризованной у Пушкина словами «дика, печальна, молчалива, как лань лесная, боязлива») до сильной и прекрасной в своем отношении к жизненному долгу женщины.

Онегин раскрывается в последней сцене в трех обращениях к Татьяне, каждое из которых звучит все более настойчиво и страстно. Для всех трех характерны восклицательно-просящие вокальные интонации, взволнованная стремительность оркестрового сопровождения. В мелодику вкрапливаются отдельные измененные интонационные обороты из сцены письма Татьяны (например, «Вся жизнь моя была залогом» и т. д.). Последнее, третье обращение Онегина написано Чайковским в тональности Ленского — ми минор. Трагические переживания Онегина как бы связываются с трагической судьбой его друга Ленского. В тональности ми минор и заканчивается опера. Аккорды альтерированной субдоминанты (септаккорд IV ступени с повышенным основным тоном) в напряженном тембре оркестра предваряет последний возглас Онегина: «Позор! Тоска! О, жалкий жребий мой!».

Каждая страница музыки «Евгения Онегина» — свидетельство высокого мастерства Чайковского как оперного композитора и чуткого психолога-драматурга. В этой опере он, прежде всего, выступает продолжателем глинкинских традиций. Как и Глинка, Чайковский характеризует каждого из основных персонажей целой группой типичных для него тем и интонационных оборотов, которые свободно развиваются на протяжении оперы как в вокальных партиях, так и в оркестре. Характерными интонациями пронизывается вся музыкальная речь героя — его речитативы, арии, ариозо. Если герои по душевному облику близки друг другу, то, как мы видели выше, обнаруживаются интонационные связи и в их музыкальной речи (например, в партиях Татьяны и Ленского).

Музыкальный язык оперы «Евгений Онегин» отличается напевностью, доходчивостью и задушевностью. В мелодии часто встречаются характерные для русского лирического романса секстовые обороты (особенно от V к III ступени), опевания отдельных тонов, гармонии альтерированной субдоминанты. Особенно ярко проявляется близость к романсным интонациям в партиях Татьяны и Ленского.

Одновременно композитор использует в бытовых сценах мелодику различных типов крестьянской песни (хоры крестьян в первом действии), широко представлены здесь и танцевальные жанры — вальс (четвертая, шестая картины), полонез и экосез (шестая картина), мазурка (четвертая картина). Нередко танцевальные ритмы органически включаются в общее развитие музыкального действия, приобретая таким образом важную драматургическую функцию (так происходит, например, с интонациями мазурки в четвертой картине во время ссоры Онегина и Ленского, вальса — в шестой, во время встречи Онегина с Татьяной).

Одним из наиболее часто употребляемых в опере типов мелодического развития является секвенционное движение, как восходящее, так и нисходящее. На основе секвенций создаются большие волны эмоционального нарастания, мелодия приобретает широту, цельность. Большое значение получает и свободное переключение темы из голоса в оркестр и обратно. Оркестр нередко как бы «договаривает» то, что еще не нашло достаточно полного выражения в пении (см., например, постлюдию оркестра в сцене письма). Иногда же появление темы в оркестре предваряет вокальный номер, знакомит с душевным обликом, чувствами героя (так, например, тема любви Ленского появляется первоначально в оркестре, перед его ариозо «Я люблю вас»). Велика роль оркестра и в создании образов природы (например, вторая картина), включение которых в оперу еще больше усиливает правдивость, конкретность происходящей драмы. Отличительной особенностью является ведущая роль струнной группы, что обусловлено большим значением в опере лириче-

ских образов. Наряду с этим широко используются тембры деревянных инструментов (например, гобоя и фагота в сцене рассвета во второй картине), что, как и в других подобных случаях, придает музыке ярко выраженный «сельский», и притом национально русский колорит. Из медных инструментов наиболее значительную роль играет валторна с ее мягким, поэтичным тембром (например, соло валторны в сцене в саду, в сцене письма). Оркестровая фактура в целом отличается ясностью, прозрачностью; голосоведение рельефно, напевно. В этом отношении Чайковский также следует принципам оркестровки Глинки.

В опере «Евгений Онегин» Чайковский с большой гибкостью и свободой использует различные музыкальные формы: арии, арии-монологи, различного типа ариозо, ансамбли. Мелодической напевностью и вместе с тем речевой выразительностью отличаются речитативы оперы. На их основе создаются разнообразные сцены-диалоги. Органично включение в оперу и хоровых эпизодов, то в виде законченных песенных номеров, то хоровых речитативов-реплик по ходу развития действия, чаще всего на фоне танцевальной музыки (хоры в четвертой, шестой картинах). Как законченные закругленные вокальные номера, так и речитативные сцены естественно включаются в сквозное драматическое развитие оперы.

С первого же своего появления на сцене опера Чайковского «Евгений Онегин» заслужила широкое признание и горячую любовь слушателей. Однако начало сценической жизни произведения было не совсем обычным.

По желанию композитора опера была впервые разучена и поставлена не на сцене императорского театра, а силами молодежного коллектива учащихся Московской консерватории. «Мне нужна здесь, — писал Чайковский, — не большая сцена с ее *рутиной, условностью, с ее бездарными режиссерами, бессмысленной, хотя и роскошной постановкой, с ее махальными машинами вместо капельмейстера, и т. д. и т. д.* Для Онегина мне нужно вот что: 1) певцы средней руки, но хорошо промуштрованные и твердые; 2) певцы, которые вместе с тем будут *просто,* но *хорошо* играть; 3) нужна постановка не роскошная, но соответствующая времени очень строго: костюмы должны быть непременно того времени, в которое происходит действие оперы (20-е годы); 4) хоры должны быть не стадом овец, как на императорской сцене, а *людьми,* принимающими участие в действии оперы; 5) капельмейстер должен быть не машиной... а настоящим вождем оркестра.» Эти задачи, с точки зрения Чайковского, и мог выполнить молодой коллектив.

Первая постановка оперы была подготовлена под управлением Н. Г. Рубинштейна. Большую помощь в разучивании оперы оказал С. И. Танеев. Премьера состоялась 29 марта 1879 года. Лишь в 1881 году опера была впервые поставлена

на сцене Московского императорского театра, а в Петербурге — только через шесть лет после ее создания.

На протяжении всего последующего времени опера «Евгений Онегин» с успехом исполнялась и исполняется сейчас на многочисленных сценах как русских, так и зарубежных театров.

«ПИКОВАЯ ДАМА»

Опера «Пиковая дама» сочинена Чайковским в 1890 году во Флоренции в исключительно короткий срок: за сорок четыре дня были сделаны эскизы оперы, а за четыре месяца полностью завершена вся работа над партитурой. «Я писал ее с небывалой горячностью и увлечением, — рассказывал композитор, — живо перестрадал и перечувствовал все происходящее в ней (даже до того, что одно время боялся появления *призрака „Пиковой дамы"*) и надеюсь, что все мои авторские восторги, волнения и увлечения отзовутся в сердцах отзывчивых слушателей».

Основой для оперы послужила одноименная повесть Пушкина. Но при написании оперного либретто в сюжет и характер пушкинского произведения был внесен ряд существенных изменений, выявившихся прежде всего в иной, по сравнению с Пушкиным, трактовке образа Германа и его отношения к Лизе. Если в повести Пушкина Герман расчетлив и всеми его поступками руководят корыстные цели, то в опере Чайковского он искренне и глубоко любит Лизу, и именно любовь к Лизе является исходным мотивом всех его поступков. Чайковский наделяет Германа чертами, типичными для многих людей его эпохи. Внутренняя неудовлетворенность, стремление к возвышенным, но недосягаемым в настоящих условиях идеалам, романтическая впечатлительность, перерастающая в болезненное психическое состояние, — вот основные черты, характеризующие героя Чайковского. Под влиянием рассказа Томского о тайне трех карт Герман попадает во власть страстного желания узнать ее. Вначале это стремление продиктовано чувством любви. Для бедного офицера разбогатеть — это значит получить возможность соединиться с Лизой. Но постепенно мысль о картах всецело овладевает Германом и приводит его к безумию. Лишь в предсмертные минуты к нему ненадолго возвращается сознание и снова возрождается его глубокое, прекрасное чувство к Лизе.

Лиза Чайковского также отличается от героини повести Пушкина. Чтобы подчеркнуть социальное неравенство, которое делает невозможным брак Германа с Лизой, последняя представлена Чайковским в опере не бедной родственницей Графини, а ее богатой внучкой. Душевный облик Лизы раскрывается в музыке Чайковского значительно полнее, шире; на протяжении всей оперы подчеркиваются цельность характера

Лизы, ее душевная прямота и благородство, искренность, глубина чувств и большая воля.

Жизнь обоих героев оканчивается трагически. Бытовая повесть Пушкина превращена Чайковским в лирическую трагедию.

Идейный замысел оперы «Пиковая дама», по существу, близок «Евгению Онегину». В основе содержания оперы — столкновение стремящихся к счастью Лизы и Германа с действительностью, разрушающей их надежды и стремления. Однако в «Пиковой даме» социальная сущность основного драматургического конфликта показана более обнаженно. Тема борьбы за счастье здесь еще более обострена, и все развитие действия принимает трагедийный размах и глубокое философское значение.

И, как в увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта» и многих других произведениях Чайковского, гибель героев отнюдь не означает неверия автора в тот жизненный идеал, к которому они стремились. Воплощая возвышенность и красоту их чувств, он утверждает право человека на счастье и тем самым обличает современный ему общественный строй. Поэтому идея оперы глубоко гуманна и имеет конкретный социальный смысл.

По желанию директора петербургского театра Всеволожского действие «Пиковой дамы» перенесено, по сравнению с пушкинской повестью, в другую эпоху — в XVIII век. Поэтому и в музыку оперы включены отдельные номера, либо основанные на музыкальных темах из произведений композиторов XVIII века (например, песенка Графини в четвертой картине), либо написанные Чайковским в стиле того же времени (например, пастораль из третьей картины оперы).

Либретто оперы «Пиковая дама» составлено братом композитора Модестом Ильичом Чайковским при активнейшем участии самого композитора как в составлении общего сценария, так и в написании словесного текста ряда сцен и отдельных номеров оперы. Им сочинен, например, текст арии Лизы у Канавки, частично третьей картины, слова песни «Ну-ка, светик Машенька» и некоторые другие. В отдельные сцены оперы включены стихи различных русских поэтов: поэта XVIII века Карабанова (интермедия «Искренность пастушки»), Жуковского (дуэт Лизы и Полины «Уж вечер»), Пушкина (хор в седьмой картине «Как в ненастные дни»), Батюшкова (романс Полины), Державина (хор в третьем действии «Радостно, весело», песенка Томского «Если б милые девицы»).

Опера «Пиковая дама» состоит из четырех действий, семи картин и предваряется краткой оркестровой интродукцией.

Краткое содержание. Первое действие. Первая картина. Ясный весенний день. В Летнем саду в Петербурге собралось много гуляющих. Среди них дети, няньки, кормилицы. Появляются офицеры Сурин и Чекалинский. Из их беседы выясняется, что Герман часами сидит в игорном доме,

наблюдая за игрой, но из-за своей бедности не может принять в ней участия. Входит Герман в сопровождении Томского. В ответ на вопрос Томского о причине его мрачного настроения Герман признается в страстной любви к незнакомой ему богатой и знатной девушке. Появляются Графиня, Лиза и князь Елецкий. Герман узнает, что Лиза — невеста последнего. После ухода Графини и ее спутников Томский рассказывает о якобы известной ей тайне трех карт. Безумная мысль выведать у старухи эту тайну овладевает Германом.

Начинается гроза. Гуляющие покидают сад. Герман остается один. Все сильнее бушует буря, а вместе с ней усиливается и смятение Германа. Картина завершается клятвой Германа добиться любви Лизы.

Вторая картина. Действие второй картины происходит в доме Графини. Подруги собрались в комнате Лизы, чтобы отпраздновать ее помолвку с князем. Но Лиза грустна и задумчива. Она не может забыть Германа и встревожена пробудившимся в ней чувством любви к нему. Гости расходятся. Лиза поверяет молчащей ночной природе свои чувства. В дверях балкона появляется Герман и обращается к Лизе со страстной мольбой. Стук в дверь заставляет его спрятаться. Входит встревоженная шумом старая Графиня. Ее появление снова напоминает Герману о тайне трех карт. После ухода Графини продолжается диалог Лизы и Германа, заканчивающийся взаимным признанием в любви.

Второе действие. Третья картина. Маскарадный бал в доме богатого петербургского сановника, на котором присутствуют Графиня, Лиза, Герман, Елецкий, Томский, Сурин, Чекалинский. Происходит тайная встреча Лизы с Германом. Лиза назначает свидание и передает ключ, чтобы он мог проникнуть в дом Графини. Герман *ошеломлен неожиданной возможностью* увидеть старуху и узнать от нее тайну трех карт. Насмешливые поддразнивания скрывающихся под масками Чекалинского и Сурина еще более смущают воображение Германа и воспринимаются им как «зов судьбы». Герман решает проникнуть в комнату Графини.

Четвертая картина. Спальня Графини, освещенная лишь лампадами. Чувства Германа до крайности напряжены. Слышатся шаги, Герман прячется. Входит Графиня в сопровождении горничных и приживалок. Через комнату проходят Лиза с Машей; Лиза взволнована предстоящим свиданием с Германом. Приживалки усаживают Графиню в кресло. Она предается воспоминаниям о годах своей молодости и, напевая старинный романс из оперы Гретри, засыпает. Все уходят. Из-за портьеры появляется Герман. Напуганная его требованием открыть тайну трех карт, Графиня умирает. На шум *вбегает Лиза. Потрясенная случившимся, она прогоняет Германа.*

Третье действие. Пятая картина. Казарма, комната Германа. Поздний вечер. Герман читает полученную от Лизы записку. На миг в его душе возрождается чувство любви и сострадания к ней, но его больное воображение сразу же снова сосредоточивается на страшных воспоминаниях о смерти Графини. Ему мерещится похоронный обряд, слышится скорбное траурное пение. Вой ветра, стук окна еще более усиливают душевную тревогу Германа. Появляется призрак Графини. Она называет три карты: «Тройка... семерка... туз...» В волнении повторяет их Герман...

Шестая картина. Набережная Зимней канавки у Невы. В смятении и тревоге Лиза ждет Германа. Она жаждет убедиться в том, что он не виновен в смерти Графини. Но вот появляется Герман. При виде Лизы его сознание на миг проясняется. Однако вскоре им вновь овладевает мысль о «грудах золота». Видя, что Герман более не узнает ее, Лиза в отчаянии бросается в реку.

Седьмая картина. Игорный дом. Собравшиеся офицеры во главе с Томским весело проводят время. Приходит Герман, чтобы принять участие в игре. Его партнером вызывается быть князь Елецкий. Две карты, поставленные Германом, выигрывают, но третья оказывается не названным им тузом, а дамой пик. Перед глазами Германа появляется призрак старой Графини. *Герман закалывается.* В предсмертные минуты к нему вновь возвращается сознание: он просит прощения у князя и у Лизы, чей образ встает перед его глазами. С именем Лизы на устах Герман умирает.

В опере имеются две контрастирующие группы музыкальных тем. Одна из них олицетворяет светлое начало — стремление человека к счастью, этическую возвышенность, красоту чувств; другая представляет силы мрака, зла, смерти.

К первой группе относятся темы, характеризующие чувство любви Германа и Лизы и образ самой Лизы, ко второй — связанные с тайной трех карт и с тем представлением о Графине, которое на протяжении всей оперы живет в сознании Германа (Графиня как призрак смерти). Эти темы, воплощая в совокупности и взаимодействии общую идею произведения — столкновение света и мрака, жизни и смерти, в то же время являются средством ярких индивидуальных характеристик.

Кроме этих двух основных групп, имеющих важнейшее значение для развития драматического действия оперы, в ней есть и ряд других музыкальных тем. Они характеризуют второстепенных персонажей, быт, природу и ту обстановку (ситуации), в которых развертывается драма Германа и Лизы.

Музыкальные темы появляются как в вокальных партиях, так и в оркестре. В «Пиковой даме» особенно органична характерная для Чайковского связь вокальных и инструментальных средств выразительности. Композиция оперы отличается большой стройностью и логической целеустремленностью.

Первая картина — драматическая завязка и экспозиция основных действующих лиц. Для дальнейшего музыкального развития особенно велико значение квинтета «Мне страшно», предвещающего сложное сплетение судеб Германа, Лизы, Графини и Елецкого, и баллады Томского. В них содержатся мелодические зерна многих основополагающих и противоположных по значению тем оперы.

Вторая картина — центральная в раскрытии чувства любви Лизы и Германа и первая развернутая характеристика образа Лизы. Краткое появление в этой картине Графини с ее зловещей темой создает драматический контраст к лирической сцене и еще ярче оттеняет красоту и силу светлого чувства любви.

Третья картина — новый толчок для дальнейшего драматического развития. В ней подвергаются трансформации основные темы, связанные с центральной психологической линией оперы, ярко оттеняемые музыкой праздничного бала. Эпизод с ключом, появление таинственных масок, напоминающих о тайне трех карт — все это подготавливает события следующей, четвертой картины.

Четвертая картина занимает центральное положение в опере. Это — драматическая кульминация в развитии взаимоотношений Германа и Графини, а одновременно и переломный момент в отношениях Лизы и Германа. Четвертая картина содержит развернутую характеристику Графини.

Содержание пятой и шестой картин развертывается как следствие предшествующих событий: в пятой Герману является

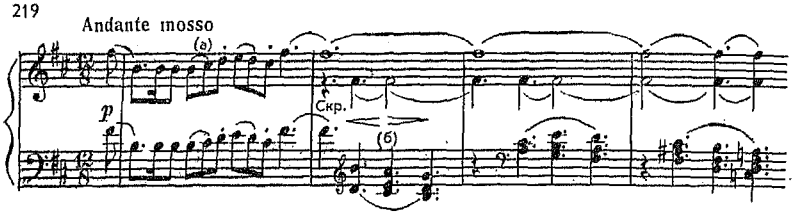
призрак Графини, в шестой происходит последнее свидание Германа с Лизой. Шестая картина завершает развитие образа Лизы.

В седьмой картине происходит развязка всей драмы. Здесь же находит свое завершение и характеристика Германа. Основная гуманистическая идея оперы получает свое окончательное утверждение.

Интродукция. Опера начинается оркестровой интродукцией. Предвещая остроконфликтный характер развития действия, здесь звучат в непосредственном сопоставлении основные темы оперы: тема Пиковой дамы, тема любви Германа, основные интонационные элементы из баллады Томского (ее начало и возглас «О боже!») и целотонная гамма, характеризующая в пятой картине оперы призрак Графини.

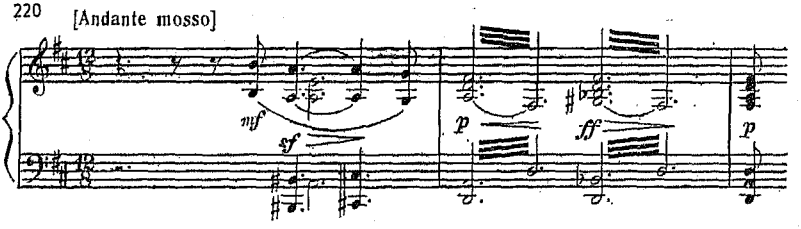
Начинается интродукция в си миноре сдержанно-повествовательной темой баллады Томского.

219

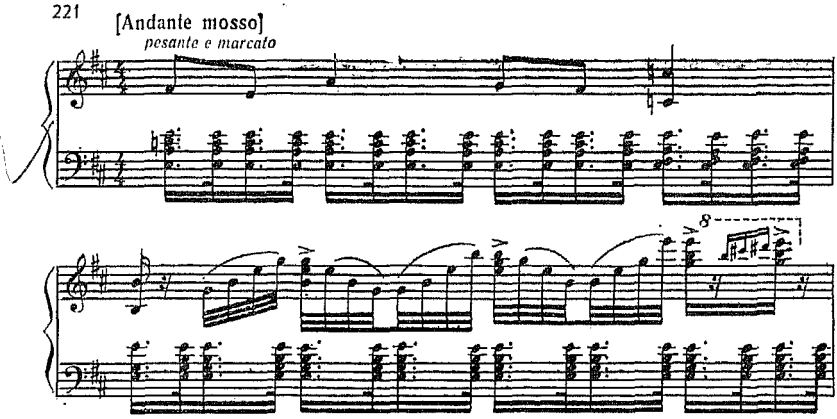


Ее первое звено (а) — квинтовый затакт и последующее движение к тому же звуку *фа-диез* как вершине мелодии — проходит в оркестре у кларнетов и фаготов. В ответ ему следуют в нисходящем мелодическом движении скорбные аккорды струнных, образующих второе звено темы (б). Оба звена получают дальнейшее развитие, сразу же создается ощущение напряженности, драматизма. Первый раздел интродукции заканчивается интонациями из баллады Томского («О боже!»), которые являются ритмически измененным вариантом второго звена первой темы.

220 [Andante mosso]



Второй раздел интродукции (ми минор) основан на интонациях квартовой секвенции, связанной с Пиковой дамой, воплощающей образ злой силы, рока. Тема звучит в жестком, резком тембре труб и тромбонов в сопровождении аккордов с остропунктирным ритмом и стремительных взлетов струнных.



