

Е.А. РУЧЬЕВСКАЯ

Руслан *Тристан*
ГЛИНКИ ВАГНЕРА

Снегурочка
РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Стиль. Драматургия
Слово и музыка



Издательство "Композитор • Санкт-Петербург"
2002

ББК 85.31

Р 92

Рецензент:

Л. Г. Данько, доктор искусствоведения,
профессор Санкт-Петербургской консерватории
им. Н. А. Римского-Корсакова

Редакторы:

В. В. Горячих, кандидат искусствоведения,
старший преподаватель
Санкт-Петербургской консерватории
им. Н. А. Римского-Корсакова

Л. П. Иванова, кандидат искусствоведения, доцент
Санкт-Петербургской консерватории
им. Н. А. Римского-Корсакова

Р $\frac{4905000000-138}{082(02) - 02}$ без объявл.

ISBN 5-7379-0195-5

© Е. А. Ручьевская, 2002

© Издательство "Композитор • Санкт-Петербург", 2002

Содержание

Предисловие 5

Часть I. Опера как жанр и форма

Раздел I. *Музыкальный язык. Интонация. Синтаксис.* 8

Сюжет и литературная основа 12

О стиле 21

О принципах анализа оперы 25

Речитатив — речитативный синтаксис — речитативная
форма. Песня — песенный синтаксис — песенная
форма 27

Речитатив в *Тристане* 31

Речитатив в *Руслане* 36

Речитатив в *Снегурочке* 46

Принцип формульности 47

Формульность в *Тристане* 49

Формульность в *Руслане* 51

Колоратуры в *Руслане* 53

Клича в *Руслане* 69

Формульность в *Снегурочке* 73

Колоратуры и орнамент в *Снегурочке* 76

Клича в *Снегурочке* 85

Раздел II. *Музыкальная драматургия и композиция.* 92

Драматургия и композиция *Тристана* 97

Драматургия и композиция *Руслана*: 114

1. Истоки драматургии *Руслана* 118

2. Темпы в *Руслане* 122

3. Музыкальная драматургия и композиция

Руслана 133

Большая хоровая форма в *Руслане* 141

Сквозной тематизм и принципы характеристики 152

Драматургия и композиция *Снегурочки* 164

Большая хоровая форма в *Снегурочке* 173

Нотные примеры к первой части 191

Часть II. Поэтическое слово Островского
в *Снегурочке* Римского-Корсакова

Наталии Ивановне Кузьминой

Раздел I. «Снегурочка» Островского и «Снегурочка» Римского-Корсакова.	223
Пьеса Островского и либретто оперы Римского- Корсакова	225
Ремарки	242
<i>Снегурочка</i> Чайковского и <i>Снегурочка</i> Римского- Корсакова	247
Пятистопный ямб Островского в мелодике песенных номеров оперы Римского-Корсакова	260
Раздел II. Слово Островского в речитативе «Снегурочки» Римского-Корсакова.	287
Мелодика речитатива:	
1. Речитатив в драматургии и в форме	288
2. Жанры речи, отраженные в речитативе	289
3. Пятистопный ямб Островского в речитативах оперы	290
4. Формульность в речитативе	293
5. Спектр значений «псалмодии»	303
Гармония в речитативе	312
Оркестр в речитативе	324
Формообразование в речитативе	343
Особые типы интонаций	356
Промежуточные формы. Микроарии	362
Нотные примеры ко второй части	370
Послесловие	387
Словарь терминов	390

Предисловие

Две части этой книги объединены общей идеей и общим принципом анализа. Самое большое внимание уделено проблеме «Слово и музыка». Главная же цель работы — попытка выяснения всех предположений и условий существования оперы как жанра. Именно это и побудило к сравнению предельно контрастных, предельно несхожих, почти несовместимых явлений.

Гораздо проще и, может быть, убедительнее был бы сравнительный анализ сходных явлений. Естественно, что *Тристана* Вагнера легче сопоставить с близлежащими операми самого Вагнера, *Руслана* Глинки — с его же *Жизнью за царя*, *Снегурочку* — с *Майской ночью*. В этом случае очень рельефно выступили бы и стилистическая общность, и особенность каждой из опер. Это одна задача.