Развитие основной квартовой попевки идет по секвенциям, звучность все возрастает, и наконец в момент драматической кульминации у тромбонов и тубы, виолончелей и контрабасов появляется целотонная гамма в нисходящем движении.



В русской классической музыке, начиная с «Руслана и Людмилы» Глинки, целотонная гамма связывалась с олицетворением враждебных человеку сил зла. Чайковский придает ей в данном случае также зловещий характер, поручая ее тромбонам.

Резким контрастом этой музыке служит третий, последний раздел интродукции (ре мажор), основанный на светлой, лирической теме любви Германа. Эта тема является одновременно и обобщенным выражением идеи гуманности, душевной красоты человека. Сначала на фоне органного пункта доминанты проходит в восходящей секвенции ее основная мелодия, развивающаяся в плавном, поступенном движении и заканчивающаяся секундовой интонацией-«вздохом».

В момент, когда секвенция достигает высшей точки, полифонически соединяются между собой во встречном движении восходящие нижние голоса (медные инструменты) и широкий нисходящий напев струнных. Такое полифоническое сплетение еще больше усиливает распевный характер музыки.

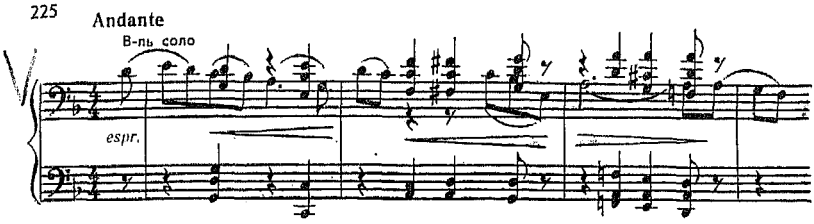


Два мелодических звена темы любви (восходящая попевка и секундовый вздох) играют большую роль и в дальнейшем. Опера завершается также вариантным проведением этой прекрасной лирической темы.

Первая картина начинается кратким оркестровым вступлением в быстром движении, с четким, моторным ритмом. Эта тема, характеризующая веселое настроение гуляющих, служит фоном для последующих драматических событий. Легкость, беспечность этой музыки еще больше подчеркивает духовное одиночество Германа. Неоднократно повторяясь на протяжении первой сцены, тема гуляющих способствует цельности музыкальной формы, и вместе с тем, благодаря повторным сопоставлениям с лирическими эпизодами, делает психологический контраст особенно резким.

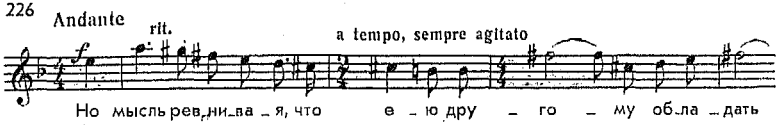
В первой картине можно выделить несколько узловых эпизодов в развитии драмы.

Ариозо Германа «Я имени ее не знаю». После краткого речитативного диалога Чекалинского и Сурина, дающего первое представление о личности Германа, появляется сам Герман. При этом у виолончели соло звучит печальная нисходящая мелодия.



Она служит основой ариозо «Я имени ее не знаю», которое впервые раскрывает лирические чувства Германа. Ариозо написано в трехчастной форме с динамизированной репризой (основная тональность ариозо — фа мажор, но начинается оно в ре миноре).

Небольшая первая часть напевна, элегична. Вторая — Più mosso — более взволнованна. Широкое развитие получают в ней интонации первой части. Так, начальная мелодия ариозо звучит (f, ritenuto) в новом регистре, ритмически измененная. Ее диапазон расширяется до *ля* второй (по звучанию — первой) октавы.



Начинается новая волна нарастания, приводящая к репризе (Tempo I, Andante), в которой утверждается еще один, более широкий вариант основной темы.

Ариозо характеризует искренность и глубину чувств Германа. Его переживания раскрываются и в следующем ариозном эпизоде «Ты меня не знаешь» (ответ Германа на слова Томского «Найдем другую»). По эмоционально-напряженному характеру музыки этот эпизод напоминает начало сцены письма Татьяны из оперы «Евгений Онегин».

Квинтет «Мне страшно» (фа-диез минор) передает общее для всех героев предчувствие, ощущение страха. Казалось бы, замкнутый по форме ансамбль нарушает ход сценического действия. Однако он органично включается в музыкальное развитие первой картины и содержит элементы некоторых важнейших тем оперы.

В момент появления Лизы и Графини в оркестре возникает квартовая тема-секвенция Пиковой дамы (marcato), что сразу

же придает музыке мрачную, зловещую окраску. Возгласы Германа, Лизы, Графини, Томского, сопровождаемые пунктирным ритмом[1] и тревожными гаммообразными пассажами, приводят к квинтету «Мне страшно».

Участниками ансамбля являются Лиза (сопрано), Графиня (меццо-сопрано), Герман (тенор), Томский (баритон) и князь (баритон). Различны их характеры и стремления, но общее для всех тревожное предчувствие объединяет их в этот момент и создает единство настроения. Его можно определить как напряженное оцепенение (весь квинтет звучит на фоне доминантового органного пункта).

Лежащая в основе квинтета тема имитационно развивается главным образом у трех верхних голосов. Ее зерно составляет краткая, но чрезвычайно выразительная секундовая интонация (см. пример 227, такт 1).

227 Adagio



[1] Этот ритм впервые появился в интродукции как сопровождение секвенции Графини — Пиковой дамы.

Это типичная, часто встречающаяся в трагических произведениях Чайковского интонация вздоха. В «Пиковой даме» она связывает квинтет «Мне страшно» с музыкой четвертой картины, в которой этой же попевке отведена большая роль.

Баллада Томского. В этом эпизоде рассказывается о прошлом Графини и о связанной с ее именем тайне трех карт.

Во время разговора, предшествующего балладе, в оркестре сопоставляются тема ариозо Германа («Я имени ее не знаю») и секвенции Графини. Это сопоставление как бы предвещает неизбежность столкновения судеб этих двух людей.

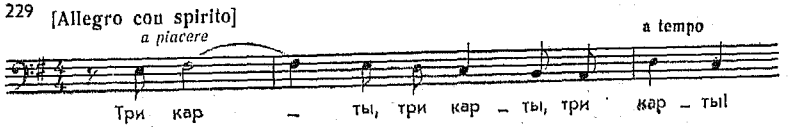
Баллада Томского («Однажды в Версале») написана в тональности ми минор. Мелодия, лежащая в основе баллады, напевна и носит повествовательный характер. Она включает в себя квартовый мелодический ход (см. такты 2 и 3 в примере 228), являющийся основой секвенции Графини.

228 Allegro con spirito



В конце каждого куплета баллады звучит тема карт.

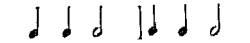
229 [Allegro con spirito]



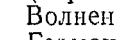
Эта тема вместе с секвенцией Графини — Пиковой дамы и темой любви Германа становится ведущей в опере: она постоянно напоминает о безумном желании Германа узнать тайну старой Графини.

Нетрудно заметить, что в ином — лирически-распевном варианте она уже присутствовала в ариозо Германа «Я имени ее не знаю» (см. пример 225). Контрастные между собой, тема ариозо и тема трех карт оказываются, по существу, лишь вариантами друг друга. Интонационная связь позволяет Чайковскому многообразно трансформировать их в зависимости от различных психологических ситуаций.

Форма баллады — варьированно-куплетная. Вместе с тем в ней присутствует и сквозное развитие. Последнему способствует, прежде всего, драматизация оркестровой партии в каждом новом куплете. Кульминацией баллады является последний куплет, в котором характер сопровождения становится особенно напряженным и насыщенным.

По-новому звучит каждый раз и припев «Три карты, три карты, три карты». Он то изменяется интонационно-ритмически (третий куплет), то появляется в более высоком регистре (последний куплет). Зловещий оттенок вносит в балладу и проведение во втором разделе каждого куплета в басовом регистре оркестра квартовой темы-секвенции в ритмическом увеличении:  . Она сопровождается здесь хроматическим движением в средних голосах и цепью увеличенных трезвучий.

Заключительная сцена. В заключительной сцене первой картины Чайковский сочетает звукоизобразительные приемы (картины грозы) с передачей психологических переживаний. Волнение в природе соответствует возрастающему волнению Германа.

Огромна роль оркестра: именно в оркестровой партии проходят важнейшие темы оперы. Здесь звучат и тема Пиковой дамы в ритме  , и тема из баллады Томского («От третьего, кто пылко, страстно любя»), и тема ариозо Германа («Я имени ее не знаю»). Взлеты пассажей на фоне органного пункта доминанты предвещают пятую картину оперы (сцену в казарме и появление перед Германом призрака Графини). В тревожном, судорожном движении появляется теперь и тема из хора гуляющих (первая сцена первой картины).

Напряжение все возрастает, звучность оркестра достигает fff, длительный органный пункт на звуке *ля* подготавливает появление у виолончелей темы первого ариозо Германа («Я имени ее не знаю»). Еще более грозно звучит вслед за этим тема Пиковой дамы. Герман с отчаянием повторяет слова из баллады: «Получишь смертельный удар ты». Напряженнее становится и тема ариозо, как бы противоборствуя натиску

овладевающих сознанием Германа злых сил. В новом варианте, ритмически искаженная, сопровождаемая увеличенными гармониями, появляется тема трех карт. В тональности си минор — начальной тональности оперы — заканчивается первая картина. Последние, волевые, утвердительные интонации Германа говорят о непоколебимости принятого им решения: добиться счастья или умереть.

Вторая картина. Дуэт Лизы и Полины. Резко контрастирует с финалом первой картины начало второй. Спокойно звучит дуэт Лизы и Полины (меццо-сопрано) «Уж вечер». Этот дуэт так же, как и следующие за ним номера, вплоть до заключительной сцены первого раздела картины, рисует окружение Лизы.

Дуэт написан в стиле музыки конца XVIII века. Здесь господствуют простая фактура, ясный гармонический склад. Каждому куплету предшествует небольшое оркестровое вступление (флейты в сопровождении фортепиано и струнных), которое привносит в музыку черты пасторальности. Непринужденно (преимущественно в соотношении интервалов сексты или терции между голосами) развивается мелодия. Небольшой флейтовый отыгрыш разделяет две мелодические фразы дуэта. Ясное, спокойное настроение ничем не нарушается.

Романс Полины вносит в музыку новое настроение. На первый взгляд он производит впечатление вставного номера, дополняющего бытовую картину. В действительности же он играет большую роль в драматургии оперы, косвенно характеризуя тревожное душевное состояние Лизы и предвещая ее трагическую судьбу. В дальнейшем обнаруживается интонационная близость его с арией Лизы из шестой картины.

Романс Полины написан в сумрачной тональности ми-бемоль минор. Последовательность тоники и септаккорда II ступени при тоническом органном пункте (один из излюбленных оборотов Чайковского) вносит в музыку трагически-напряженный оттенок. Форма романса куплетная, но в мелодии каждого второго раздела куплета появляются новые черты: расширяется диапазон, все шире становится размах мелодического развития, причем постоянно увеличивается количество тактов в куплете. Особенно интенсивного развития достигает мелодия в третьем куплете (через секвенционное проведение мелодии на словах «Но что ж досталось мне» и т. д.), захватывая в конце *ля-бемоль второй октавы* — мелодическую вершину всего романса.

Сумрачный характер романса оттеняется веселой хороводной песней девушек «Ну-ка, светик Машенька», написанной Чайковским в характере танцевально-игровых народных песен.

Последним номером первого раздела второй картины является несколько чопорное ариозо гувернантки, вносящее еще

один, и притом юмористический штрих в характеристику окружающего Лизу быта.

Весь первый раздел второй картины по своему изложению отличается большой закругленностью, законченностью.

Заключительная сцена образует второй, самый важный раздел картины, основанный на сквозном развитии действия. Сцена начинается печальной мелодией у английского рожка на фоне трепетного сопровождения струнных.

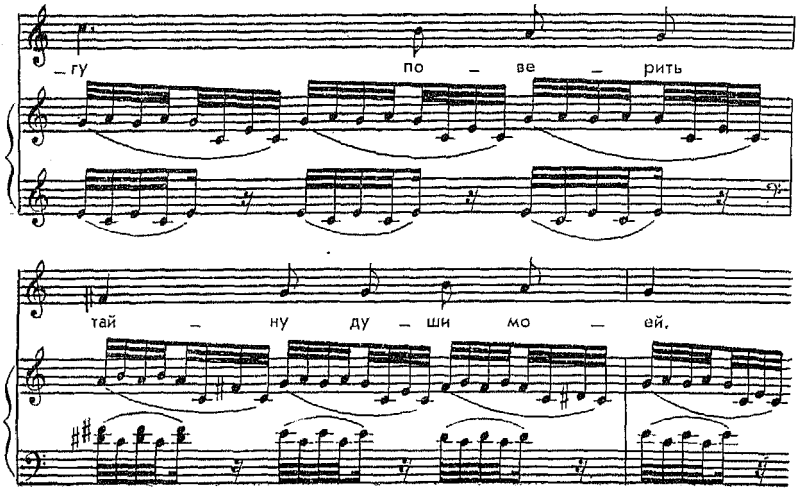


В начальных своих интонациях эта мелодия близка теме *любви* Германа (см. пример 223). Она продолжает звучать в оркестре на протяжении всего диалога Лизы и ее горничной Маши, а затем становится основой арии Лизы «Откуда эти слезы?».

Ария Лизы (до минор) — новый яркий лирический эпизод сцены. Первый большой раздел ее трехчастен. В крайних частях, на словах «Откуда эти слезы?» звучит основная тема, выражающая глубокую тоску и беспокойство Лизы. Средняя часть еще более тревожна, взволнованна. Здесь появляются попевки нового типа (спад от вершины мелодии). Учащается ритмический пульс, фразы становятся все более короткими, прерываются паузами. После возвращения основной темы ре-

читативный эпизод («И тяжело, и страшно, но к чему обманывать себя?») вводит во второй раздел арии (до мажор). Восторженно, страстно звучит этот монолог-признание. На шелестящем фоне струнных, поддерживаемых арпеджиями арфы, сплетаясь с подголосками деревянных духовых, развертывается патетическая тема «О, слушай, ночь».



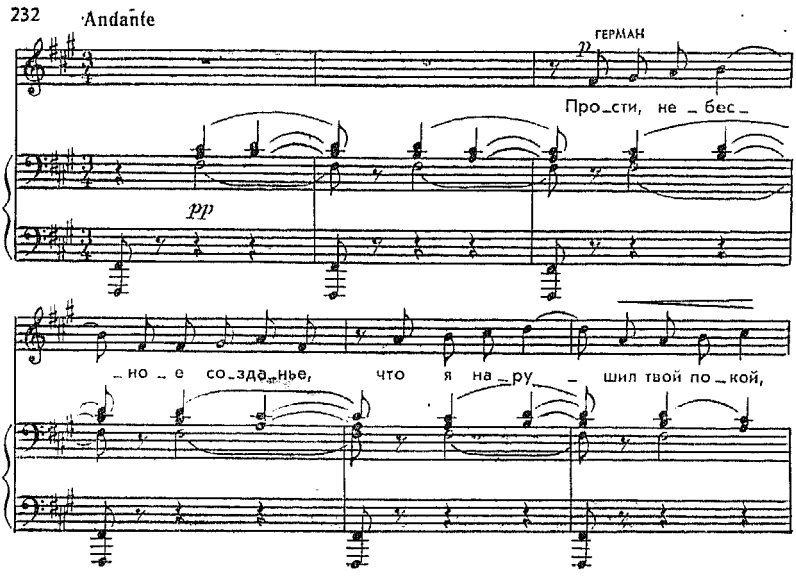


По отношению к до-минорному первому разделу арии этот до-мажорный эпизод является подлинной вершиной.

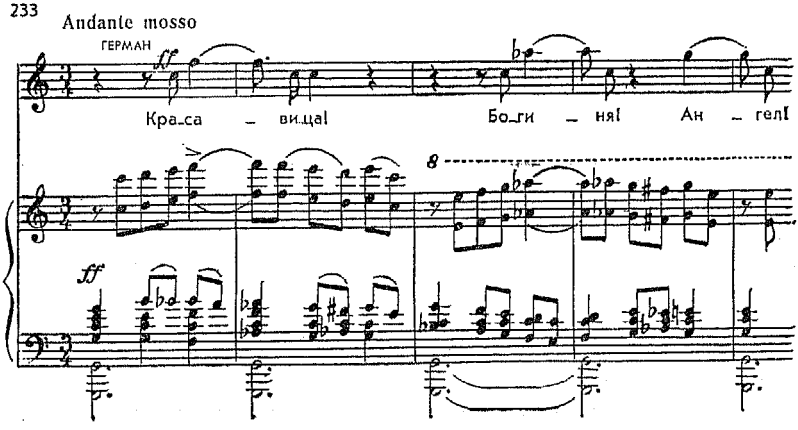
Сцена Лизы и Германа. Монолог Лизы прерывается появлением Германа (в музыке происходит внезапная смена тональности). Следует сцена-диалог, построенная в свободной форме: речитативы непосредственно переходят в эпизоды ариозного типа.

Начальные реплики выразительно передают волнение собеседников. У Германа преобладают интонации просьбы, мольбы, в словах Лизы слышатся горестные вопросы. Появляющийся временами в партии оркестра ритм  , сопоставление тонической и субдоминантовых гармоний усиливают тревожный колорит музыки. Большое эмоциональное нагнетание приводит к смене речитативного диалога ариозным эпизодом.

Основой всех песенно-ариозных разделов этой сцены является тема любви. Сначала ее интонации (первое звено — восходящий мотив) появляются в оркестре, сопровождая речитативные возгласы Германа («Постой, не уходи!»). Затем тема проходит полностью в вокальной партии («Дай умереть»). Этот эпизод сменяется лирическим ариозо Германа «Прости, небесное созданье» (фа-диез минор). В основе его лежит выразительная, гибкая по ритму тема, интонационно связанная с предыдущей и как бы выросшая из нее.



Ариозо написано в форме динамически развивающихся куплетов. В последнем (третьем) основная тема излагается оркестром, а партия голоса приобретает речитативный характер. Вершиной же ариозо (а также и всей второй волны нарастания) является оркестровое проведение первой, восходящей части темы в до мажоре, на гармонии тонического квартсекстаккорда.



Это вторая, после до-мажорного эпизода в арии Лизы, лирическая вершина всей картины. Характерно, что между этими двумя моментами существует тональное единство и оба они окрашены в светлые мажорные тона.

Если ария Лизы была в самый напряженный момент прервана появлением Германа, то вторая до-мажорная кульминация прерывается приходом в комнату Лизы старой Графини. При этом в музыке происходит, как это часто имеет место в симфониях Чайковского, столкновение полярно-противоположных по характеру тем. После певучей лирической мелодии возникают острые, резкие звучания, хроматизмы, уменьшенные гармонии, «стучащие» триольные ритмы. Большую роль в создании зловещего колорита играет тембр фагота.

Тема Пиковой дамы, вызывающая представление о леденящем душу образе смерти, получает в этой сцене большое развитие: ее квартовый мотив постепенно расширяется, достигая уменьшенной, затем чистой квинты, уменьшенной септимы, октавы, ноны, децимы.

234 [Allegro vivo]



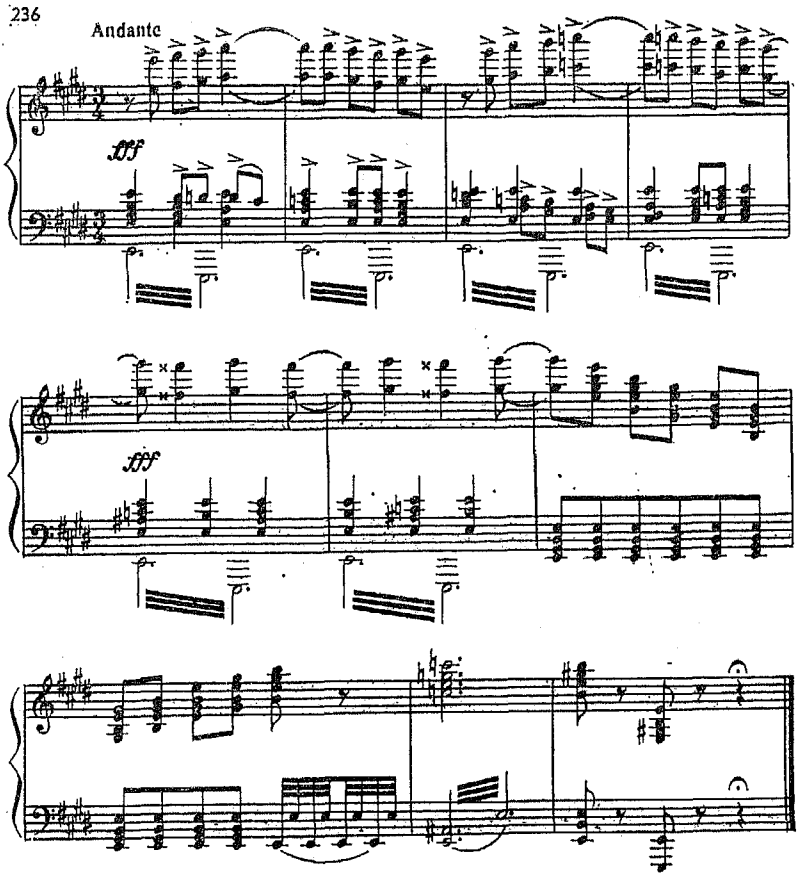
Интонации Пиковой дамы проникают на время и в партию Германа: на фоне секвенции в оркестре Герман повторяет слова из баллады о картах («Кто страстно любя, придет, чтоб наверно узнать от тебя»). После возгласа Германа «О страшный призрак, смерть, я не хочу тебя!» у тромбонов, валторн и струнных звучит грозный нисходящий мотив, как бы олицетворяющий собой призрак смерти.

235 [Allegro moderato]



Оттеняемая этим мрачным эпизодом, последняя, третья волна нарастания звучит особенно ярко. Настойчивое секвентное проведение темы любви, органный пункт на доминанте ми мажора,

тревожная пульсация ритма заставляют ожидать появление тоники. Однако она преднамеренно отодвигается композитором на самый конец сцены. После возгласа Лизы «Нет! Живи!», сопровождаемого звучанием до-мажорного аккорда, следует оркестровая постлюдия на тонике ми мажора. Здесь торжествующе полнокровно, fff, в звучании всего оркестра, как светлый гимн любви проходит тема ариозо «Прости, небесное созданье» [1].



Третья картина. На принципе контрастного сопоставления психологической драмы Германа и Лизы и окружающей их среды основана, подобно первой, и третья картины оперы.

[1] Появление элементов гармонического мажора (звук *до-бекар* при тонике *ми*) придает звучанию особенную страстность, упоенность.

Ее обрамляют хор певчих «Радостно, весело» и «Слава» в честь императрицы Екатерины. Первому хору предшествует оркестровое вступление, характеризующее праздничную, торжественную обстановку бала. Оба хора объединяет общая тональность — ре мажор. В той же тональности написан и средний эпизод картины — театрализованная интермедия-пастораль «Искренность пастушки». Таким образом, все три светлых эпизода, создающие яркий жанрово-бытовой фон по отношению к основному содержанию драмы, тонально объединены, что придает картине большую цельность.

В третьей картине дается также впервые развернутая характеристика жениха Лизы — князя Елецкого.

Ария князя Елецкого. Елецкий охарактеризован как человек благородный, искренне любящий свою невесту. В основе его арии «Я вас люблю» (ми-бемоль мажор) лежит широкая, плавная, но одновременно и по-речевому выразительная тема.

В затактовых мелодических оборотах есть отдельные черты, сближающие данную тему с темой любви Германа. Вместе с тем эта мелодия резко отлична от интонаций Германа. Благодаря отсутствию в ней секундовых «вздохов» она звучит более уравновешенно, спокойно, менее страстно и трепетно. Средняя часть арии Елецкого более динамична. В репризе основная тема проходит с оркестровым сопровождением, обогащенным мелодическими подголосками. Небольшая кода на той же теме заключает цельную, замкнутую по форме арию.

Развитие образа Германа в третьей картине. После арии Елецкого музыка вновь переключается в трагический план. Тональность ми-бемоль мажор сменяется одноименным минором (сцена № 13). Появившийся в оркестре синкопированный ритм вносит ощущение волнения, тревоги, характеризуя смятенное состояние Германа. Как напоминание о роковой тайне, раскрытие которой сулит богатство и возможность женитьбы на Лизе, звучит тема трех карт; появляются интонации из секвенции Графини — Пиковой дамы и мотив из баллады Томского: «Не ты ли тот третий, кто страстно любя»[1]. Сознание Германа болезненно напряжено. Судорожной становится звучащая в оркестре тема любви, перебиваемая темой трех карт.

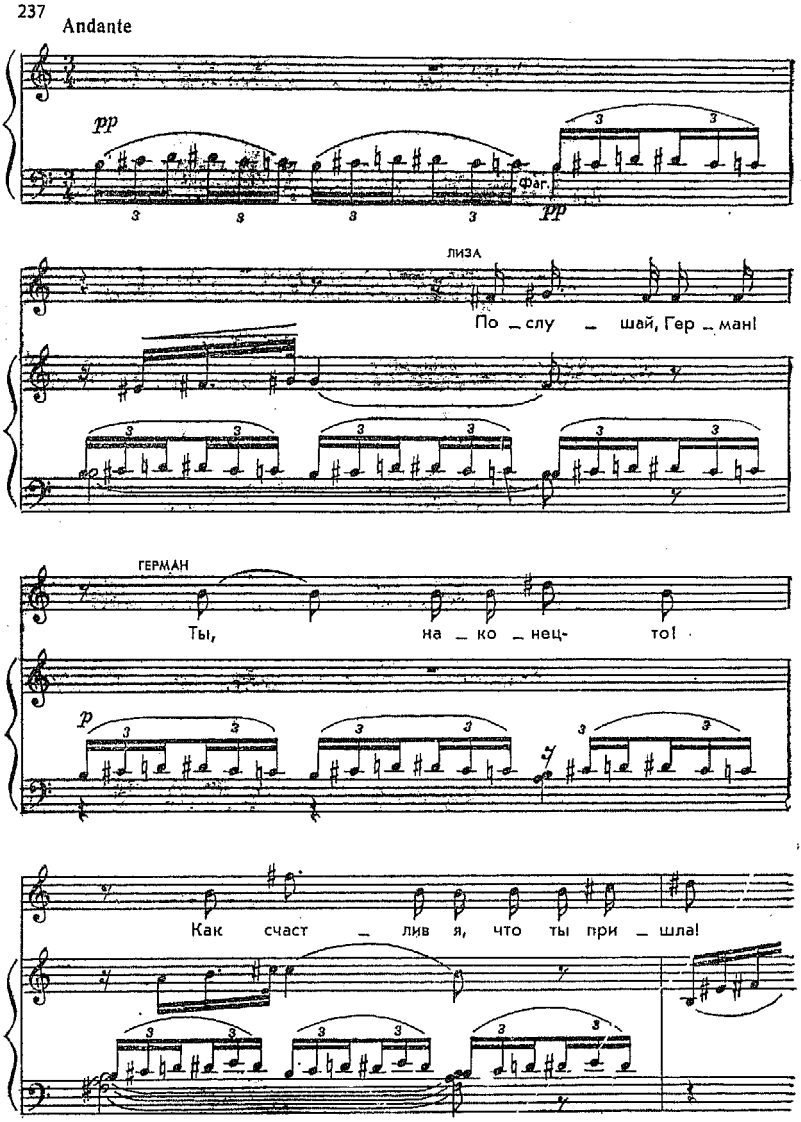
И снова вторгается контрастный эпизод — светлая пастораль, написанная Чайковским в стиле безмятежно-радостных страниц музыки Моцарта[2]. Этот эпизод заставляет еще острее почувствовать драматизм следующей, заключительной сцены, в которой происходит краткое свидание Лизы и Германа

[1] Поддразнивания таинственных масок — Сурина и Чекалинского.

[2] Пастораль «Искренность пастушки» включает в себя: а) хор пастухов и пастушек, б) танец (сарабанду) пастухов и пастушек, в) дуэт Прилепы и Миловзора, г) финал (выход свиты Златогора с драгоценными дарами, сцену Златогора, Миловзора и Прилепы, заключительный хор и танец пастухов и пастушек).

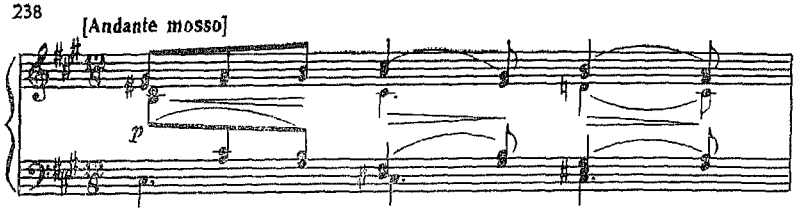
и окончательно созревает решение последнего проникнуть к старой Графине.

Нервно, неуравновешенно звучит во время этого диалога речитатив Германа. Ритмически искаженной, надломленной становится тема любви, сопровождаемая беспокойным хроматическим движением триолями.



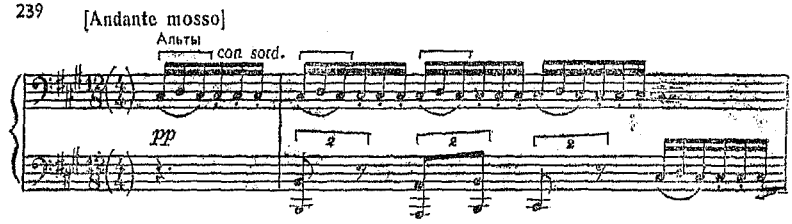
Четвертая картина начинается настороженным, мрачным вступлением оркестра в тональности фа-диез минор. На фоне однообразной, подобной тревожному шороху, фигурации засурдиненных альтов у деревянных духовых звучит напряженная, страстная тема. Она выросла из музыки квинтета первой картины («Мне страшно!»), но в то же время, как и сам квинтет, связана с начальными интонациями темы любви Германа.

238 [Andante mosso]



Однако если тема любви, развиваясь в восходящей секвенции, захватывает широкий диапазон, то данная тема бессильно никнет; недолгий порыв сменяется скорбной жалобой. При этом органный пункт на звуке до-диез создает ощущение мертвенного оцепенения. Основной мотив темы чередуется с коротким и мерным мотивом контрабасов, сопровождаемых все тем же шелестящим фоном.

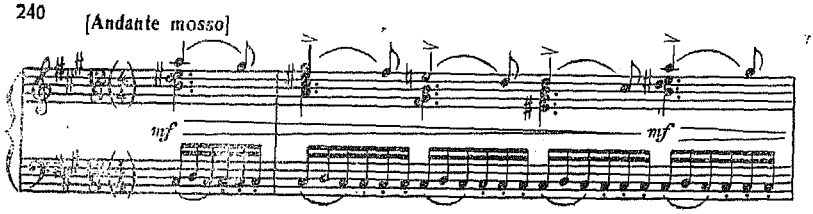
239 [Andante mosso]

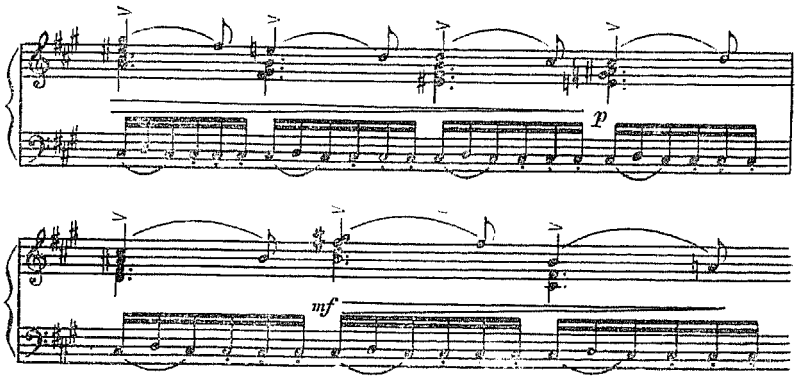


Следует отметить, что мелодический рисунок в фигурации альтов также связан с исходным мотивом квинтета «Мне страшно!» (см. ноты, охваченные квадратной скобкой), а мотив контрабасов напоминает по своему ритму ходы из секвенции Пиковой дамы.

Постепенно из основной скорбной мелодии вырастает целая цепь нисходящих стонущих мотивов, звучащих на фоне доминантовой гармонии и остинатного ритмического движения у струнных.

240 [Andante mosso]



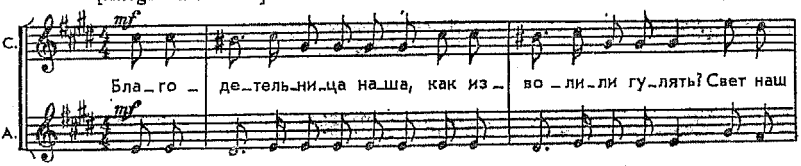


Так уже во вступлении сплетаются в единый узел элементы ранее звучавших тем, связанных с основными музыкальными образами оперы.

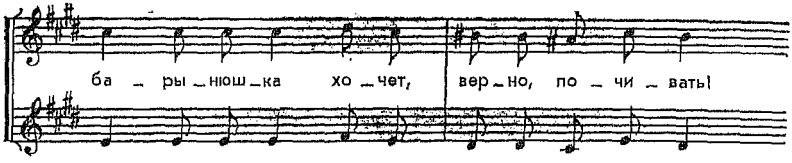
Та же тревожная музыка сохраняется и после поднятия занавеса, при появлении Германа, и далее на протяжении всего первого раздела сцены. Основная тема вступления звучит теперь уже не только в оркестре, но проникает и в вокальную партию (см., например, фразу «Какой-то тайной силой я с нею связан роком»). Сопровождающий эту тему длительный органный пункт на остинатном ритме  еще более драматизирует ее. Взволнованна речь Германа: в ней чередуются короткие фразы-возгласы и вопросы. Они прерываются паузами.

Первый раздел картины (Герман один в спальне Графини) образует начальную волну драматического развития. С появлением Графини начинается вторая волна. Она состоит из сцены Графини с приживалками и сцены воспоминаний Графини о своей молодости. Драматическая напряженность этих сцен усиливается присутствием Германа, скрывающегося за портьерой.

Ход приживалок и горничных — еще одна яркая страница в опере, воссоздающая бытовую обстановку действия. Вместе с тем благодаря остроте ритмического рисунка в музыке сохраняются настороженность, драматизм, характеризующие четвертую картину в целом [1].

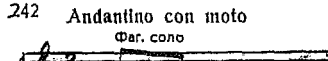


[1] Начальная интонация этого хора подготовлена в предшествующей ему музыке оркестровой партии (см. Tempo I).



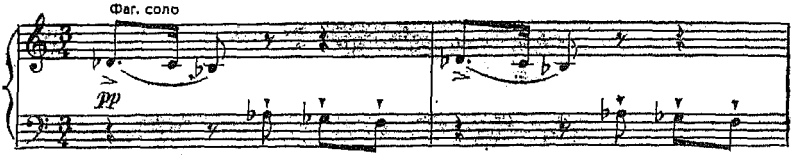
Сцена-монолог Графини. Если до сих пор образ Графини был показан через восприятие его Германом и связывался только с одной темой (Пиковой дамы), то в четвертой картине характеристика Графини расширяется, ее образ дается в новом, реально-бытовом освещении. Центральное место занимает сцена-монолог Графини, в которой она вспоминает свои былые успехи при французском дворе.

Сцена эта состоит из двух разделов. В первом из них преобладает речитативный склад мелодии. Фразы Графини звучат на фоне ритмически однообразного оркестрового сопровождения, выросшего из начального ритма хора приживалок



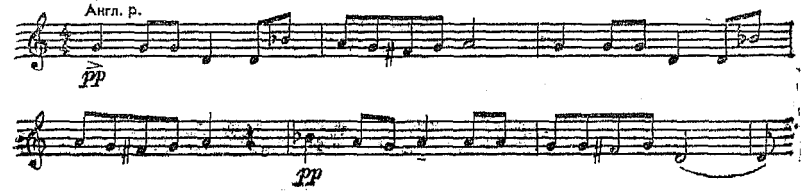
и реплики Графини: «Ах, постыл мне этот свет!», предшествующей монологу. В мелодии сопровождения есть и интонационная связь с темой трех карт (преображенной в духе менуэта).

242 Andantino con moto



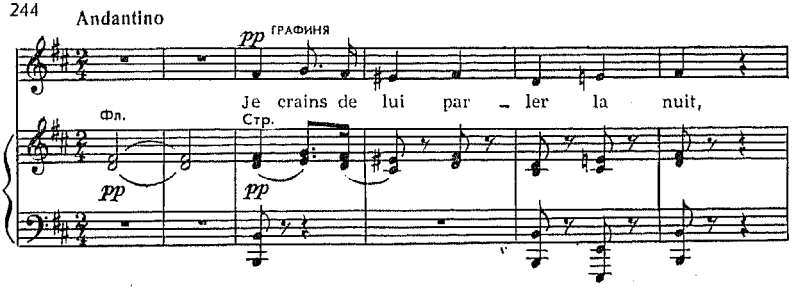
Выразительны интонации вопроса: «Кто танцевал?», «Кто пел?», основанные на резком подъеме и быстром спаде мелодической линии. При воспоминании Графини о встречах на балах со знатными представителями французской аристократии и самим французским королем (Людовиком XV) в оркестре появляется мелодия старинной французской песни «Да здравствует Генрих IV», которой обычно приветствовали короля Франции.

243 Andante sostenuto
Un poco marcato



Вспоминая свою молодость, Графиня напевает песню из оперы французского композитора XVIII века Гретри «Ричард Львиное Сердце» — «Je crains de lui parler la nuit». Эта песенка и образует второй раздел сцены.

Старинная музыка не воспринимается здесь как чужеродный элемент. В устах Графини напев звучит как выражение сожаления о далеком прошлом. Удачно характеризуя Графиню, живущую только воспоминаниями о минувших днях, он органично вливается в музыку всей картины.



Вспомнив о присутствии приживалок, Графиня прерывает свою песню гневными возгласами. После их ухода, продолжая напевать, Графиня засыпает.

Настороженно, таинственно (pppppp) звучат теперь в оркестре начальные интонации из сопровождения речитатива, постепенно уходящие в самые низкие регистры. Сумрачный колорит усиливается благодаря появлению тембров низких деревянных инструментов.

Финальная сцена четвертой картины. Из мрачной тишины вырастает секвенция Графини, звучащая угрожающе у бас-кларнета и фагота. Появляющаяся у виолончелей тема трех карт дает толчок к новому развитию и вводит в сцену Германа и Графини.

Взволнованна, отрывиста речь Германа. Фигурация по тонам уменьшенного септаккорда у кларнетов и фаготов, тема-секвенция Пиковой дамы у бас-кларнета на фоне тремоло — все это придает музыке особенно зловещий и тревожный колорит.

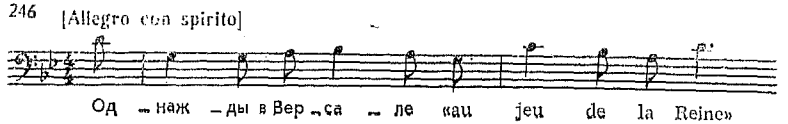
Как страстная мольба звучит ариозный эпизод Германа («Если когда-нибудь знали вы чувство любви»). Каждая фраза этого ариозо начинается с мелодической вершины, что придает мелодии характер настойчивого возгласа-просьбы.

Интонационно ариозо так же, как и тема-секвенция Графини, связано с балладой Томского. Особенно очевидной становится эта связь при сопоставлении тем в одной и той же тональности.

Ариозо Германа:



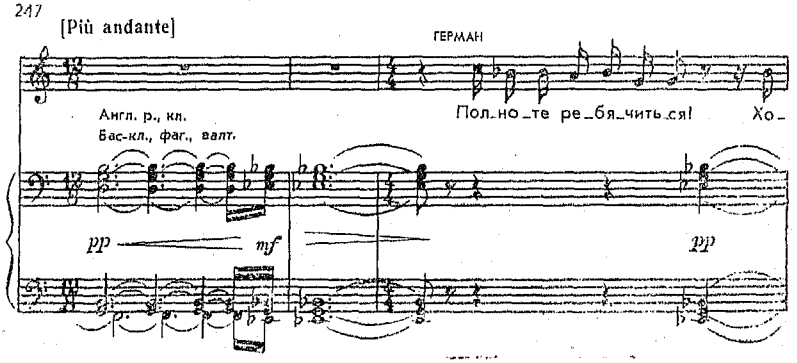
Баллада Томского:

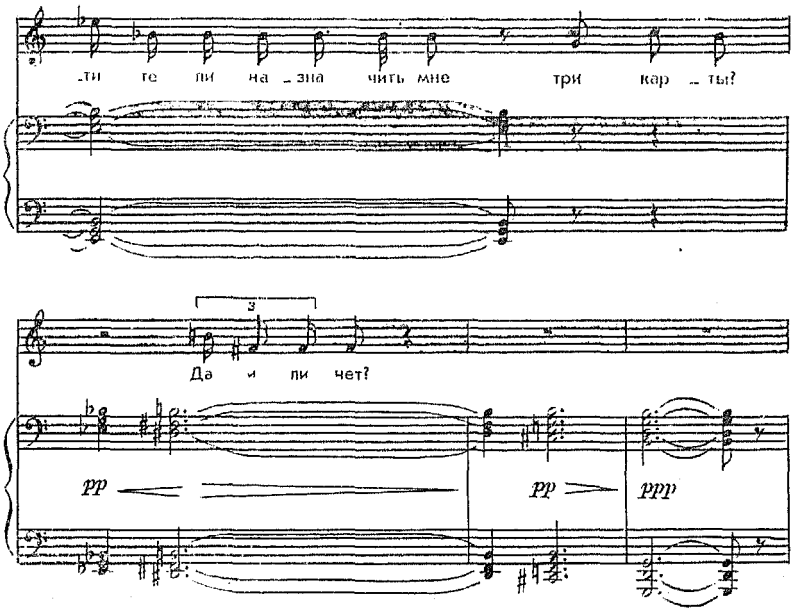


Тревожный ритм в оркестровом сопровождении, хроматическое движение в средних голосах, поступенно спускающаяся линия басового голоса в оркестре — все это усиливает напряжение и подводит к самому драматическому моменту сцены — смерти Графини.