Однако *Тристан*, *Руслан* и *Снегурочка* — вершины стиля их авторов. Сопоставление этих опер выявит как их различие в максимуме, так и их общность как явлений жанра. Это другая задача. Обе задачи решить в одной монографии не представляется возможным. Поэтому автор воздерживается от напрашивающихся само собой параллелей с другими операми Вагнера, Глинки и Римского-Корсакова.

Несовместимость *Руслана*, *Тристана* и *Снегурочки* очевидна. Стил, драматургия, интонационный генезис, музыкальный язык, принцип формообразования и, наконец, самое главное, трактовка сюжета — все несходно, несовместимо, противоположно. Кроме того, это оперы разных стилистических периодов развития жанра. *Руслан* Глинки (1842 год) создан в период уже «зрелого» романтизма, но в фундаменте его оперы заложен даже не ранний романтизм, а класси-

цизм. *Тристан* Вагнера (1859 год) — ярчайший образец позднего романтизма — смотрит далеко вперед, в сторону XX века. *Снегурочка* (1880—1881 годы) не вписывается в рамки какого-либо стиля полностью, но являет собой синтез лирики, эпоса и мифа. Поставленная между антиподами — *Русланом* и *Тристаном*, — *Снегурочка* обнаруживает еще сильнее и отчетливее свою уникальность.

Все три оперы — горные вершины оперной музыки. Их особенность, самодовление, неповторимое и, в то же время, концентрированное выражение в них авторского стиля, с одной стороны, затрудняет процесс их сравнения — кажется, что это вообще невозможно. Но, с другой стороны, подходя к ним с определенных позиций, можно показать одновременно как неповторимость, особенность каждого произведения, так и лежащие в фундаменте оперного жанра общие закономерности. Это и является главной задачей анализа в I части книги.

Вторая часть книги — «Поэтическое слово Островского в *Снегурочке* Римского-Корсакова» — посвящена проблеме взаимоотношения драмы и оперы.

В Предисловии к опере *Золотой петушок* Римский-Корсаков писал: «...опера есть прежде всего произведение музыкальное». Между тем, композитор либо самостоятельно создает либретто, либо принимает деятельное участие в его составлении. Римский-Корсаков очень внимателен к слову, тщательно отбирает варианты текста. Особенно интересен процесс работы над стихотворной пьесой — «Снегурочкой» А.Н.Островского, — приспособлением ее к стилю, концепции, драматургии, форме, мелодике и синтаксису в опере. Вопрос о том, как существует не только сюжет, но и текст великого драматурга в музыке великого композитора, является главным во II части книги. В конечном счете, как в I, так и во II части главной целью является исследование специфики оперы как жанра.

Ссылки на нотный текст и нотные примеры приводятся по следующим изданиям:

Р. Вагнер. *Тристан и Изольда*. Музыкальная драма в 3-х действиях. Переложение для пения с фортепиано Р.Клейнмихеля. Русский текст В. Коломийцева. М.: Музыка, 1968.

М. Глинка. *Руслан и Людмила*. Волшебная опера в 5-ти действиях. Сюжет заимствован из поэмы А.Пушкина с сохранением многих его стихов / Под редакцией М.Балакирева и С.Ляпунова, для пения с фортепиано. Москва; Лейпциг: Изд-во П.Юргенсона, 6/г.

М.Глинка. *Руслан и Людмила*. Волшебная опера в 5-ти действиях. Партитура // Полн. собр. соч. М.: Музыка, 1966. Т. 14а и 14б.

Н.Римский-Корсаков. *Снегурочка* (весенняя сказка). Опера в 4-х действиях, с прологом. Либретто заимствовано из пьесы А.Н.Островского. Переложение для фортепиано и голосов / Редакция П.Ламма (издание согласовано с оркестровой партитурой). М.: Музгиз, 1931.

Н.Римский-Корсаков. *Снегурочка* (весенняя сказка). Сюжет заимствован из одноименной пьесы А.Н.Островского. Опера в 4-х д. с прологом. Партитура // Полн. собр. соч. М.: Музгиз, 1953. Т. 3а и 3б.

П.Чайковский. *Вокальные сочинения с оркестром*. Музыка к весенней сказке А.Н.Островского «Снегурочка». Соч.12, 1873 г. Переложение для пения с фортепиано // Полн. собр. соч. М.: Музыка, 1965. Т. 33.