Когда мольба Германа сменяется угрозой («Старая ведьма! Так я же заставлю тебя отвечать!»), в оркестре в низком регистре у деревянных и валторны fortissimo звучит начальный мотив трех карт. В гармоническом языке дальнейшей сцены большую роль играют, как и обычно у Чайковского в моменты подобного драматического напряжения, субдоминантовые гармонии в виде септаккорда II ступени в различных его обращениях и фактурных вариантах.

Графиня падает мертвой, но Герман, еще не понимая случившегося, продолжает угрожать ей. В этот момент в оркестре звучит последовательность аккордов соль мажора, ми-бемоль мажора и си мажора. Терцовое соотношение тональностей образует в своей совокупности увеличенный лад, вносящий в музыку жуткий, зловещий оттенок.





Наконец Герман постигает страшную истину. Полон ужаса его возглас: «Она мертва! Сбылось!.. а тайны не узнал я!». В оркестре вновь возникает, как страстная жалоба, скорбная тема из оркестрового вступления к картине. Сопровождающий ее органный пункт на доминанте си минора еще больше увеличивает ее напряженность.

Доминантовый органный пункт не разрешается в тонику си минора, а резко переключается в гармонию уменьшенного септаккорда. Начинается новый, заключительный раздел финальной сцены. Появляется Лиза. Обезумевший от ужаса Герман всецело поглощен мыслью о тайне карт. Отчаяние охватывает Лизу при мысли, что ее возлюбленным руководила не привязанность к ней, а лишь жажда наживы, приведшая его к убийству Графини.

В этом последнем разделе резко изменяется темп (Vivace). Словно в вихре, проносятся одна за другой в аккордовой фактуре тема из вступления, тема трех карт, тема Пиковой дамы. Такое сплетение тем раскрывает сложный мир переживаний обоих героев. Четвертая картина заканчивается проведением в увеличении темы трех карт на органном пункте тоники фадиез минора, то есть в тональности минорной доминанты по отношению к интродукции. Благодаря этому устанавливается внутренняя связь между двумя узловыми точками музыкального действия. Четвертая картина — переломный момент в развитии драмы — является вместе с тем центральной с точки зрения симфонического развития. Об этом свидетельствует богат-

ство представленных в ней тематических и интонационных связей с другими картинами оперы.

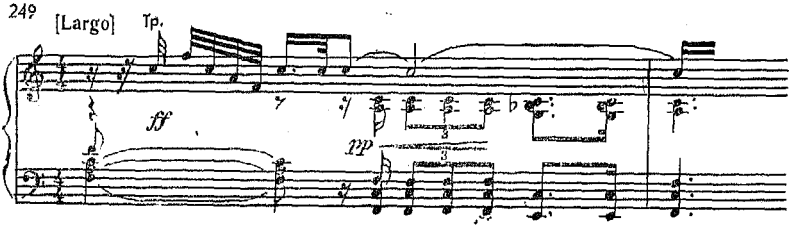
Пятая картина состоит из двух неразрывно связанных между собою сцен, рисующих: одна — Германа в своей комнате в казарме, другая — появление перед ним призрака Графини. Обе сцены связаны единой сквозной линией драматического развития, подводящего к итоговой кульминации — появлению призрака, произносящего названия трех карт.

Содержание пятой картины воплощено преимущественно средствами симфонического оркестра. С глубокой правдивостью раскрывается картина мучительных переживаний Германа. Вокальная партия Германа в этой картине совершенно лишена песенности. Здесь господствуют интонации речитатива, приобретающие временами характер резких отрывистых возгласов.

Музыка картины начинается новой темой в духе церковного песнопения. Это — воспоминания Германа о похоронах Графини. Впервые тема звучит у виолончелей и альтов.



Резко контрастна появляющаяся вслед за ней тема военного сигнала, фанфара трубы, сопровождаемая барабанной дробью. Эта тема характеризует быт военной казармы.



Сопоставление столь контрастных музыкальных образов создает ощущение неустойчивости, тревоги.

Третьим важным тематическим элементом сцены являются смятенные интонации у деревянных духовых, воплощающие ду-

шевные страдания Германа. Они напоминают тему вступления к четвертой картине и одновременно — искаженно звучащий начальный мотив темы любви Германа.



Большое место занимает в пятой картине развитие темы-секвенции Пиковой дамы (см. начало сцены 19). Появляется тема призрака. При словах «Я пришла к тебе против воли» в оркестре у кларнетов звучит нисходящая целотонная гамма[1]. Ее появление на длительном органном пункте тоники вносит ощущение мертвенного оцепенения, застылости.

В пятой картине применяются композитором и отдельные звукоизобразительные приемы (например, вой ветра), которые передают одновременно и ужас, смятение Германа. Когда Герман, словно в бреду, вспоминает картину похорон, начальная погребальная тема звучит за сценой у хора.

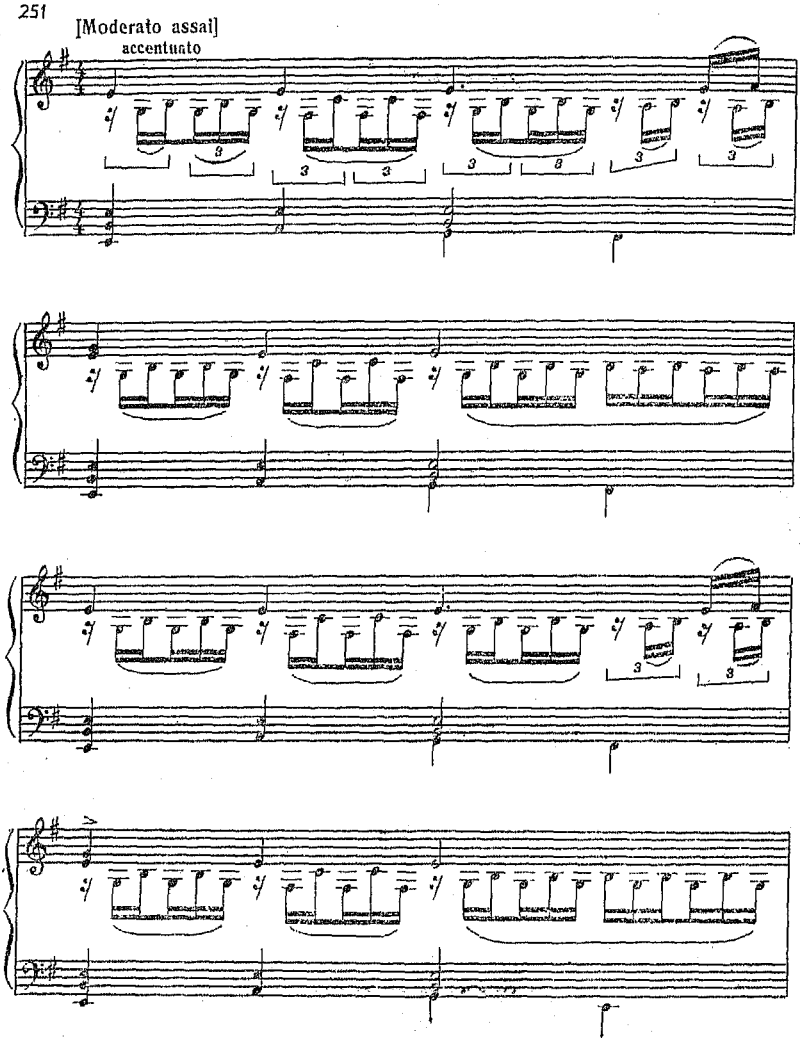
Шестая картина состоит из двух разделов: сцены-монолога Лизы, передающей ее душевное состояние перед встречей с Германом, и сцены свидания Лизы и Германа, центральное место в которой занимает их лирический дуэт, непосредственно переходящий в заключение картины.

Шестая картина, первоначально отсутствовавшая в либретто, введена по настоянию самого композитора. «Нужно, чтобы зритель знал, что стало с *Лизой*. Закончить ее роль четвертой картиной нельзя»,— писал Чайковский своему брату-либреттисту. И именно образ Лизы занимает центральное место в музыке шестой картины, раскрывающей душевное благородство и твердость ее характера.

Сцена и ариозо Лизы представляют собой развернутый драматический монолог, начинающийся неторопливым инструментальным вступлением.

[1] До этого момента целотонная гамма появлялась лишь однажды — в интродукции оперы.

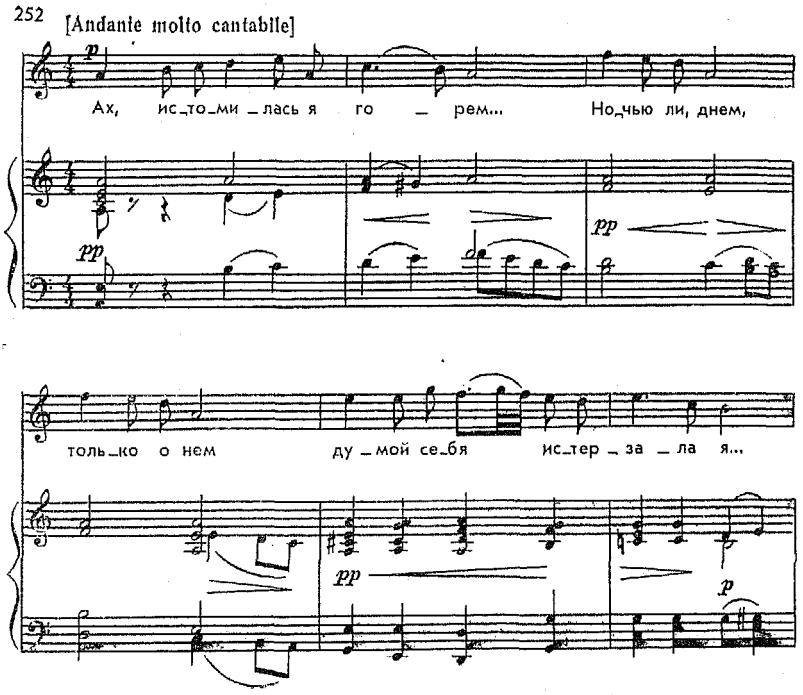
Своеобразен ритмический пульс этого вступления: если триольный ритм аккомпанирующих фигураций вносит в музыку трепетность, тревожность, то сама тема звучит в ровном, почти маршевом движении четвертями. В мелодии подчеркиваются мерность, повторность. Она начинается с повторения тонического звука и после недлительного отклонения вновь возвращается к нему. Перед каждым вторым тактом появляется выразительный предыкт в ритме  на восходящей интонации.



Упорно повторяется один и тот же гармонический оборот: тоника — субдоминанта — тоника. Такое строение темы придает ей суровый, непреклонный характер, она звучит как выражение трагической обреченности.

Подобно тому, как это было в четвертой картине, музыка оркестрового вступления продолжается и после начала сценического действия в качестве сопровождения к речитативу Лизы «Уж полночь близится». Но здесь появляется и новая попевка (у гобоя), напоминающая интонации из первой арии Лизы во второй картине («Откуда эти слезы?»). После речитативного вступления следует широкораспевное, но вместе с тем и по-речевому выразительное ариозо Лизы «Ах, истомилась я горем...». Мелодическое развитие ариозо отличается большой плавностью. Характерной его чертой является «опевание» тоники лада — звука *ля*.

Сопровождение выдержано в гомофонно-гармоническом складе, с небольшими мелодическими подголосками, подхватывающими движение мелодии. Форма ариозо — варьированная строфа, но благодаря большому изменению, которому подвергается основная тема, создается единая линия постепенного нарастания. В последней, кульминационной строфе тема получает





наиболее широкое развитие[1]. Здесь достигается мелодическая вершина ариозо (*ля* второй октавы).

Постепенной драматизации ариозо способствует и изменение фактуры оркестрового сопровождения: появление тремоло, триольного восходящего движения в средних голосах, устремленного вверх поступенного движения баса. Все ариозо заканчивается печальными, преимущественно ниспадающими мелодическими фразами: «Я истомилась! Я исстрадалась! Тоска грызет меня и гложет». Это небольшая кода, которая придает музыкальной форме завершенность.

После ариозо вновь следует речитативный эпизод, рисующий все возрастающее волнение Лизы. В оркестре снова звучит тема вступления. Имитационное проведение ее у различных инструментов создает единую нисходящую мелодическую линию.

Как ответ на бой часов крепостной башни, звучит страстный возглас Лизы, выражающий ее отчаяние. Начинается новое драматическое ариозо — Allegro giusto: «Так это правда! Со злодеем свою судьбу связала я». Прерываемые паузами, сопровождаемые стремительной по своему характеру музыкой оркестра, короткие мелодические фразы создают ярко патетический эмоциональный образ, во многом противоположный сосредоточенно-скорбному первому ариозо Лизы[2].

Дуэт Лизы и Германа («О да, миновали страданья»). Приход Германа отмечен резким тональным сдвигом. Характерно, что здесь использованы композитором те же тональности до мажор и ми мажор и те же гармонические обороты, которые встречались в конце второй картины (см. гармонии на словах: «Нет! Живи!»; «Красавица! Богиня! Ангел!»; «Я твоя!»). В данном случае аналогичная второй картине гармоническая после-

[1] По типу формообразования ариозо сходно с некоторыми лирическими романсами-монологами Чайковского, также образующими единую линию драматического развития при сохранении в то же время связи со строфической формой.

[2] Эта же взволнованно-патетическая музыка повторяется в конце сцены, когда Лиза убеждается, что Герман виновен в смерти Графини. На этот раз мелодия Лизы сопровождается второй мелодической линией в партии Германа («Да, да, то правда, три карты»). Голоса сливаются в дуэт.

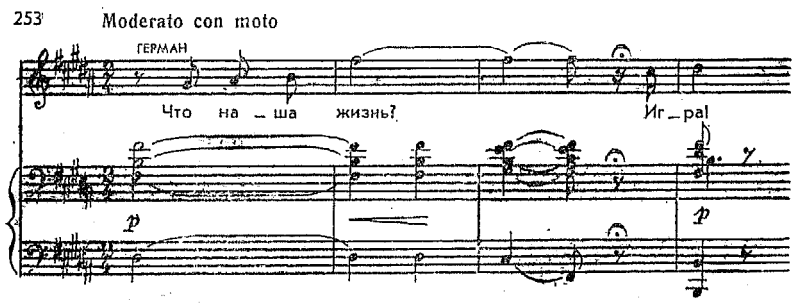
довательность, обостренная квартсекстаккордовым басом, звучит более сжато (с текстом «Ты здесь, ты здесь! Ты не злодей!»). После краткого вступительного диалога Лизы и Германа начинается их лирический дуэт (в тональности ля мажор, которая как бы противопоставлена ля-минорному ариозо Лизы).

Дуэт является средним, контрастным разделом шестой картины. На некоторое время воцаряется светлое лирическое настроение. В ровном ритмическом движении $\frac{9}{8}$, при диалогическом переплетении голосов, развертывается восторженная мелодия дуэта. Но он не завершен по форме, а внезапно переходит в бредовую речь Германа о картах, об игорном доме. И вновь в музыкальное развитие включается тема трех карт и целотонная гамма, напоминающая о призраке Графини.

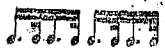
В самом конце, как сопровождение слов Германа «Да! Я тот третий, кто, страстно любя», звучит в том же зловещем тембре, что и в четвертой картине, основная тема Пиковой дамы — ее квартовая секвенция, как бы олицетворяя своим появлением роковую неизбежность гибели Германа. Музыка всей шестой картины завершается оркестровой постлюдией на теме вступления (fff). Шестая картина — одна из самых драматических картин оперы; заканчиваясь в фа-диез миноре, она обнаруживает тем самым свою близость как к квинтету «Мне страшно» (первая картина), так и к началу и окончанию четвертой картины.

Седьмая картина — драматическая развязка оперы. Как и в предыдущих сценах, судьба главного героя, мир его переживаний раскрывается в реальном, метко и образно зарисованном композитором бытовом окружении, резко противопоставленном его душевному состоянию. Веселый хор игроков, шутливые куплеты Томского («Если б милые девицы») образуют контрастный фон к трагической развязке судьбы Германа.

В духе всей этой бытовой сцены написан и последний сольный номер опьяненного временной удачей и одержимого мыслью о выигрыше Германа — ария «Что наша жизнь? Игра!». Она написана в форме куплетной песни с припевом, в жанре «застольной». Ее отличает четкий маршевый ритм.



Второй куплет более драматизирован, благодаря новому оркестровому сопровождению запева («Что верно? Смерть одна!») и секвенционному развитию окончания куплета («Пусть неудачник плачет»). За исключением данной песни, музыка Германа в седьмой картине интонационно и тематически связана со всем предыдущим развитием его партии.

С момента появления Германа в игорном доме в оркестре проходит ряд важнейших тем и тематических элементов оперы: квартовая тема Графини — Пиковой дамы, стремительные вихревые пассажи струнных, напоминающие музыку сцены в казарме, острочеканный ритм  , присутствовавший еще во вступлении к опере. Когда в руках Германа оказывается дама пик, в оркестре звучит тема трех карт, а вслед за нею целотонный звукоряд, характеризовавший в пятой картине призрак Графини.

В другой план переключается все развитие музыки в самом конце сцены: сознание Германа проясняется, в его памяти возникает прекрасный образ Лизы. У флейт и кларнетов печально, но вместе с тем просветленно, на фоне шелестящего тремоло струнных в верхних регистрах звучит тема любви, завершаемая оборотом на VI пониженной ступени. На короткий момент ее прерывает погребального характера хор, выражающий глубокое потрясение присутствующих. И снова в оркестре звучит лирическая тема, олицетворяющая чувство светлой любви. Ею и заканчивается опера.

Проследив по действиям все развитие оперы, мы видим, что ее музыка отличается большой цельностью, единством, органичностью тематических связей вокальных партий и оркестра, большим многообразием интонационных истоков.

Основные образы оперы — Герман и Лиза — показаны в большом развитии, обусловленном, в свою очередь, развитием всей драмы. Графиня обрисована в двух планах: как реально-бытовой персонаж и как обобщающий образ, олицетворяющий в сознании Германа роковое, трагическое начало в жизни, саму смерть.

Чайковский использует в опере, помимо прямых, также косвенные приемы характеристик. Так, например, романс Полины во второй картине является, по существу, предвестником трагической судьбы Лизы и интонационно связан с шестой картиной — сценой гибели Лизы.

Чайковский воплощает последовательное развитие драмы через качественное преобразование тем, достигая этим единства и непрерывности музыкального развития. В этом смысле «Пиковая дама» является самой симфонической из опер Чайковского.

Как в «Евгении Онегине» и в других, послеонегинских, операх, Чайковский включает в «Пиковую даму», наряду со сквоз-

ным развитием, закругленные музыкальные номера — арии, дуэты, ансамбли, хоровые и танцевальные эпизоды, появление которых всегда драматургически оправдано и не нарушает общей целеустремленности действия. В этом отношении он не порывает с установившимися оперными традициями и гибко претворяет опыт классической и романтической оперы. Большую роль играет ариозно-декламационный по своему характеру речитатив, отличающийся разнообразием, гибкостью и нередко интонационно тесно связанный с основными музыкальными темами оперы. Здесь прежде всего выступают связи с Даргомыжским.

Особо нужно подчеркнуть умение композитора распределять узловые музыкально-сценические кульминации таким образом, чтобы оперная форма в целом приобретала черты рельефности, яркости и тем самым способствовала доведению до слушателя основного драматургического замысла.

Опера «Пиковая дама» была впервые с огромным успехом исполнена в Петербурге 7 декабря 1890 года под управлением дирижера Э. Ф. Направника. Партию Германа пел известный русский певец Н. Н. Фигнер, партию Лизы — М. И. Фигнер. Как и опера «Евгений Онегин», «Пиковая дама» не сходит с репертуара многочисленных русских и зарубежных музыкальных театров, завоевав себе огромную любовь широчайших масс слушателей.

Большую роль в раскрытии ее идейного замысла сыграл С. В. Рахманинов, выступивший в 1904 году как дирижер «Пиковой дамы» в Большом театре.

БАЛЕТЫ

Первый балет Чайковского «Лебединое озеро» был сочинен композитором еще в московский период жизни — в 1876 году, то есть за год до начала работы над оперой «Евгений Онегин». Уже в этом произведении ярко проявились реформаторские стремления Чайковского в области балетного искусства. На основе одного из распространенных сказочных сюжетов о девушке, превращенной в лебедя, Чайковский создал окрашенную в лирико-романтические тона музыкальную повесть о любви и верности, о красоте чувств человека и его борьбе против зла, мрака и насилия.

Если до Чайковского музыка в балете обычно носила прикладной характер, подчиняясь хореографии, то с появлением его балетов этот музыкальный жанр занял в музыкальном искусстве место, равноправное с оперой и симфоническими произведениями. Именно музыка стала в нем ведущим началом, воплощая в себе (в единстве с танцем) все содержание произведения. Так же, как опера и симфонические сочинения, балет стал выразителем больших идей, ярких и глубоких чувств

и характеров. Драматические принципы оперного и симфонического творчества были перенесены Чайковским в балетный жанр и способствовали его быстрому расцвету. «Ведь балет — та же симфония», — говорил Чайковский и сочинением своих балетов, основанных на принципе сквозного музыкально-тематического развития, убедительно доказал это. Начав реформаторскую деятельность в области балетного творчества с сочинения «Лебединого озера», Чайковский утвердил свои принципы в следующих двух сказочных балетах — «Спящей красавице» (1889) и «Щелкунчике» (1892).