П.Чайковский. *Музыка к драматическим спектаклям*. Музыка к весенней сказке А.Н.Островского «Снегурочка». Соч.12, 1873. Партитура // Полн. собр. соч. М.: Музгиз. 1962. Т. 14.

В нотных примерах и в тексте номера страниц обозначены по клавирам приведенных выше изданий. Все случаи ссылок на партитуры (по указанным изданиям полн. собр. соч.) обозначены особо.

Часть I. ОПЕРА КАК ЖАНР

Раздел I. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК. ИНТОНАЦИЯ. СИНТАКСИС

Тристан Вагнера — одно из самых смелых и радикальных оперных произведений западноевропейского музыкального театра второй половины XIX века. Интерес Римского-Корсакова к Вагнеру общеизвестен. Критика Вагнера детально изложена композитором в неоконченной статье «Вагнер и Даргомыжский». Часть ее, посвященная Вагнеру, как раз завершена. Римский-Корсаков остановился перед Даргомыжским.

Интерес к Вагнеру и его несомненное влияние можно обнаружить в творчестве Римского-Корсакова, начиная с *Млады*. В «Летописи» Римский-Корсаков утверждает, что ко времени работы над *Снегурочкой* он Вагнера не знал. И почти с полной уверенностью можно утверждать, что он не знал *Тристана*. Нет никаких следов — в «Летописи», письмах периода *Снегурочки*, косвенных источниках (издание, исполнение), по которым можно было бы предположить, что композитор знакомился тем или иным способом с *Тристаном* Вагнера¹.

¹ С.С.Скребков в книге «Художественные принципы музыкальных стилей» (М., 1973) сопоставляет с *Тристаном* Вагнера самое проблематичное, самое контрастное по художественным принципам и стилю произведение — *Женитьбу* Мусоргского. Это сопоставление привело автора к плодотворным выводам, прежде всего, в области лада и гармонии. Естественно, что и Мусоргский *Тристана*, по-видимому, не знал.

Иначе дело обстояло с творчеством Глинки, которого все русские композиторы-классики, в том числе и Римский-Корсаков, считали своим предшественником. По прямой линии родства со *Снегурочкой* находится, конечно, *Руслан*. Русланистами, как известно, были все члены балакиревского кружка, включая, разумеется, и Стасова. «Русланизм» и, вообще, глинкианство Римского-Корсакова было — если можно так выразиться — пожизненным. Полнее всего об этом свидетельствует «Летопись».

«Летопись моей музыкальной жизни» Римского-Корсакова — не дневник и даже не мемуары в точном смысле слова. Дневник пишется по следам сиюминутных событий. Мемуары — по следам, как правило, далекого прошлого, и пишутся они обычно в конце жизни как бы «непрерывным текстом». «Летопись» Римского-Корсакова создавалась на протяжении многих лет. Интервал между событиями, отраженными в ней, и самим временем их фиксации различный — от почти синхронного совпадения до разрыва во много лет. Но сохранность воспоминаний сама по себе уже есть свидетельство значимости событий.

Нить воспоминаний о *Руслане* и *Снегурочке* протягивается сквозь долгие годы. Первое упоминание о *Руслане* находим во второй главе «Летописи», написанной в 1887—1888 годах и посвященной первым годам пребывания в Петербурге, в Морском корпусе. Читаем: «У Головиных² были ноты из "Руслана" — "Чудный сон", "Любви роскошная звезда" и "О, поле", которые я нашел и сыграл. Эти отрывки из незнакомой мне оперы понравились мне ужасно и заинтересовали меня в высшей степени; на них я, кажется, в первый раз ощутил непосредственную красоту гармонии». И эта восторженная оценка противоречила общему мнению в кружке Головиных о том, что «*Руслан*» — «опера, хотя и весьма ученая, гораздо слабее и ниже "Жизни за царя" и вообще, что это скучно»³.

Далее Римский-Корсаков пишет: «В тот же год (1859)...я услышал «Руслана» на сцене Мариинского театра и был в нео-

² П.Н.Головин — друг старшего брата Воина Андреевича, в семье которого Николай Андреевич бывал еженедельно.

³ Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1935. С. 26—27.