Как и в оперном жанре, композитор не отказался в музыке своих балетов от уже установившихся и общепринятых форм. Мы встречаем здесь «классические» и «характерные» танцы, пантомимы и дивертисменты, имеющие давнюю традицию в музыкально-хореографическом искусстве. Но у Чайковского все эти формы приобрели новый смысл и значение и всецело подчинились задаче раскрытия основного музыкального содержания. Танец в балетах Чайковского стал средством разнообразных музыкальных характеристик как отдельных героев, так и окружающей их среды. Включение того или иного типа танца всегда внутренне оправданно. Ряд танцев в балетах Чайковского, как, например, балетные адажио, выполняет функцию своеобразных монологов или лирических дуэтов, наиболее полно раскрывая переживания главных героев и являясь их психологическими портретами. Такие танцы играют в балетах Чайковского роль узловых лирических центров в развитии действия. Различного же типа характерные танцы рисуют образы других, второстепенных персонажей балета, создают яркую картину окружающего быта. Для характеристики среды Чайковский часто включает в действие и целые танцевальные сюиты, объединяя в них различные национальные жанрово-характерные танцы.

Пантомимы (танцы-действия) выполняют в балете ту же роль, что речитативы в опере: они появляются в те моменты, которые связаны с различными этапами сюжетного «продвижения» действия. Но так же, как и оперные речитативы, подобные сцены у Чайковского насыщены большой напевностью и мелодической выразительностью.

Особо следует отметить широкое использование Чайковским в балетах вальсовых ритмов; они встречаются не только в собственно вальсах, но включаются и в музыку многих других номеров.

Для развития балетной музыки Чайковского имела большое значение работа композитора над различными фортепианными пьесами танцевального характера, а также его постоянное обращение к танцевальным ритмам при сочинении симфонических и оперных произведений. В области балетной музыки Чайковский явился продолжателем Глинки, создавшего гениальные

образцы симфонизации танца в балетных сценах «Ивана Сусанина» и «Руслана и Людмилы», а также в симфонических произведениях (например, в Вальсе-фантазии).

«СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА»

Основой содержания балета «Спящая красавица» послужила сказка французского писателя конца XVII — начала XVIII века Шарля Перро, опиравшегося, в свою очередь, на народное творчество. Действие балета развертывается в сказочном царстве короля Флорестана XIV. Балет состоит из пролога и трех действий.

Краткое содержание. Пролог. На праздник по случаю крестин дочери короля принцессы Авроры приглашено много гостей. Но распорядитель праздника Каталабют забыл пригласить злую фею Карабос. В разгар праздника разгневанная фея появляется со своей свитой и, мстя за нанесенное ей оскорбление, произносит страшное заклятие: в день шестнадцатилетия Аврора уколет себе веретеном руку и заснет вечным сном. Все присутствующие охвачены ужасом. Их мольбы напрасны: фея Карабос неумолима. Однако добрая фея Сирени, не властная совсем отменить страшное пророчество злой Карабос, смягчает его: Аврора уснет, но не навсегда. Она будет спать сто лет и проснется от поцелуя прекрасного принца, который придет освободить ее от злого колдовства.

Первое действие. Наступил день совершеннолетия Авроры. Во дворце устраивается праздник. Во время танцев Аврора замечает старуху с веретеном. Взяв из ее рук веретено, Аврора кружится с ним в вихре танца и неожиданно падает от укола. Старуха сбрасывает с себя плащ и предстает перед всеми как злая волшебница Карабос. Предсказание свершилось. Аврора заснула, но вместе с ней фея Сирени погружает в сон и весь королевский замок. Плющ и лианы закрывают дворец, парк превращается в дремучий сказочный лес.

Второе действие. Первая картина. Прошло сто лет. В лесу после охоты отдыхают принц Дезире и его гости. Придворные играют и танцуют. Когда Дезире остается один, перед ним появляется фея Сирени и вызывает видение Авроры, чтобы показать принцу Дезире образ его будущей возлюбленной. Восхищенный красотой девушки, Дезире следует за феей Сирени в ладье к заколдованному замку.

Вторая картина. Спящее царство и в нем красавица Аврора. Тщетны усилия Карабос помешать проникновению принца в замок. Поцелуй Дезире пробуждает Аврору, а вместе с ней просыпается и все волшебное царство. Злые чары побеждены большой и прекрасной любовью Дезире.

Третье действие. Пышный праздник, устроенный королем Флорестаном по случаю свадьбы принцессы Авроры и принца Дезире. Среди гостей много персонажей из различных сказок. Радость и счастье наполняют сердца всех присутствующих.

Идея балета — победа света над мраком, счастья над страданиями. «Спящая красавица» — одно из самых светлых, жизнеутверждающих произведений Чайковского. Музыка полна праздничного веселья, яркой солнечности, а вместе с тем и задушевной, полнокровной светлой лирики, раскрывающей красоту душевного мира человека. Фантастический сюжет не стал для Чайковского препятствием для выражения правдивых, подлинно человеческих чувств. Переживания Авроры, Дезире, феи

Сирени — все это чувства живых, искренне любящих и страстно устремленных к счастью людей. Но всему человеческому, светлому в балете резко противопоставлен иной мир — мир злобы и ненависти, воплощенный в балете тоже очень ярко и рельефно в образе злой Карабос. Основной конфликт между светлыми и мрачными силами находит свое воплощение в столкновении двух ведущих музыкальных тем балета: темы Сирени и темы Карабос. Добро и человечность побеждают зло и насилие. В музыке торжествуют жизнь, радость. И эта победа света над мраком широко и празднично утверждается Чайковским в заключительном третьем действии балета.

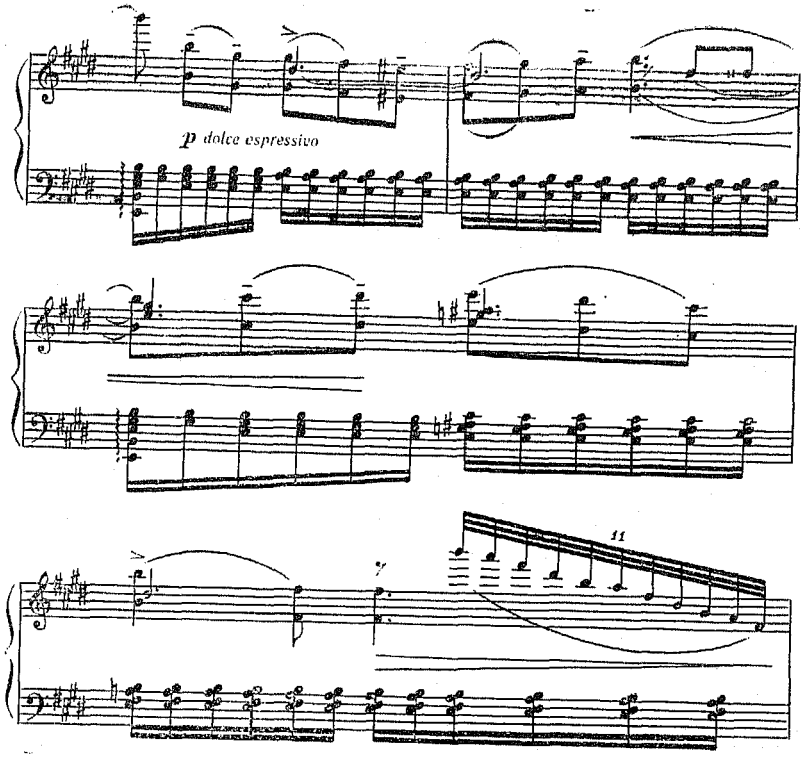
Интродукция. Оркестровая интродукция предваряет действие балета. В ней впервые сталкиваются два главных музыкальных образа: феи Карабос и феи Сирени. Характеристики этих двух персонажей, олицетворяющих собой идеи зла и добра, резко контрастны.

Продолжая традиции Глинки в обрисовке положительных и отрицательных героев, Чайковский характеризует Карабос резкой, угловатой по ритму, гармонически неустойчивой темой.



Тема феи Сирени, напротив, по самому своему характеру вокальна, мелодична. В гармоническом отношении она ясна, тонально устойчива (ее тональность, ми мажор, всегда связана в музыке Чайковского со светлыми лирическими образами).

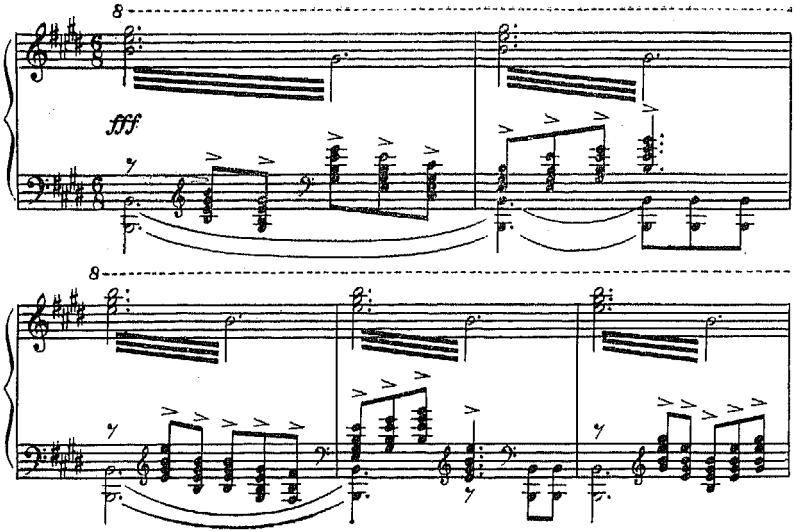




Оркестровка обеих тем также резко различна. Тему Карабос излагает весь оркестр. Появлению темы феи Сирени предшествует всплеск арф, после чего приветливая, ласковая мелодия звучит у флейт и английского рожка на фоне мягкого тремоло скрипок и альтов pianissimo. Тема Сирени подвергается в интродукции широкому развитию благодаря постепенному включению мелодических подголосков, еще более наполняющих ее широким, полнокровным мелодическим дыханием. В итоге большого эмоционального нарастания на тоническом квартсекстаккорде ми мажора в звучании fortissimo, у деревянных инструментов и труб раздается радостный фанфарный сигнал, как бы знаменующий победу светлых сил над силами мрака (пример 256).

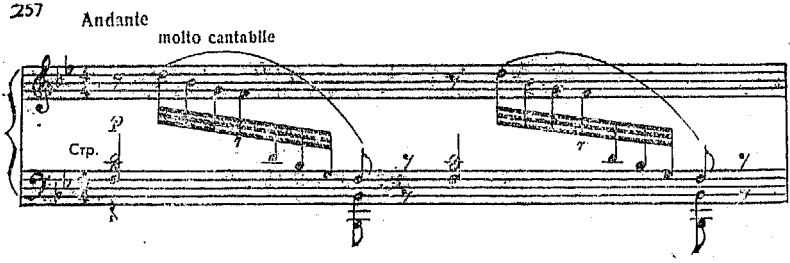
Таким образом, интродукция предвещает итог развития действия, раскрывает основную идею балета.

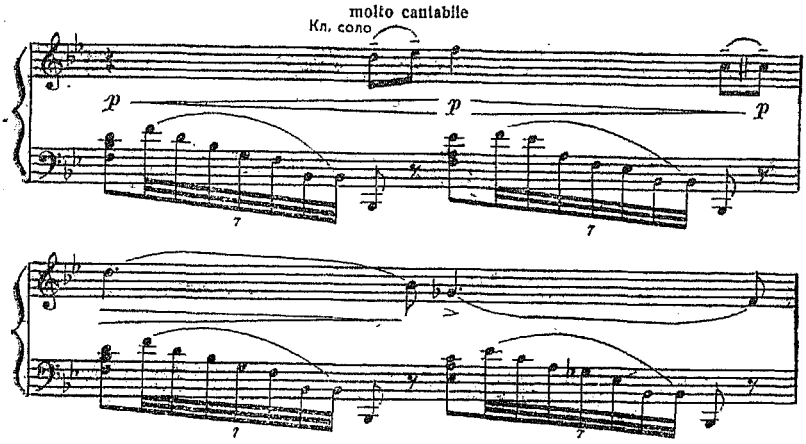
Первый номер пролога непосредственно следует за интродукцией.



Пролог включает в себя четыре номера, неразрывно следующие один за другим. Первый номер — торжественный марш, открывающий сцену праздника во дворце короля по случаю крестин Авроры. Второй — сцена с танцами, характеризующая в основном крестных матерей Авроры — добрых фей: фею Искренности, фею Цветущих колосьев, фею Рассыпающую хлебные крошки, фею Щебечущую канарейку, фею Пылких страстей и фею Сирени. Третий номер — Адажио добрых фей. Четвертый — финал, драматическая кульминация пролога.

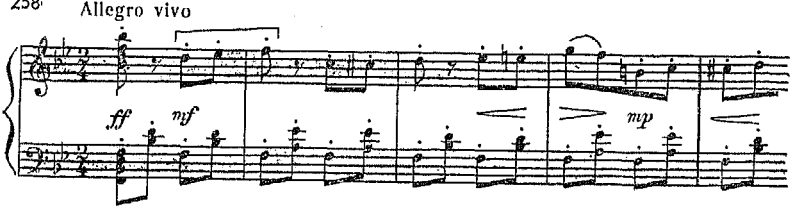
Адажио и вариации добрых фей — первый значительный лирический эпизод балета, за которым следует цепь вариаций, характеризующих каждую из фей. Сердечно приветствуя Аврору, феи одаряют новорожденную подарками. В основе адажио — задумчиво-ласковая, напевная тема солирующего кларнета, сопровождаемая звучанием арф.





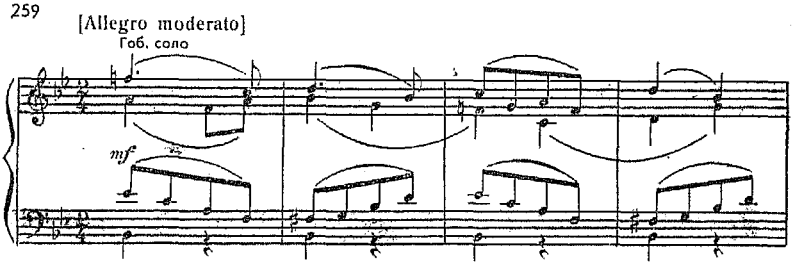
Тема широко развивается (часто путем секвентного движения), драматизируется. При этом основой не только развития самого адажио, но и следующей за ним музыки является начальная интонация темы.

Из этого же исходного мотива вырастает и следующее за адажио Allegro vivo, вводящее в вариации [1].



Каждая вариация — индивидуальный портрет той или иной феи.

Первая вариация (си-бемоль мажор) характеризует наивно-простодушную, скромную фею Искренности. Основная тема (у солирующего гобоя) подвижна, незатейлива и просто гармонизована.

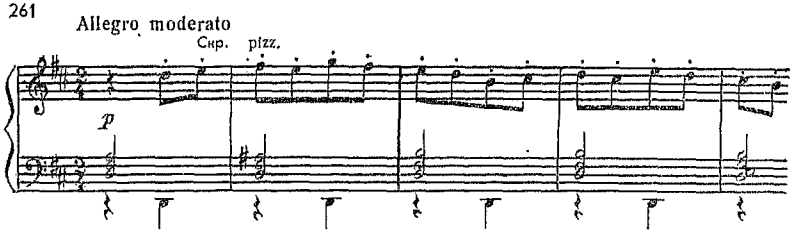


[1] Вариациями в балете называется один из типов сольного классического танца.

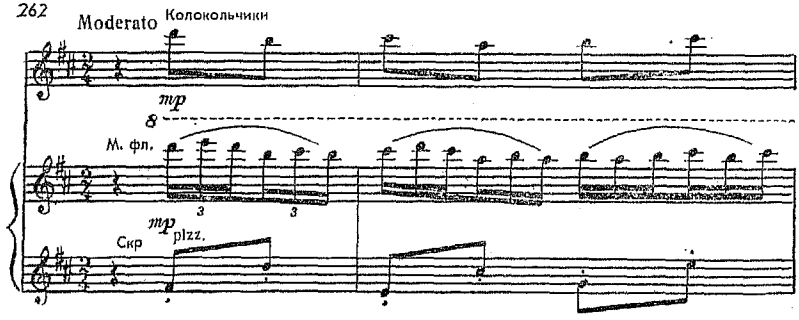
Вторая вариация (соль минор) — в ритме тарантеллы — рисует портрет живой и стремительной феи Цветущих колосьев.



В третьей вариации (ре мажор) представлена фея Рассыпающая хлебные крошки. Тема содержит яркие изобразительные штрихи (легкое staccato). Начальные интонации этой темы, как и начало аллегро, выросли из темы адажио. В целом эта вариация носит характер шутливого, подвижного скерцо.

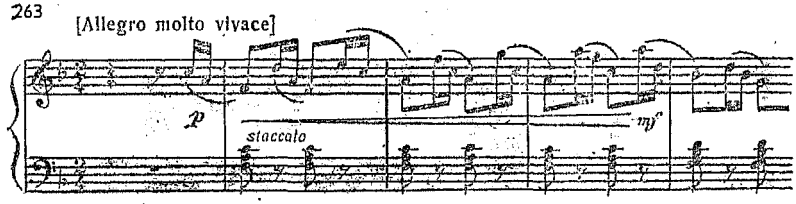


Музыка четвертого сольного танца (ре мажор) является, по существу, вариационным развитием темы феи Рассыпающей хлебные крошки. Здесь охарактеризована фея Щебечущая канарейка. Мелодия звучит звонко и красочно в верхнем регистре флейты-пикколо, сопровождаемая колокольчиками. Общий характер этого танца также шутливый, скерцозный.

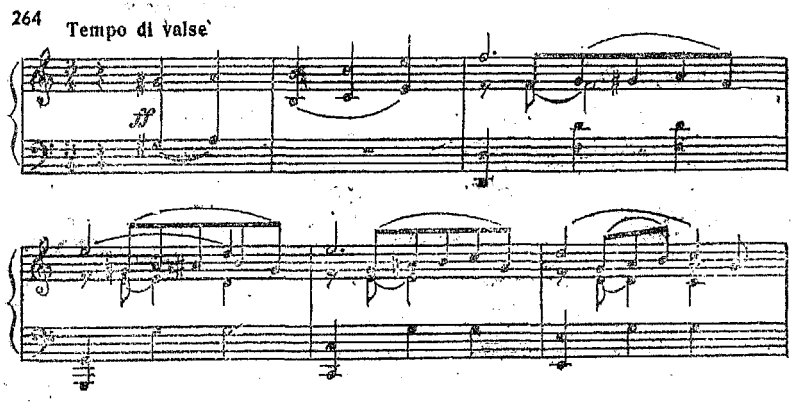




Пятый танец (фа мажор) — портрет феи Пылких страстей. Это — танец-галоп в остром подвижном ритме, с сохраняющимся на всем протяжении характерным затактом.



Шестая вариация (ля минор), посвященная фее Сирени,— поэтичный лирический вальс с простой мелодией, оплетаемой, как кружевом, выразительными хроматическими подголосками в средних голосах.



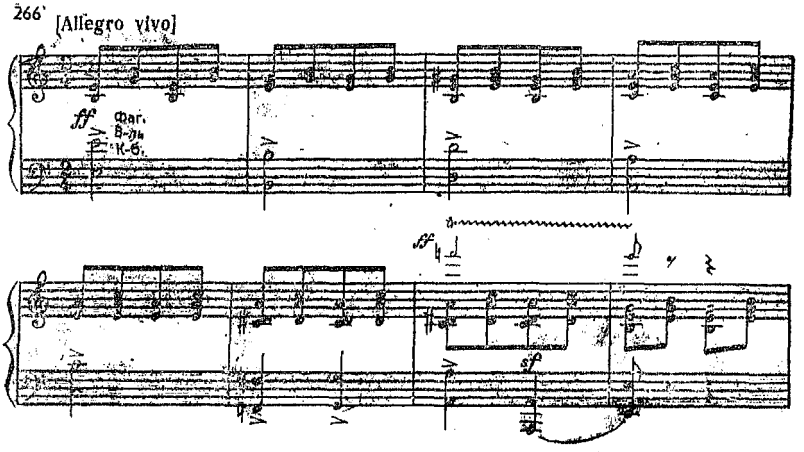
Вариации добрых фей заканчиваются стремительным общим танцем-кодой (ре мажор).

Финал пролога. В нем происходит столкновение феи Карабос и феи Сирени. Он начинается мягкой, певучей темой у кларнетов: это фея Сирени приближается к колыбели Авроры. Вдруг раздаются тревожные сигналы, сначала приглушенные, затем

постепенно все усиливающиеся (модулирующая секвенция из доминантовых гармоний на органном пункте). Появляется фея Карабос в сопровождении чудовищной свиты — крыс и уродливых пажей. Ее тема звучит у кларнетов.



Некоторое время музыка, связанная с образом Карабос, господствует над всем остальным. Карабос издевается над просьбами короля и королевы, добрых фей и всех остальных гостей. Наконец она «произносит» свое страшное пророчество: «Аврора уснет, и ее сон будет вечным». Жестко звучит тема проклятия (угловатое движение мелодии по квартам у фаготов, виолончелей и контрабасов).