писуемом восхищении. 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... Я уже знал, как видно из предыдущего, довольно много хорошей музыки, но наибольшая моя симпатия лежала к Глинке. Я не встречал только поддержки в мнениях окружавших меня тогда людей⁴. Только на занятиях с педагогом и «настоящим музыкантом» Ф. Канилле было иначе: «С каким восхищением я от него узнал, что «Руслан» действительно л у ч ш а я о п е р а в м и р е, что Глинка — величайший гений. Я до тех пор это предчувствовал — теперь я это услышал от настоящего музыканта». Музыкальный гений Римского-Корсакова проявился в этот отроческий период не в собственном творчестве, но в любви к музыке, в самостоятельности, отчетливости, активности вкуса наперекор сложившимся мнениям.

Конец 1870-х годов — эпоха редактирования оперных партитур Глинки. Саму редакторскую работу Римский-Корсаков оценивает критически, но... «Занятия партитурами Глинки были для меня неожиданною школою. И до этих пор я знал и боготворил его оперы; но редактируя печатавшиеся партитуры, мне пришлось пройти фактуру и инструментовку Глинки до последней ничтожной мелкой нотки. Пределов не было моему восхищению и поклонению гениальному человеку. Как у него все тонко и в то же время просто и естественно! И какое знание голосов и инструментов! Я с жадностью вбирал в себя все его приемы. Я изучал его обращение с натуральными медными инструментами, которые придают его оркестровке несказанную прозрачность и легкость, я изучал его изящное и естественное голосоведение. И это было для меня благотворной школой, выведившей на путь современной музыки, после перипетий контрапунктики и строгого стиля. Но ученье мое видно еще не окончилось. Параллельно с занятиями «Русланом» и «Жизнью за царя» я принялся за переработку «Псковитянки». (Написано в Ялте 28 июля 1893 г.)»⁵.

⁴ Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1935. С. 28.

⁵ Там же. С. 150.

Таким образом, работа над партитурами Глинки почти вплотную примыкает к периоду стиливого обновления, итогом и вершиной которого стала *Снегурочка*. «Кончая «Снегурочку», я почувствовал себя созревшим музыкантом и оперным композитором, ставшим окончательно на ноги»⁶. Что касается самой *Снегурочки*, то ни одна опера не удостоилась столь пристально-го и продолжительного внимания со стороны автора, как именно *Снегурочка*. При этом самые подробные сведения о творческом процессе, также как и самые подробные аналитические наблюдения, относятся к годам, далеко отстоящим от реально-го времени ее создания.

Здесь мы снова имеем дело со специфической для Н.А. Римского-Корсакова включенностью в сознание, «присутствием» в нем, постоянством интереса к определенным явлениям своего и не своего творчества. Таков его интерес к *Руслану*, к *Каменному гостю*, к *Борису Годунову* и *Хованищине* (возвращения к тексту, новое редактирование, версии), к своей *Псковитянке* (три варианта оперы). *Снегурочка*, правда, подверглась редактированию в конце 1890-х годов, но это не было радикальной переделкой, подобно *Псковитянке*. Интерес к *Снегурочке* — это и нежное, отеческое отношение, и стремление соотносить эту оперу с новым контекстом своего творчества, а, может быть, и историческим контекстом.

12 августа 1894 года, в период сочинения *Садко*, В.В. Стасов пишет Римскому-Корсакову: «...как мне кажется, что э т о б у д е т к а п и т а л ь н е й ш е е Ваше создание, Ваша IX симфония»⁷. На это письмо композитор ответил: «...я свою 9-ю симфонию давно уже написал в виде оперы «Снегурочка»»⁸. Еще определеннее дана оценка *Снегурочки* в «Летописи». В главе XXII (1892 — начало 1893 года) Римский-Корсаков пишет: «Уехал я из Москвы вообще довольный и отдохнувший и даже с желанием поселиться навсегда в Москву, где жизнь мне показалась как-то моложе и свежее жизни Петербурга, в котором все всем надоело, все известно всем и никого ничто не может

⁶ Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1935. С. 200.

⁷ Н.А. Римский-Корсаков. Полн. собр. соч. Т. 5: Литературные произведения и переписка. М., 1963. С. 423.

⁸ Там же. С. 423.