Эта холодная, мертвая музыка создает большое драматическое напряжение. Следует стремительный танец уродливой свиты Карабос, основанный на интонациях темы злой феи. И снова — резкий контраст: с появлением феи Сирени звучит уже знакомая по интродукции широкая, напевная тема. Снова все озаряется светом и вновь пробуждаются надежды на счастливое будущее Авроры. В последний раз появляется злобная тема Карабос: разъяренная колдунья со своей свитой покидает бал. Музыка пролога заканчивается светлой ми-мажорной темой Сирени.

Первое действие. Действие открывается бытовой сценой: начинается праздник по случаю совершеннолетия Авроры. Группа вязальщиц со спицами в руках затевает танец. Но заметивший это распорядитель Каталабют гонит их и приказывает заключить в тюрьму за нарушение приказа короля, запретившего носить при себе острые предметы. Разгневан и король, появившийся в парке. Благодаря просьбам окружающих, крестьянки прощены. Начинается яркий, праздничный, ликующий вальс (си-бемоль мажор).

Адажио. Второе лирическое адажио (ми-бемоль мажор), выражающее чувство любви и восхищения принцев — женихов Авроры, является одновременно характеристикой ее красоты и обаяния.

После небольшого вступления, в котором ведущее место занимает каденция двух арф, звучит сочная, торжественно-плавная, широкая тема.



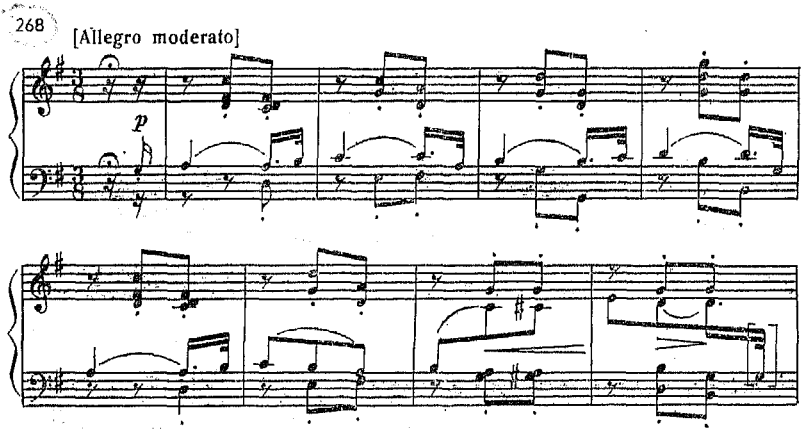
Эта основная тема адажио проходит на протяжении танца три раза, причем дважды — с повторным проведением. Каждое новое появление темы более напряженно, насыщенно, чем предыдущее, что обусловлено драматизацией эпизодов, подготавливающих ее появление. В развитии музыки широко используются секвенции (см. такты 3—5 в примере 267). Секвенционный принцип является ведущим и в следующем разделе

(Poco stringendo), достигая большого эмоционального напряжения к моменту второго появления темы (Tempo I).

Начинается новая волна: у виолончели соло развиваются интонации основной темы, а затем она проводится fff всем оркестром. Главный мотив излагается в тремолообразной фактуре. Он дважды прерывается уменьшенным септаккордом. Тема адажио в более сдержанном движении (Molto sostenuto) и новом варианте звучит в последний раз, как бы утверждая главную мысль всего номера.

Вариация Авроры. После краткого эпизода танцев фрейлин и пажей следует сольный танец — вариация Авроры. Безмятежно-светлым, радостным настроением пронизана музыка танца. Все окружающее в представлении Авроры ясно и радостно, ничем еще не омрачена ее жизнь, ничем не встревожено ее сердце.

Появление шаловливо-грациозной вальсовой темы вариации (соль мажор) подготавливается широким импровизационного характера вступлением солирующей скрипки, в конце которого и формируется вальсовый ритм.

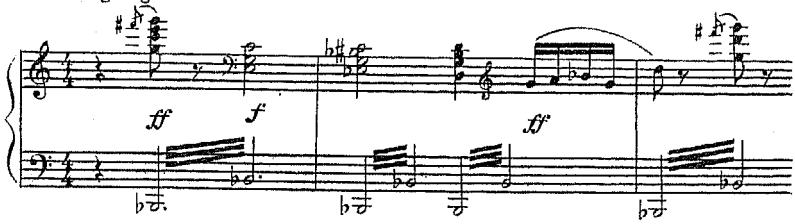


Вариация состоит из трех разделов: первый — проведение основной вальсовой темы, второй (Tempo I) и третий (Allegro vivace) являются ритмическими вариациями на основную тему вальса. Последовательность двух вариантных проведений темы образует единую возрастающую линию. Вариация Авроры контрастно сопоставляется с окружающими ее номерами балета.

Кода переводит действие в драматический финал.

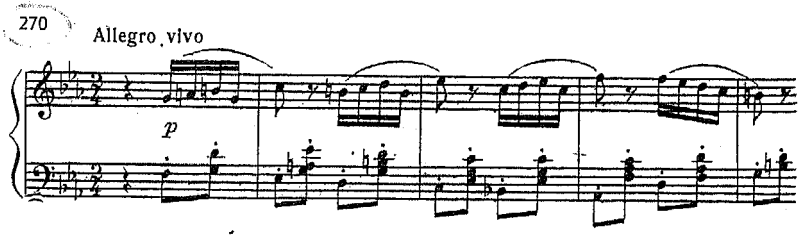
Финал первого действия. В оркестре злорадно-торжествующе звучит тема феи Карабос. Это — ее новый ритмический и гармонический вариант: без пауз, прерывающих аккорды, на фоне тремоло органного пункта *си-бемоль* и с новыми гармоническими последовательностями.

269 Allegro giusto



Тема Карабос подвергается затем большому мотивному развитию. Разрабатываются два ее элемента: поступательный ход по секундам и ритмический мотив шестнадцатыми, который в итоге, отчленяясь от темы и освобождаясь от присущих ей хроматизмов, становится основой танца Авроры с веретеном.

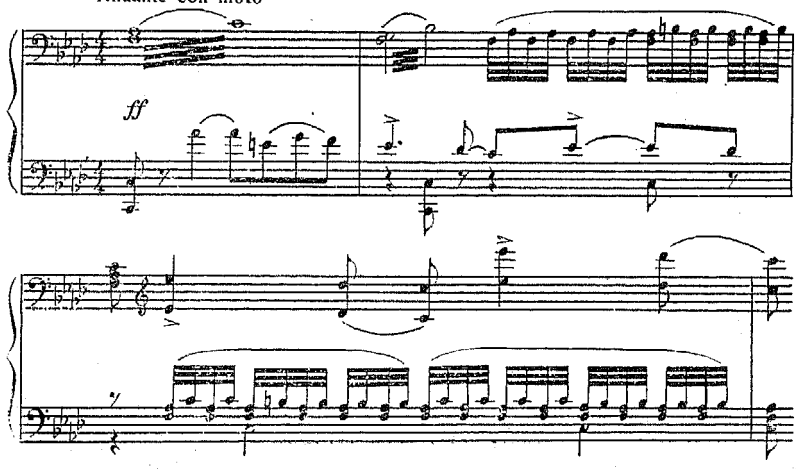
270 Allegro vivo



Танец Авроры с веретеном развертывается в стремительном движении (от Allegro vivo к Presto) в тональности до минор.

В конце его появляются начальные интонации темы Карабос, принимающие здесь зловеще-трагический характер. Аврора, уколовшись веретеном, падает. У виолончелей и фаготов звучит тема, выражающая скорбь и отчаяние окружающих.

271 Andante con moto



Последняя интонация этой темы — поступенный нисходящий ход — становится источником дальнейшего музыкального развития. С этой темой горя и отчаяния сопоставляется тема Карабос в основном своем облике (в этот момент старуха сбрасывает плащ и предстает как Карабос. Принцы бросаются на злую колдунью, но она внезапно исчезает). Непрерывное движение шестнадцатых в темпе Poco più vivo, рожденное темой Карабос и вихревым танцем Авроры, заканчивает этот драматический эпизод балета. Он непосредственно переходит в последний раздел финала.

Появляется фея Сирени. Ее тема звучит у английского рожка в светлом ми мажоре. По знаку доброй волшебницы все царство погружается в волшебный сон: в ровном ритмическом движении звучит красочная цепь аккордов — «тема оцепенения».



Вся заключительная сцена носит фантастически-живописный характер.

Второе действие. Первая картина. Первая картина включает в себя два раздела. В первом центральное место занимает сюита из старинных танцев, характеризующая придворный быт. В эту жанрово-бытовую сцену вводят симфонический антракт и сцена (№ 10), которая начинается музыкой, подражающей звучанию охотничьих рогов (валторны). Появляются охотники и дамы, располагающиеся на отдых. С ними — принц Дезире. По предложению одного из присутствующих начинается игра в жмурки, за которой следуют танцы.

Все танцы выдержаны Чайковским в стиле придворной танцевальной музыки XVIII века.

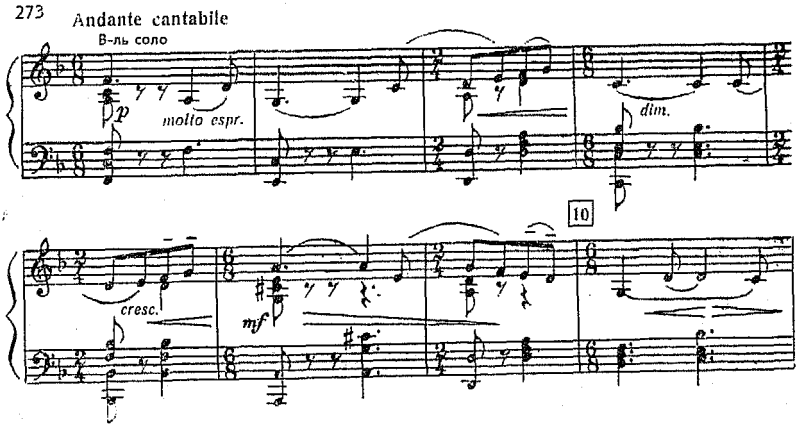
Первый танец умеренного и плавного движения $\binom{3}{4}$ — менуэт (танец герцогинь); второй $\binom{4}{4}$ — подвижный, галантный гавот (танец баронесс); третий — кокетливый, в быстром движении $\binom{6}{8}$ паспье (танец графинь); четвертый — живой и веселый ригодон $\binom{2}{4}$, танец «маркиз-резвушек». Заключением всей этой танцевальной сцены является южно-французский (прован-

сальский) танец фарандола $\binom{3}{4}$, оживленный и стремительный, несколько напоминающий по характеру своего ритма мазурку. Ярко народный характер мелодии этого танца подчеркивается и ее гармонизацией пустыми квинтами в духе народной инструментальной музыки.

Второй раздел первой картины включает в себя явление принцу Дезире феи Сирени, сцену Дезире и призрака Авроры, путешествие Дезире с феей Сирени к спящему замку (Панорама).

Сцена Дезире и феи Сирени. Звучат охотничьи рога, сопровождающая принца свита удаляется. Дезире остается один. Появляется фея Сирени. После вступительных «всплесков» арф мягко и нежно, в новой тембровой окраске (у флейт) и новой тональности (ре-бемоль мажор) звучит ее тема. Она, как всегда, излагается очень широко, но с еще большей, чем в предшествующих случаях, разработкой отдельных мелодических мотивов, с большим тонально-модуляционным развитием. Эпизод этот завершается ярким эмоциональным нарастанием, за которым следует длительная (с ферматой) пауза. Фея поднимает свою палочку, и перед зачарованным Дезире появляется прекрасное видение. Резко изменяются темп, тональность, порывисто-устремленным становится весь характер музыки. Заканчивается этот номер внезапной модуляцией в фа мажор (появление доминантсептаккорда фа мажора), непосредственно вводя в следующую, центральную лирическую сцену — сцену Авроры и принца Дезире.

Сцена Авроры и Дезире — третий лирический центр в балете (Pas d'action). В основе ее музыки — широконапевная, пластичная тема фа мажор, которая появляется вначале у солирующей виолончели[1].



[1] Тема эта сходна с основной темой Andante Пятой симфонии.

Ее развитие приводит к широкому, драматически напряженному среднему разделу (Tempo I). Последний на волне большого нарастания переходит в динамическую репризу первой части.

В музыке воплощены и мольба Авроры об освобождении ее от чар, и чувство большой, прекрасной любви Дезире к Авроре. Лирический эпизод не замкнут, он обрывается на уменьшенном септаккорде, после которого начинается светлое Allegro (фа мажор), воскрешающее в памяти слушателя облик юной и безмятежной, радостной Авроры.

Сольный танец (вариация) Авроры (си-бемоль мажор) интонационно связан с предшествующим Andante cantabile (см. пример 273).

274 [Allegro con moto]

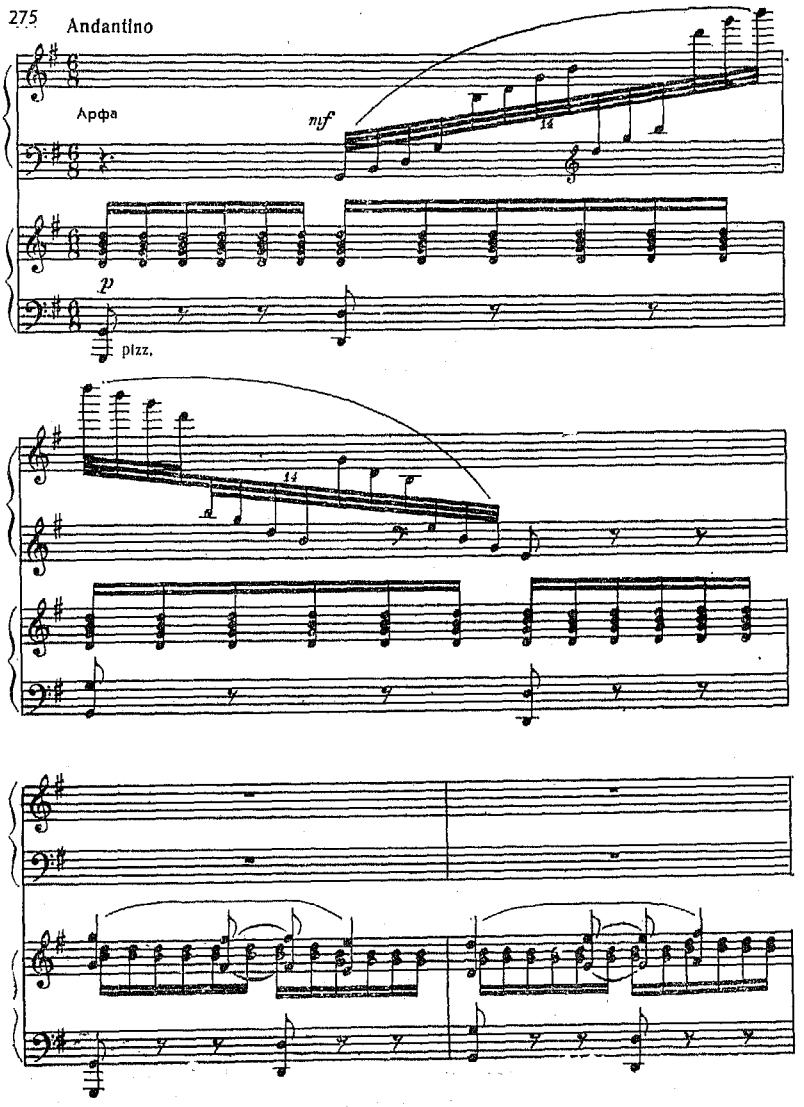


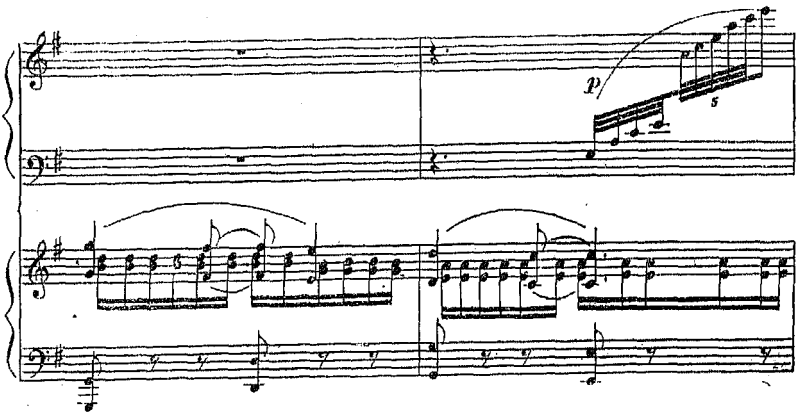
В среднем разделе танца появляется быстрое движение шестнадцатыми, напоминающее ритм танца Авроры с веретеном. Как ритмический фон этот тип движения сохраняется и далее при повторении первой темы (третья часть) и в заключительных тактах вариации. Вся эта музыка воспринимается как взволнованный рассказ Авроры о колдовстве злой Карабос.

Панорама. После сцены Дезире с Авророй Чайковский включает в развитие балета ряд музыкально-симфонических эпизодов, в которых танец либо вовсе отсутствует (симфонические антракты), либо заменяется своеобразной живописной музыкально-хореографической картиной. Таковой является Панорама.

Для передачи плавного движения волшебной ладьи Чайковский находит выразительный прием: сочетание двух типов

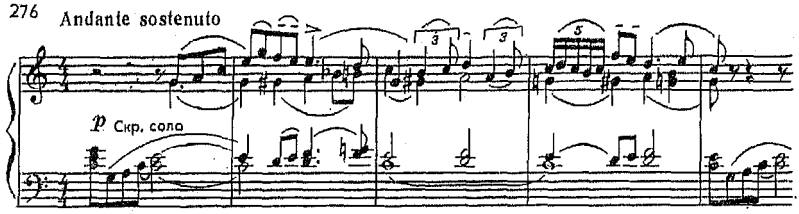
ритма — двухдольного и трехдольного — в различных голосах оркестра. Один из них — не прерывающееся до конца номера ровное движение шестнадцатыми, образующее гармонический фон; второй — движение самой мелодии с подчеркнутой синкопой на третьей четверти.





Эпизодические «всплески» арфы еще больше усиливают живописно-изобразительный характер Панорамы. Вместе с тем эта музыка пронизана глубоко поэтичной лирикой и выражает мечты Дезире о прекрасной Авроре. «Созерцание природы и вместе с тем сладостное томление по призраку...» — так метко характеризует музыку Панорамы Асафьев.

Антракт. Первую картину второго действия заключает симфонический антракт. Звучит нежная, мягкая тема солирующей скрипки, воплощающая страстное стремление Дезире к счастью.



Некоторыми своими мелодическими оборотами (восходящим секундовым движением) она напоминает мелодию си-бемоль-мажорной вариации Авроры (см. пример 274).

В третьем проведении темы расширяется ее мелодический диапазон (до *ля* второй октавы), звучность возрастает, и после ясного утверждения доминанты соль мажора неожиданно появляются уменьшенные гармонии и начальные мелодические интонации темы Карабос. Однако они сразу сменяются той же лирической темой. Композитор снова напоминает музыкальными средствами о драматургическом конфликте балета — столкновении сил добра и зла — и намечает будущую развязку.

Огромного симфонического дыхания достигает музыка антракта в среднем своем разделе, основанном на секвенционном

развитии небольшого мотива, восходящего по секундам и спускающегося на малую терцию. Этим как бы раскрывается рост чувства любви и возвышенность лирических переживаний Дезире.



Тема по характеру своей мелодики родственна теме любви Германа в опере «Пиковая дама», а также близка одной из лирических тем первого действия балета «Щелкунчик».

Вторая картина невелика, состоит из двух симфонических антрактов и финальной сцены пробуждения, в которой и происходит развязка драматического конфликта.

Симфонический антракт «Сон» и сцена (замок Спящей красавицы). Как и Панорама, симфонический антракт «Сон» и появление Дезире и феи Сирени — поэтическая, живописно-музыкальная картина, содержание которой раскрывается только музыкой, без участия танца. На протяжении антракта и непосредственно связанной с ним сцены происходит сопоставление и сплетение различных музыкальных тем, показывающих, так же как и предыдущий антракт, борьбу враждебных сил. Первая из тем — аккордового склада — звучит у флейт, гобоев, английского рожка и кларнетов на фоне еле слышного тремоло скрипок.



Это — вариант «темы оцепенения», темы спящей Авроры (см. пример 272). Основой ее мелодии является измененная тема вариации Авроры из первого действия (см. ее раздел Allegro vivace). В то же время в этой теме есть элементы, роднящие ее с хроматическим восходящим движением темы Карабос. Столкновение двух резко противоположных музыкальных образов здесь показано через трансформацию, переосмысление одних и тех же интонаций.

После темы оцепенения появляется тема Карабос, сразу же прерываемая интонациями мольбы, жалобы, выросшими из предыдущего симфонического антракта, а именно — из лирической темы Дезире. Арпеджированные аккорды арфы приводят к одновременному звучанию темы Карабос и темы Сирени, при этом тема Сирени звучит в необычном для нее тембре труб (с сурдиной). Снова возвращается тема оцепенения и снова за ней следует тема Карабос с включенным в нее мелодическим мотивом из темы Сирени. Новое вступление темы Сирени дано более полно (без имевшегося в первый раз гармонического минорного отклонения), тема же Карабос лишь намечена в двух первых аккордах, а гармония ее значительно смягчена. По существу, тема Карабос уже потеряла здесь свой характерный облик. В дальнейшем она все более и более распыляется, появляются только отдельные обрывки ее. Таким образом, еще до начала сценического действия музыка предвещает гибель Карабос и победу феи Сирени.