удивить или обрадовать. Я вынес также убеждение, что «Снегурочка» не только моя лучшая опера, но в целом, — как идея и ее выполнение, — быть может, лучшая из современных опер. Она длинна, но нет в ней длиннот, и давать ее следует целиком или 'разве с ничтожнейшими купюрами»⁹. Посвященная *Снегурочке* XVII глава «Летописи» (написанная в 1895 году) известна всем, кто интересуется творчеством Римского-Корсакова. Надолго сохраненные в памяти дни в Стелеве, дни вдохновения и созерцания природы описаны в «Летописи» так, как будто композитор вспоминает события по горячим следам, события «вчерашнего» дня. Там же приведена и хронологическая таблица сочинения основного эскиза оперы по дням. Существенны все моменты самооценки и «технические» наблюдения.

Первое, на что обращает внимание Римский-Корсаков — о р к е с т р. Перечислив состав оркестра (особое внимание уделив хроматическим медным и бас-кларнету), он пишет: «Оркестр *Снегурочки* явился как бы усовершенствованным (в смысле свободного употребления хроматических медных) руслановским оркестром»¹⁰ (разрядка моя. — Е.Р.).

Наконец, может быть, самым серьезным свидетельством присутствия *Снегурочки* в творческом сознании композитора была попытка (неосуществленный до конца замысел) а н а л и з а *Снегурочки*, предпринятая позднее — уже в 1905 году. Главное место в этой статье занимает тематизм, собственно, главный представительный материал оперы¹¹.

Сюжет и литературная основа

И в *Тристане* Вагнера, и в *Руслане* Глинки, и в *Снегурочке* — сюжеты, отстраненные не только от сиюминутной, злободневной, но и от конкретной исторической действительности. Легенда, сказка, миф содержат в себе образы вневременные, вечные. Сюжет *Тристана* — легенда вневременная, вечная; в каком-то

⁹ Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1935. С. 264.

¹⁰ Римский-Корсаков Н.А. Музыкальные статьи и заметки 1869—1907 гг. СПб., 1911. С. 186—187.

¹¹ Там же. С. 187.

смысле она принадлежит любой эпохе и, подобно античным мифам, может обрастать версиями, осмысливаться в качестве остро современного сюжета в драме или кино. Версией легенды является и *Тристан* Вагнера.

Руслан Глинки — это уже, по крайней мере, вторая (после пушкинской) версия, во многом от нее отличная. Однако невозможно учесть все версии сюжета внутри фольклора.

Снегурочка сложным образом отражает сказку — миф — обряд, ибо сюжет и, в частности, сам персонаж — Снегурочка — это творческое создание А.Н.Островского. Но можно отыскать много аналогий со *Снегурочкой* в народных сказках и, впрямую, в обрядах.

Вневременной, вечный смысл всех трех сюжетов превращается в символ, который может трактовать по-разному любая эпоха. Общность всех трех сюжетов заключается еще и в главном мотиве действия. Этот главный мотив — любовь. В *Тристане* и *Снегурочке* — любовь и смерть. В *Руслане* — победа любви. Во всех случаях — сложнейшие психологические коллизии, испытания, жертвы при участии чародейств, волшебства и при вмешательстве рока, судьбы.

Мистическая роль внешних сил и символическая сущность сюжета создают предпосылки особой драматургии и особого языка. Во всех трех операх символизация образов привела к символизации материала, к идее музыкальных символов — системе лейтмотивов, широко развитой в *Тристане* и *Снегурочке*, и ограниченной образами чародейств и внешних сил — в *Руслане*. Значимость тем-символов в драматургии и композиции всех трех опер чрезвычайно велика. Во всех трех операх есть возможность гибкого взаимодействия символов, отражающих неподвижную идею, и лейтмотивов (или интонационной сферы) лирического плана.

И *Руслан* Глинки, и *Тристан* Вагнера разнятся стилистически: они принадлежат разным периодам эпохи романтизма, несмотря на то, что временной промежуток между ними невелик (*Руслан* окончен в 1842 году, *Тристан* — в 1859 году), он меньше, чем промежуток между *Снегурочкой* и *Тристаном* (20 лет) и *Снегурочкой* и *Русланом* (38 лет). Таким образом, здесь мы находимся каждый раз на перекрестке стилей — общего «эпохального» и индивидуального.

Тристан Вагнера — сугубо индивидуальное и, одновременно, концентрированное выражение эпохи позднего романтизма. В нем сосредоточились многие тенденции, по-разному проявившие себя в европейской оперной (и не только оперной) музыке второй половины XIX века. Частичная стилистическая общность *Снегурочки* и *Тристана* обусловлена как раз не контактом между этими отдельными художественными явлениями, а предпосылками стиля. Как пишет М.Рахманова: «Что же касается романтизма, то моментом наибольшего сближения с поздним западноевропейским музыкальным романтизмом является, вероятно, "сцена таяния" — русская параллель вагнеровской "Isolde's Liebestod". Известно, что этой оперы Вагнера Римский-Корсаков не знал: по выражению Гете, "яблоки созрели одновременно в разных садах"»¹². Конечно, близость *Снегурочки* и *Тристана* заключается отнюдь не только и не столько в приведенном М.Рахмановой сравнении — она как бы «распылена» во многих направлениях.

Что же касается *Руслана*, то он принадлежит эпохе более ранней, — эпохе Пушкина, которую в России называют «Золотым веком». Б.В. Асафьев пишет: «Русская классическая музыка ... "антитристановская" по своей природе, она бережно хранила интеллектуальную культуру чувства, синтезированную Глинкой. Но не всегда она дорастала до суровости и величия — вершин чувства Глинки, чаще варьируя прелестные страницы его мягкого славянского мелоса, его романсно-лирических интонаций (особенно кристально-ясной элегичности — стиль Баратынского — и простодушной задушевности "деревенских идиллий" — Дельвиг) и интонационной неги его грез о Востоке»¹³.

Влияние *Руслана* на *Снегурочку*, разумеется, неизмеримо шире лирической сферы. Римский-Корсаков как раз «дорос» до суровости и величия *Руслана*.

Чаще всего исследователи обращают внимание на новации Глинки и на национальную специфику его опер. Это справедливо. Но, вместе с тем, некоторые из исследователей констатируют и преемственность Глинки по отношению к западноевро-

пейской классике. Тот же Б.В. Асафьев в цитированной выше книге о Глинке словно бы пунктиром намечает связи Глинки (в особенности, *Руслана*) с классикой: «Противопоставляя достоинство, простоту и законченность романтической риторике — "ораторству", Глинка, очевидно, стремился к ясной рассудительности классицизма»¹⁴; «Лично я, например, люблю черты моцартианства в Глинке, и они заметны, но считаю, что *бетховенское* в его музыке крепче, сильнее и плодотворнее им проработано, хотя и кажется менее заметным»¹⁵; «Характеры персонажей Глинки, как и Моцарт и другие великие вокальные драматурги XVIII столетия, выявлял через монументальные вокальные формы»¹⁶ (имеются в виду арии. — Е. Р.); «Классическая четкость и пластичность фразы, осмысленность музыкальных стоп и цезур, свойственные его музыкальному мышлению, выразительная значимость интервалов и гласных, — все это в целом не могло не привести Глинку к убеждению об исключительной важности интонации»¹⁷. «Господствующей ладовой системой в эпоху Глинки была, конечно, классическая, тонально-уравновешенная понятием "родства тонов" диатоника мажора и минора...»¹⁸. «В "Руслане" — пишет Б.В. Асафьев — налицо десять разновидностей проявлений лада: I. Нормативный европейский мажор, с его вариантом — гармонический мажор — с пониженной шестой ступенью. II. Три обычных разновидности европейского минора (естественный диатонический, мелодический и гармонический)...»¹⁹. Б.В. Асафьев не случайно, а вполне сознательно ставит на первое место мажор (нормативный, европейский): «Основа "Руслана" — классический европейский мажор, включающий в себя безграничное многообразие метаморфоз»²⁰.

В содержательной, тонкой по наблюдениям статье Г.А. Савоскиной «О сюжетно-поэтическом единстве оперы Глинки "Руслан и Людмила"» также есть, по крайней мере, косвенные

¹⁴ Асафьев Б. Избранные труды. М., 1952. Т. 1. С. 113.

¹⁵ Там же. С. 148.

¹⁶ Там же. С. 159.