В симфоническом антракте содержится еще одна элегическая тема (у английского рожка) с характерным для Чайковского поступенно спускающимся мелодическим движением. Эта тема связана с миром чувств Дезире.

При появлении Дезире и феи Сирени музыка становится стремительной, подвижной (Allegro vivace). Поцелуй Дезире пробуждает Аврору. Светлый, радостный финал ми-бемоль мажор завершает второе действие.

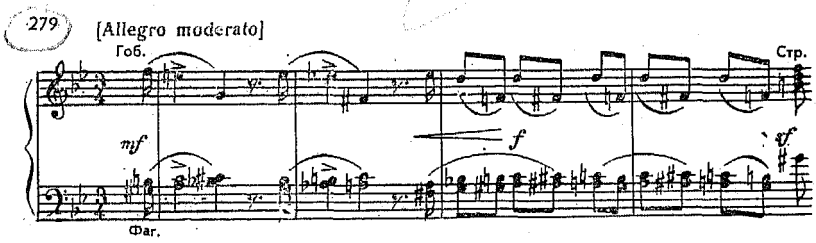
Третье действие. Несмотря на то, что в финале второго действия уже дана развязка драматического конфликта, совершилась победа сил добра и света над злым колдовством Карабос, в балете имеется еще одно действие. Оно рисует свадьбу Авроры и Дезире. Этот акт выполняет роль развернутого заключения балета.

Как и пролог, третье действие начинается торжественным маршем: выходят король, королева и новобрачные, приветствуемые придворными. Марш сменяется полонезом, характеризующим появление прибывших гостей — персонажей волшебных сказок.

Со своими дарами спешат на праздник феи драгоценностей (оживленный, в ритме $\frac{6}{8}$, танец Pas de quatre). Начинаются их сольные танцы — вариации фей: блестящий вальс феи Золота (в тональности ми-бемоль мажор), стремительная полька феи Серебра (оркестровая звучность благодаря включению колокольчиков вызывает ассоциации со звоном серебра). В характере пятидольного, бравурного быстрого танца на $\frac{5}{4}$ дана вариация феи Сапфиров. Танцы фей замыкает сверкающая красками вариация феи Бриллиантов. За сольными танцами следует общий танец фей — блестящая жизнерадостная кода.

Сюита из характерных танцев содержит музыкальные портреты популярных сказочных персонажей.

Первый танец — шуточная музыкальная картина «Кот в сапогах и белая кошечка» (из сказки «Кот в сапогах»). Основная музыкальная тема воспроизводит кошачье мяуканье (эта тема звучит у гобоев при встречном мелодическом движении фаготов; ее заключает тремоло струнных). Особенно характерна начальная интонация — ход на малую секунду вверх с последующим спадом на сексту вниз.

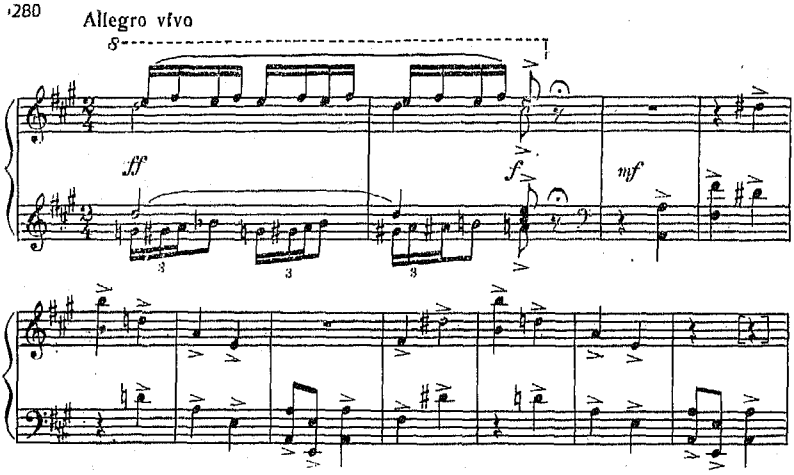


Постепенное ритмическое сжатие этой темы образно передает «взволнованность» рассерженной кошечки. Последующие аккорды в ритме  как бы иллюстрируют внезапные удары кошачьей лапы. Танец отличается быстротой и изменчивостью ритма, остротой гармоний и оркестровых тембров.

Появляются Золушка и принц Фортюне (из сказки «Золушка и хрустальная туфелька»), Голубая птица и Флорина (из сказки «Голубая птица»). Их общий танец («Танец четверых») сменяется парными вариациями: вальсом Золушки и Фортюне и танцем (в ритме $\frac{2}{4}$) Голубой птицы и принцессы Флорины.

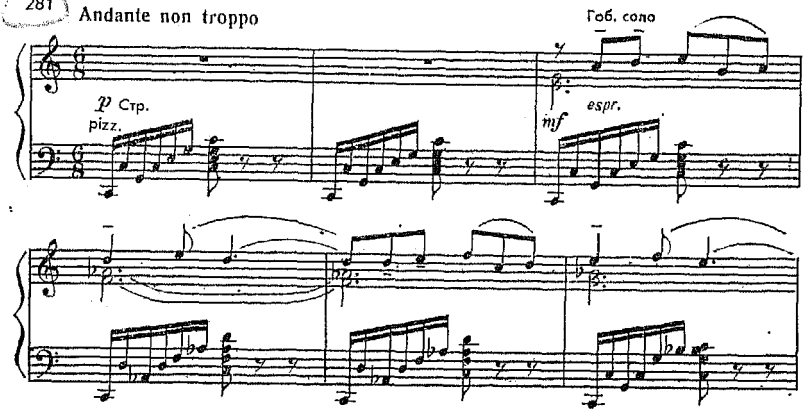
После коды, завершающей эту группу танцев, начинается танец Красной Шапочки и Волка, живо и ярко иллюстрирующий эпизод встречи этих двух персонажей из сказки «Красная Шапочка и Волк». Легкие, подвижные интонации Красной Шапочки сменяются «рычанием» Волка (тема звучит у низких инструментов). Однако все заканчивается благополучно, в веселом вихре танца кружатся вместе Волк и девочка.

На смену им снова выходят Золушка и принц Фортюне (вальс), а вслед за ними группа новых сказочных персонажей: Мальчик с пальчик, его братья и Людоед. Мальчик с пальчик — в сапогах Людоеда. Его семимильные шаги изображены в музыке большими интервальными скачками, которые забавно контрастируют с прозвучавшей в высоком регистре темой Мальчика.



Выход и адажио Авроры и Дезире. Содержание третьего действия не ограничивается характерными портретами. Здесь продолжает также развиваться лирическая музыка Дезире и Авроры. Их выход отмечен вальсообразной темой, близкой теме Сирени. Но особенно большое значение для характеристики их светлых чувств имеет до-мажорное адажио. Это — последний развернутый лирический эпизод в балете и одновременно лирическая кульминация его. Тема адажио — широкая, длящаяся на одном дыхании.

281 Andante non troppo



В ее мелодике слышится мотив, родственный теме из симфонического антракта (см. пример 276), но получивший новые, более закругленно-напевные очертания. Чувство томления, тоски, присутствовавшее в симфоническом антракте, сменилось здесь чувством светлой радости, торжества, победы. Арпеджированный фон придает особую широту движению темы, а «солнечный» до мажор с звучащим в нем *ля-бемолем* (пониженная VI ступень) — большую свежесть и яркость всей музыке.

Адажио дополняется двумя сольными танцами Дезире и Авроры: стремительной тарантеллой — вариацией Дезире и грациозной полькой — вариацией Авроры.

Заключение и Апофеоз. Третье действие завершается общими танцами присутствующих: медленной, величавой, в ритме $\frac{3}{4}$, сарабандой и блестящей мазуркой. После этого в торжественном ритме марша [1] на празднично-фанфарных интонациях звучит *кода всего балета — Апофеоз* — светлый гимн в честь жизни, добра и света.

«Спящая красавица» была исполнена в Петербурге 3 января 1890 года (постановка выдающегося балетмейстера Петипа). Балет имел огромный успех и еще больше утвердил всемирную славу композитора. С тех пор «Спящая красавица» не сходит с репертуара театров.

РОМАНСЫ

Большое художественное и историческое значение имеют созданные Чайковским камерно-вокальные и инструментальные произведения (к последним относятся: квартеты, трио, многочисленные фортепианные пьесы, в том числе циклы —«Времена

[1] На теме той же французской песни, которая использована Чайковским в IV картине «Пиковой дамы» (см. пример 243).

года», «Детский альбом» и др.). Во всех этих сочинениях ярко выступают общие для всех жанров Чайковского отличительные черты его творческой индивидуальности: искренняя задушевность и драматизм лирических высказываний, глубоко национальная основа мелодического языка, связанного, прежде всего, с русской народной песней, городским бытовым романсом и разнообразными жанрами танцевальной музыки. Любовью к родине, к родной природе, к русскому человеку пронизано содержание всех камерных произведений Чайковского, будь то инструментальный ансамбль, фортепианная миниатюра, лирический романс или песня.

Нередко в камерных жанрах, особенно романсах, подготавливалась тематика, круг образов, музыкальный язык крупных сочинений композитора. Иногда романс или песня органично включались композитором и как самостоятельные музыкальные номера в его оперы (например, в оперы «Опричник», «Кузнец Вакула», «Пиковая дама»). Характерно, что наиболее значительные достижения в романсном творчестве либо совпадают по времени с созданием лучших образцов его оперного и симфонического творчества, либо предваряют их. Иногда можно даже непосредственно проследить мелодические связи между романсами и операми Чайковского. Так, например, многие романсы 70-х годов подготовили музыкальный язык и круг образов оперы «Евгений Онегин»; романсы 80-х годов интонационно близки к «Пиковой даме».

Чайковским написано свыше ста романсов. Этому жанру он уделял большое внимание на протяжении всего своего творческого пути.

Романсы Чайковского являются одним из самых значительных достижений русской вокальной лирики второй половины XIX века. Основное их значение — в углублении и многообразном расширении лирической темы. Чувства, воплощенные композитором в романсах, близки, понятны и дороги самому широкому кругу людей благодаря своей правдивости и глубине, а также потому, что выражены они простым музыкальным языком, опирающимся на демократические интонационные истоки.

Чайковский обращался к текстам самых различных поэтов, преимущественно русских. Многие из лучших романсов Чайковского написаны на тексты А. К. Толстого: «Средь шумного бала», «Благословляю вас, леса», «То было раннею весной», «Серенада Дон-Жуана» и другие. Не раз композитор обращался и к стихам Мея, Фета, Полонского, Майкова, Плещеева [1]. Два романса — «Песня Земфиры» и «Соловей мой, соловейко» — написаны Чайковским на слова Пушкина. Из переводной поэзии Чайковского привлекали поэтические тексты немец-

[1] На тексты Плещеева написано большинство детских песен Чайковского.

ких поэтов: Гейне («Хотел бы в единое слово»), Гёте («Нет, только тот, кто знал»).

Иногда Чайковский брал для своих романсов и стихотворения малоизвестных поэтов, тексты, не представляющие сами по себе большой художественной ценности. Однако своей прекрасной музыкой он облагораживал содержание этих стихов, придавал им значение гораздо более глубокое, чем то, которое было в них первоначально заложено. (Примером может служить последний цикл романсов Чайковского на слова поэта Ратгауза.)

Как уже указывалось, ведущее место в камерной вокальной музыке Чайковского принадлежит лирической теме, представленной разнообразными по типу романсами. Здесь и лирический романс-песня («Я ли в поле да не травушка была», «Кабы знала я, кабы ведала»), романс-вальс (например, «Средь шумного бала»), романс-мазурка («Али мать меня рожала»), романс-элегия («Отчего», «Примиренье»), драматический монолог («Слеза дрожит», «На нивы желтые» и др.) или монолог гимнического характера (как, например, «Благословляю вас, леса»). В целом ряде романсов лирические образы даны в непосредственной связи с образами природы («То было раннею весной», «Вечер» и т. п.). Разнообразны романсы-песни с детской тематикой (цикл «16 детских песен»), среди которых имеются и сценки-диалоги («Бабушка и внучек», «Кукушка»), и картинки природы («Весна», «Осенняя песня»), и шуточная детская песня («Мой Лизочек так уж мал»), и колыбельная («Колыбельная песнь в бурю»).

В первых наиболее художественно ярких романсах конца 60-х годов (как, например, «Не верь, мой друг», «Слеза дрожит», «Ни слова, о друг мой» и др.) уже выступают ведущие черты романсного стиля Чайковского. Для них характерно сочетание широкой кантилены с речевой выразительностью, большая целеустремленность тематического развития, обусловленного яркостью и рельефностью основных музыкальных тем (эти темы обобщенно воплощают в себе самое существенное в содержании романса); характерной особенностью романсов Чайковского является также единство ритма на протяжении всего произведения.

В пределах небольшой формы Чайковский умеет дать большое драматическое развитие образа, превращая романс в своеобразную «вокально-симфоническую поэму» (яркими примерами могут служить: «На нивы желтые», «Отчего?» и др.). При этом целостности развития способствует и органическая связь вокальной и фортепианной партий: последняя часто «договаривает» или развивает изложенное в партии голоса. Большую роль играют прелюдии, интерлюдии, постлюдии, представляющие собой органические звенья единого музыкального целого.

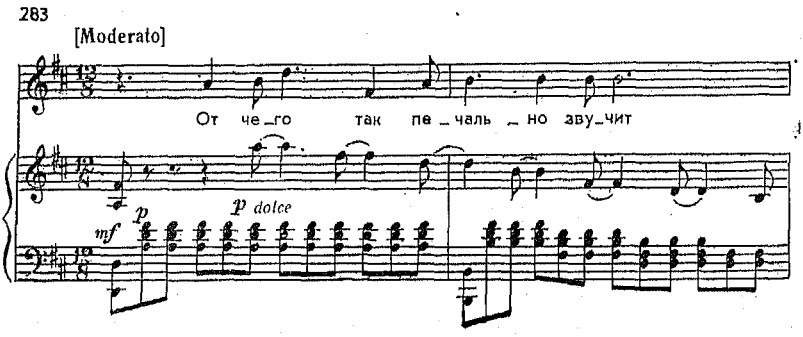
Отношение Чайковского к поэтическим текстам определяется, прежде всего, стремлением раскрыть сущность поэтического образа в целом, а не следовать в музыке за всеми его деталями. Поэтому Чайковский обычно допускает свободное обращение со стихотворным текстом: вносит в него, если этого требует музыкальная выразительность, повторы слов и отдельных фраз. Вообще он стремится выбирать такие стихотворения, которые в своем ритме и строении уже содержат основу для широкого мелодического распева.

Ряд романсов Чайковского объединен в самостоятельные циклы, например цикл «Детских песен», цикл на слова поэта Ратгауза.

«Отчего?» (на слова Л. А. Мея, из Гейне). Романс «Отчего?»— одна из характерных страниц раннего романсного творчества Чайковского. Музыка романса представляет единую непрерывную линию эмоционального нарастания. Трепетное триольное движение аккомпанемента удерживается на протяжении всего романса и придает форме большую цельность. В основе романса лежит небольшая по диапазону тема.

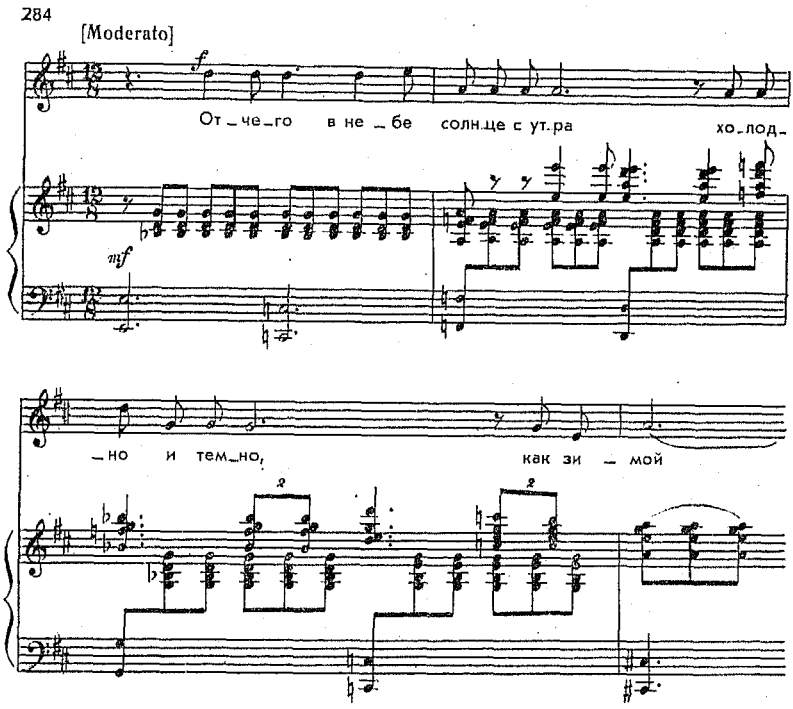


Это основное зерно постепенно мелодически развивается. В форме романса сочетаются принципы варьированной строфы и сквозного развития. Так, при втором проведении темы («Отчего так печально звучит») в вокальной мелодии изменяется, по сравнению с первой строфой, лишь последняя фраза (ср. «Погребальным покровом роса?» с концом первой строфы «Голубая фиалка нема?»), но в фортепианной партии с самого же



начала второй строфы появляется мелодический подголосок — нисходящая мелодия [1].

Эти изменения непосредственно подготавливают драматическую кульминацию следующего раздела. Мелодия голоса становится более речитативной, аккордовая фактура фортепиано насыщеннее, в верхних голосах звучат ответные имитации-повторы последних мелодических оборотов вокальной партии (характернейший прием мелодического развития у Чайковского).



Тема ускоряется, гармония становится острее (уменьшенный септаккорд). Последнее повторение «Отчего?» звучит как трагическое выражение отчаяния; мелодия достигает своей вершины: аккорды фортепианной партии звучат fff, в тональности ре минор. Благодаря драматическому характеру кульминации последняя фраза —«Ты, покинув, забыла меня?»— воспринимается как ответ на многократно повторяющийся вопрос «Отчего?».

[1] Подобный мелодический прием применен Чайковским в сцене письма Татьяны в опере «Евгений Онегин».



Как отголосок пережитого, как элегическое «высказывание без слов» звучит печальная фортепианная постлюдия.

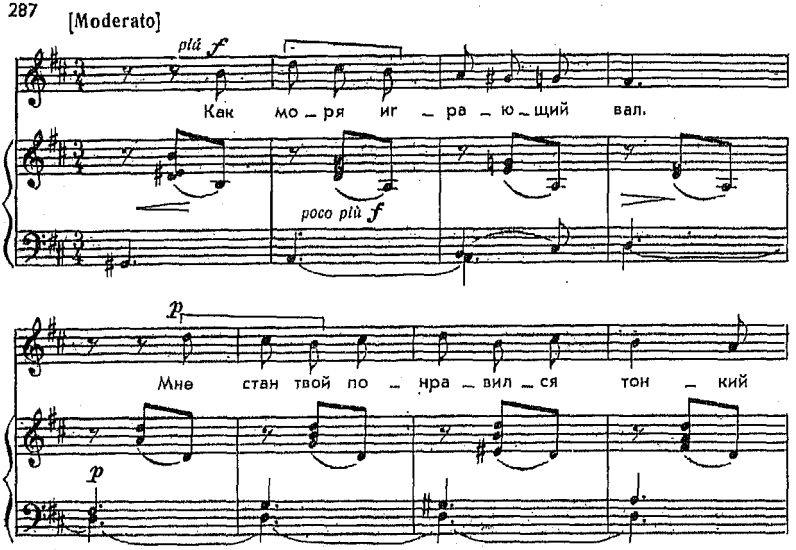
«Средь шумного бала» (текст А. К. Толстого). Романс написан в ритме вальса, что отвечает содержанию стихотворения (воспоминания о встрече с любимой во время бала). Этот вальс — тонкая, проникновенная, лирическая миниатюра, ин-

тимное признание себе в своем чувстве. Он несколько напоминает такие страницы лирики Глинки, как романс «Я помню чудное мгновенье». Романтическая недосказанность чувства, затаенное беспокойство, а вместе с тем и светлая грусть сочетаются в музыке Чайковского.

На фоне прозрачного вальсового аккомпанемента голос непринужденно и просто рассказывает поэтическую лирическую повесть. В вокальной партии тонко сочетаются мелодический распев с речевой выразительностью. Для ритмического движения характерны большая пластичность, гибкость, свобода (отдельные звенья мелодии прерываются паузами), при сохранении в то же время единого пульса в фортепианной партии.



Романс изложен в трехчастной форме. Средний раздел («Мне стан твой понравился тонкий») вырастает из вариантов интонаций, встречавшихся в первой части: при втором проведении основной темы романса ее последняя фраза (на словах «Как моря играющий вал») изменяется по сравнению с первым проведением темы (см. «Твои покрывала черты») и становится непосредственным истоком дальнейшего развития музыки среднего раздела, что создает в итоге большое интонационное единство всего романса, не нарушая вместе с тем и четкости отдельных граней формы.

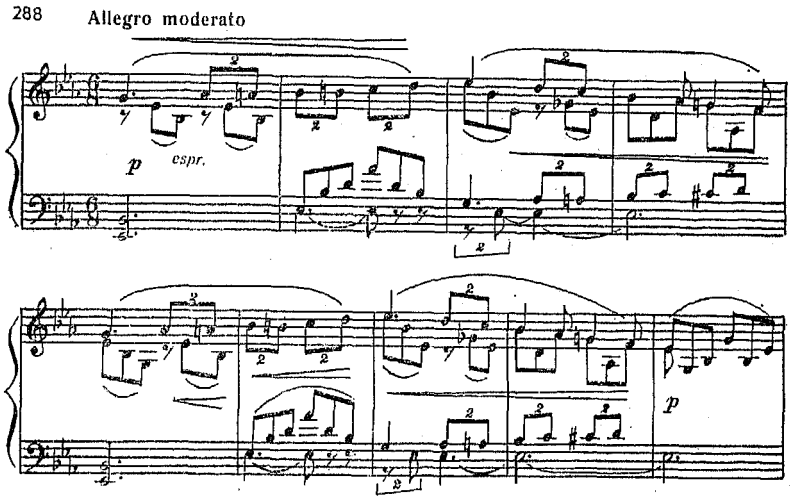


В репризе мелодия вновь подвергается развитию, что вносит в лирическое повествование некоторый элемент драматизма: у фортепиано появляются отголоски-имитации отдельных мелодических оборотов из партии голоса. Вся мелодия устремлена к смысловой кульминации — к последней, речитативного склада, фразе: «Но кажется мне, что люблю!». Романс обрамлен кратким фортепианным вступлением и заключением, придающим форме еще большую завершенность.

«То было раннею весной» (текст А. К. Толстого) — одна из поэтичнейших страниц вокальной лирики Чайковского, посвященная воспеванию весенней природы и по-весеннему радостному пробуждающемуся чувству любви. Тонкими «акварельными» музыкальными красками рисует Чайковский одухотворенность, трепетность чувств человека и его восторженно-светлое восприятие природы.

Светлый, радостный характер музыки устанавливается уже в фортепианном вступлении, основанном на устремленном вверх

хроматическом движении мелодии и ее гаммообразном возвращении к исходному звуку; фоном служат триольное движение в средних голосах и органный пункт на тонике ми-бемоль мажора в басу.



Это вступление подготавливает основную тему романса, появляющуюся впервые в голосе на словах «То было раннею весной».

По форме романс сходен с романсом «Отчего?»: варьированное строфическое изложение переходит в сквозное тематическое развитие. Каждая строфа романса двухчастна, и именно вторая часть более всего изменяется и тематически, и тонально-модуляционно, что непосредственно подготавливает каждую следующую строфу. Благодаря тому, что конец строфы модулирует в новую тональность, создается впечатление непрерывного, сквозного движения, которое подводит к итоговой кульминации — восторженному возгласу: «О счастье! О слезы! О жизнь! О солнца свет! О свежий дух березы!»

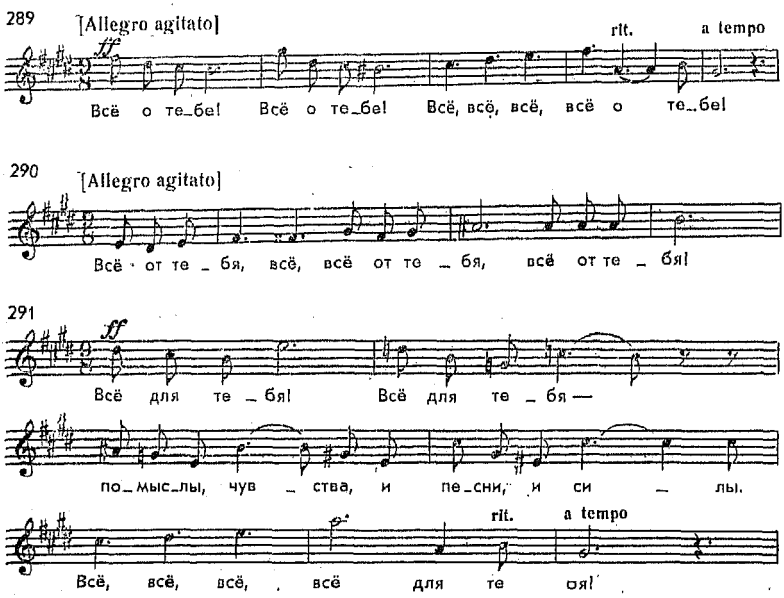
Фортепианная постлюдия, тождественная вступлению, замыкает романс.

«День ли царит» (на слова А. Н. Апухтина). Все в музыке этого романса подчинено одной цели — утверждению радости, счастья, воспеванию силы и красоты человеческого чувства. Романс начинается развернутым вступлением (Andantino). В тональном отношении оно предваряет последующий модуляционный план романса. Центральный раздел романса — Allegro agitato — выражает восторженный порыв. Эмоциональное нарастание приводит к яркой кульминации в конце романса и в следующей за ней широкой патетической коде у фортепиано,

где завершается развитие основной музыкальной темы [1]. Фортепианной партии отведена, таким образом, чрезвычайно важная роль. Подвижный характер аккомпанемента усиливает свойственное музыке настроение приподнятости.

Мелодия романса развивается волнообразно, как бы постепенно завоевывая мелодическую вершину. Наибольшей широты достигает она при последнем, третьем проведении темы, когда в звучании fff, на сильной доле такта появляется мелодическая вершина — *ля* второй октавы.

Каждый раздел романса заканчивается утверждением одной и той же мысли, но в различных ее текстовых и музыкальных вариантах: «все о тебе», «все от тебя», «все для тебя».



В конце первой части «все о тебе» звучит как кульминация с утверждением тоники в конце. В среднем разделе слова «все от тебя» даны как мелодическая секвенция, требующая дальнейшего модуляционного развития. В третьей части эта мелодическая концовка расширяется за счет предшествующей фразы текста. Развитие достигает здесь своей вершинной кульминации. Таким образом, все выразительные средства направлены на то, чтобы подчеркнуть итоговый характер этой заключительной фразы, после чего лишь фортепианная постлюдия (почти

[1] Такие развернутые инструментальные постлюдии характерны и для многих оперных монологов Чайковского. См., например, сцену письма Татьяны из «Евгения Онегина».

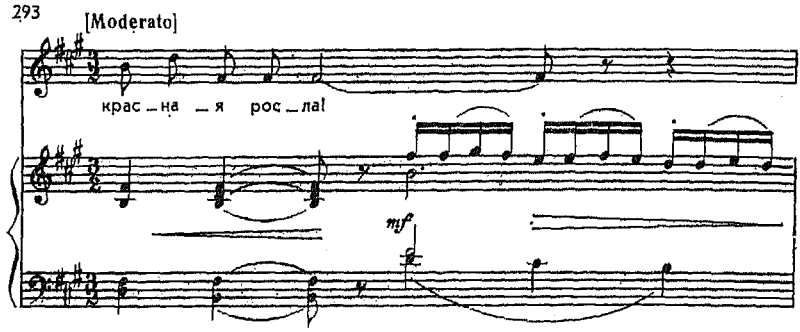
«оркестровая» по насыщенности звучания) продолжает утверждение мажорно-патетического настроения.

Романс Чайковского «День ли царит» стал как бы прообразом романса Рахманинова «Весенние воды».

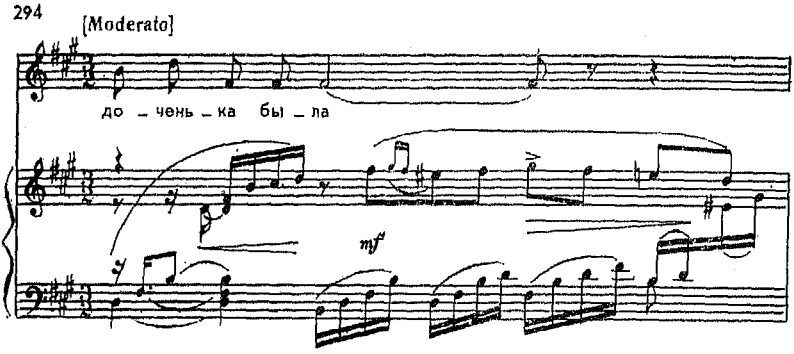
«Я ли в поле да не травушка была» (на слова И. З. Сурикова). И поэтический текст, и музыка по характеру близки народным песням. О горькой доле русской девушки поэт повествует, как это часто имеет место и в народных песнях, сопоставляя ее жизненную судьбу с образами природы: скосили зеленую травушку, сломали и связали в жгутики калинушку — неволей повенчали девушку с немилым.

Романс-песня «Я ли в поле да не травушка была» написан в вариационно-куплетной форме с рефреном, но, как и обычно у Чайковского, вариантно-куплетное повторение не исключает и единой линии драматического развития с кульминацией в конце песни. Достигается это композитором, во-первых, благодаря изменениям фактуры фортепианной партии в различных куплетах (аккордовый склад в первом и втором куплетах, арпеджированный — в третьем); во-вторых — изменениями в мелодии, особенно в рефрене третьего куплета песни, где предельно расширяется и общий диапазон (до *ля* второй октавы). С народно-песенным типом мелодического развития роднит этот романс-песню также свобода метра (переключение с $\frac{4}{4}$ на $\frac{3}{2}$) и инструментальные отыгрыши у фортепиано, напоминающие звучание народных инструментов, тоже вариантно развивающиеся в каждом новом куплете.





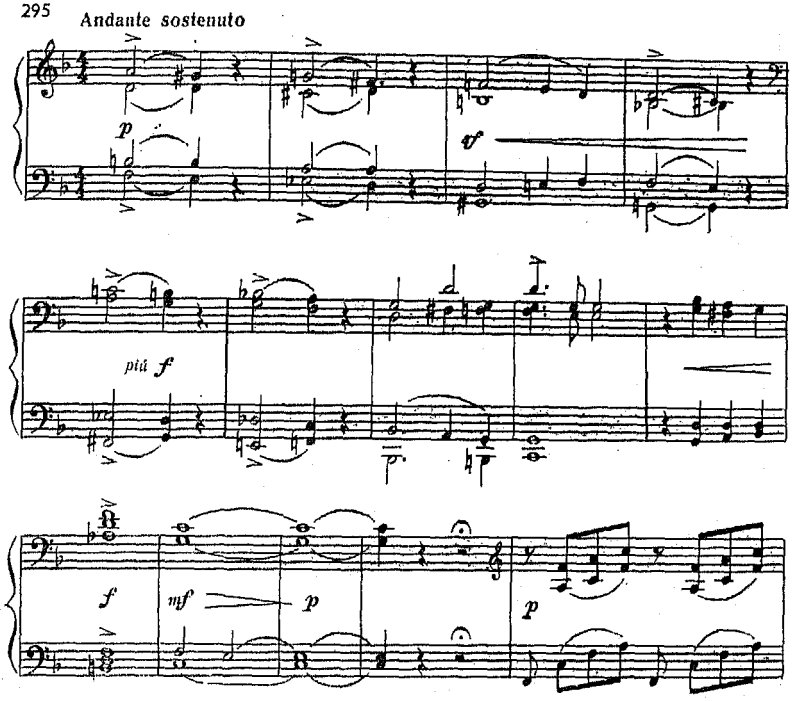
В последнем куплете инструментальная интерлюдия приобретает характер выразительной напевной мелодической фразы.



Фортепианное вступление включает в себя как интонации основной темы, так и драматизирующие ее изложение аккорды из последнего кульминационного рефрена (см. последние такты третьего куплета перед припевом). Таким образом, вступление дает сжатое представление об основном содержании всего романса, предвещая его драматическую кульминацию. Вся песня-романс заключается широкой фортепианной постлюдией, продолжающей драматическое развитие последнего рефрена.

«Благословляю вас, леса» (слова из поэмы А. К. Толстого «Иоанн Дамаскин»). По своему характеру этот романс может быть отнесен к числу философских и одновременно гимнических страниц вокальной лирики Чайковского. Основная его идея — прославление нерушимой красоты и могущества природы, с которой неразрывно связана и жизнь человека. Музыкальное содержание романсов излагается композитором широко, полнокровно, с большим драматическим развитием.

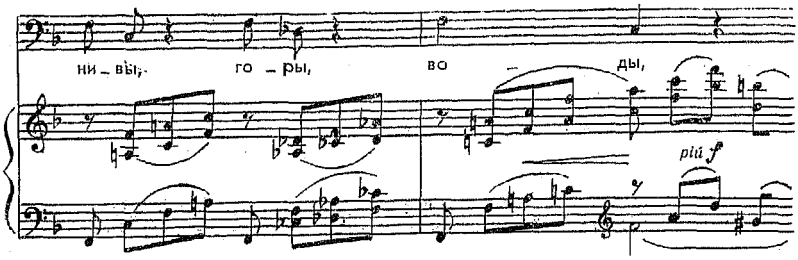
В романс вводит фортепианное вступление сосредоточенно-сурового характера, представляющее собой цепь модулирующих аккордов с выразительной нисходящей мелодической линией в верхнем голосе.



Тоника в основной тональности — фа мажор — появляется только перед самым вступлением голоса. Благодаря этому музыка прелюдии получает настороженно-вопросительный оттенок, подготавливая тем самым дальнейшее развитие.

Мелодия вокальной партии напевна, вместе с тем в ней присутствует элемент патетической декламации.





Партии голоса дважды вторит основанная на секвенции фраза фортепиано. Затем, с момента переключения внимания с образов природы на образ человека-странника («И посох мой благословляю»), начинаются восходящие секвенции в голосе, приводящие к кульминации первой строфы.

Вторая строфа начинается повтором начальной темы, но с новым широким развитием ее второй половины в тональности ми-бемоль мажор (più mosso). По существу, весь этот новый раздел романса является развернутой гимнической кодой-кульминацией. На фоне триольного ритма в партии голоса и отдельных ответных реплик фортепиано развивается восходящая широкая мелодия, воплощающая основное содержание поэтического текста — желание утвердить гармонию жизни на основе братства людей и слияния их с прекрасной жизнью природы. Звучность всего этого раздела романса напоминает оркестровое tutti, вокальная партия своим приподнятым и одновременно повествовательным тоном приобретает черты некоторой ораториальности.

Развитие замыкается фортепианной постлюдией, напоминающей исходный мелодический образ. Полная силы, уверенности, внутренней гармонии, музыка Чайковского утверждает здесь итоговую мысль стихотворения:

О, если б мог всю жизнь смешать я,
Всю душу вместе с вами слить.
О, если б мог в мои объятья
Я вас, враги, друзья и братья,
И всю природу заключить!

Романс «Благословляю вас, леса» — одно из самых ярких лирико-философских высказываний композитора, раскрывающих его любовь к жизни, человеку, природе.

«Колыбельная песнь в бурю» (на слова А. Н. Плещеева) — одна из песен детского цикла, включающего в себя 16 разнохарактерных музыкальных миниатюр, созданных преимущественно на основе стихотворений из сборника А. Н. Плещеева «Подснежник»[1].

[1] Кроме стихотворений Плещеева в цикл «16 детских песен» вошли стихотворения «Ласточка» И. З. Сурикова и «Детская песенка» («Мой Лизочек так уж мал») К. С. Аксакова.

На фоне ровного, покачивающегося движения в партии фортепиано звучит простая, ласковая мелодия.



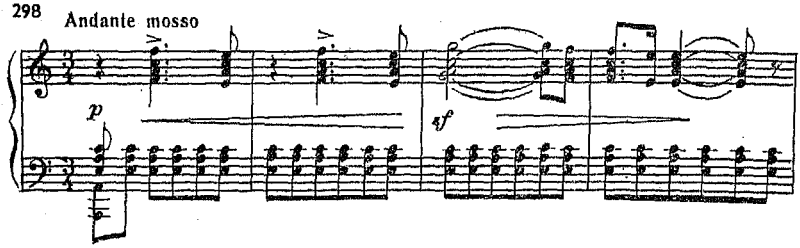
Большую выразительную роль в ней играет нарочитое однообразие ритма: мерный, повторяющийся через такт ритмический акцент на первой, сильной доле такта. Двукратное повторение этой темы составляет содержание первой части песни. Из нее же вырастает и средний раздел: секвенционное развитие (от фа минора к до мажору) последних интонаций первой части (на словах «Бурь еще немало впереди, быть может»). Третья часть песни — повторение первой.

Фортепианные прелюдия и несколько расширенная по сравнению с ней постлюдия на интонациях второго четырехтакта основной темы обрамляют все музыкальное повествование, придавая музыкальной форме стройность, завершенность.

«Снова, как прежде, один» (на слова Д. М. Ратгауза). Вскоре после окончания Шестой симфонии Чайковский создал свой последний цикл романсов на слова поэта Ратгауза. Цикл составляют шесть романсов: «Мы сидели с тобой», «Ночь», «В эту лунную ночь», «Средь мрачных дней», «Закатилось солнце» и «Снова, как прежде, один». Последний из них — кода цикла — носит трагический характер, выражая глубокую скорбь одинокого человека.

Музыка романса поражает необычайной собранностью, простотой, лаконизмом. Как и в Шестой симфонии, большое выразительное значение приобретают здесь секундовые мелодические интонации-«вздохи». Они звучат с первых же тактов фортепианного вступления.

298 Andante mosso



Эти же секундовые интонации развиваются в партии фортепиано, появляясь каждый раз как скорбный отзвук-ответ на произнесенную голосом фразу.

299 [Andante mosso]



Особенно напряженно звучат эти секунды в момент большого crescendo при восходящем, секвенционном развитии мелодической линии голоса и появлении цепи секундовых интонаций в партии фортепиано: «В звездах горят небеса... Где теперь, милая, ты?» и далее. Первоначальная мелодия и повторение музыки вступления в постлюдии замыкают скорбный лирический монолог.

Глубокая душевная боль, но одновременно и сдержанность чувства, переданы Чайковским также через нарочито мерный, однообразный ритм. Мелодия, как бы скованная упорно повторяющимся ритмом сопровождения, движется в пределах узкого диапазона малой терции. Напряженности интонационного развития содействует сочетание двух разных ритмических фигур — триолей в голосе и дуолей в фортепианной партии. Драматический элемент вносится в музыку «колокольным» звучанием повторяющегося баса (звук *ля*).

Романс «Снова, как прежде, один»— одно из самых трагических произведений Чайковского последних лет его жизни.

Творчество Чайковского оказало огромное воздействие на последующее развитие всей русской музыкальной культуры. С традициями Чайковского широко связано дальнейшее разви-

гие русской оперы, симфонической музыки, кантаты, камерных вокальных и инструментальных жанров. Например, различные стороны его симфонизма нашли свое преломление в музыке Танеева, Глазунова, Калинникова, Скрябина. Под воздействием музыкального стиля Чайковского сложился облик Рахманинова как оперного драматурга, симфониста, автора разнообразных лирико-драматических романсов и фортепианных произведений. От Чайковского началось развитие русского классического балета, непосредственно продолженное балетами Глазунова. Музыка Чайковского явилась богатым источником вдохновения и выдающейся школой художественного мастерства для многих композиторов других национальностей, заняв по праву одно из выдающихся мест в мировой музыкальной классике.



ОГЛАВЛЕНИЕ

Глава I. Н. А. Римский-Корсаков 3
Жизненный и творческий путь 10
Оперное творчество 24
«Псковитянка» 24
«Снегурочка» 35
«Садко» 73
«Царская невеста» 110
«Золотой петушок» 137
Фрагменты из различных опер 153
Симфоническое творчество 166
«Шехеразада» 168
Романсы 181
Глава II. П. И. Чайковский 191
Жизненный и творческий путь 194
Симфоническое творчество 201
«Ромео и Джульетта» 203
Первая симфония («Зимние грезы») 211
Четвертая симфония 215
Шестая симфония («Патетическая») 224
Оперное творчество 241
«Евгений Онегин» 243
«Пиковая дама» 270
Балеты 303
«Спящая красавица» 305
Романсы 325

РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА
Выпуск 3
Издание 1-е
Редактор *Е. В. Гриева*
Художник *Б. Н. Осенчаков*
Худож. редактор *Р. С. Волховер*
Техн. редактор *Г. С. Мичурина*
Корректоры: *Н. Е. Киселева, Т. В. Львова*
ИБ № 3498

Сдано в набор 16.12.82. Подписано в печать с матриц 05.06.86. Формат 60×90¹/₁₆. Бумага типографская № 1. Гарнитура литературная. Высокая печать. Усл. печ. л. 21,5+0,25 вкл. Усл. кр.-отт. 21,75. Уч.-изд. л. 22,17+0,08 вкл. Тираж 35 000 экз. Изд. № 3201. Заказ № 1944. Цена 1 р. 30 к.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение
191123, Ленинград, ул. Рылеева, д. 17

Ленинградская типография № 4 ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга» им. Евгении Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 191126, Ленинград, Социалистическая ул., 14.

Р 89 **Русская** музыкальная литература: Учеб. пособие. Вып. 3.— Издание 7-е.— Л.: Музыка, 1983.— 344 с., ил. 2с. ил.

В пособии рассказывается о жизни и творчестве великих русских композиторов Н. А. Римского-Корсакова и П. И. Чайковского, анализируются наиболее значительные произведения. Пособие предназначено для студентов музучилищ.

Р $\frac{4905000000-675}{026(01)-86}$ 48—86