¹⁷ Там же. С. 159.

¹⁸ Там же. С. 200.

¹⁹ Там же. С. 201.

²⁰ Там же. С. 202.

¹² Рахманова М. Николай Андреевич Римский-Корсаков. М., 1995. С. 102—103.

¹³ Асафьев Б. Избранные труды. М., 1952. Т. 1. С. 151.

свидетельства о специфике «классицизма» в *Руслане*: «Именно... контрасты просматриваются и в системе характеров, с лежащим в ее основании «классическим» взаимодействием героически действенного и лирически созерцательного начал»²⁰. В контексте внутренней связи с классицизмом воспринимается и содержащаяся в статье идея гармонии, идея интеллектуального пространства.

Естественно, что классическое в *Руслане* не сводится к «отдельностям». Здесь присутствует мощная энергетика классицизма, вбирающая в себя многие черты, вернее, их синтез.

Однако и *Тристан* Вагнера, и *Руслан* Глинки имеют некоторые черты общности со *Снегурочкой* в плане эстетическом. В движении сюжета во всех трех операх главные действующие лица отчасти подобны античным героям: ведомые волшебной силой, они таинственным образом оказываются в нужном месте в нужное время. Его Величество Случай (особенно в *Тристани* и в *Руслане*, в *Снегурочке* — в гораздо меньшей степени) управляет ситуацией. Но в музыке подобная схема преодолевается. И в *Тристани*, и в *Руслане*, и в *Снегурочке* есть целая система предзнаменований²¹, как бы опровергающая случайность, ставящая в положение результирующего события сам волшебный акт превращения. Так, в *Тристани* задолго до того, как герои выпили кубок «любовного напитка» — да, собственно, почти с самого начала I действия включается комплекс интонаций и лейтмотивов, прямо свидетельствующий о тяготении героев друг к другу, невзирая на внешний план произносимых слов. Что Изольда любит Тристана (и давно, с момента, когда она его пожалела) и обижена его мнимым равнодушием, что сам Тристан опасается открытой встречи, а когда вступает в диалог с Изольдой, вне всяких сомнений ее любит, — об этом слушатель догадывается, ибо интонационный план, поток тематизма красноречиво о том свидетельствует.

²⁰ «Музыкальное приношение». СПб., 1998. С. 125.

²¹ Об этом как о типичной черте русской оперы пишет О. С. Комарницкая // Автореф. дис.... канд. иск. «Композиция оперы в связи с жанровой и стилиевой спецификой в русской классической музыке XIX века». М., 1991. С. 8.

В *Руслане* идея предостережения разлита в самой музыке и в тексте Первой песни Баяна. Поэтому сцена похищения Людмилы лишь выводит на поверхность силы, дремлющие в музыке (сквозь торжество и праздник просвечивающие в гармонии, в тематизме, в фактуре мрачные, скорбные мотивы). Они есть даже в свадебном хоре «*Лель таинственный*». Эти точки предзнаменований в *Руслане* составляют скрытый план музыкальной драматургии.

В *Снегурочке* само превращение героини (в сцене с Весной после Хора цветов) обрисовано как трансформация игрового фрагмента ее главной темы в гимнический. Но с самого начала тематизм и интонации *Снегурочки* отнюдь не холодны и бесстрастны. Ей свойственны, в сущности, все человеческие черты — радость, грусть, обида, тоска по любви, ревность, нежная девичья любовь к Лелю. И тогда само превращение *Снегурочки* (подобно превращению Джульетты-девочки в Джульетту-девушку) — это, скорее, кульминация предшествующего процесса, нежели волшебный акт превращения фантастического существа в реальное.

В *Тристани* есть еще одна специфическая условность: его текст, очень экспрессивно проинтонированный, не может быть или не мог бы быть произнесен в реальной драме. Только в символическом, условном спектакле «на поверхность» в тексте мог быть выведен план внутренней речи в масштабах и интонационных особенностях *Тристана*. Таковы огромные монологи умирающего Тристана (в III действии) и ожидающей его Изольды (в I и II действиях), монологи короля Марка.

Ни в *Снегурочке*, ни, тем более, в *Руслане* нет интроспективной «чрезвычайной» экспрессии, нет «заходов в экспрессионизм» — экспрессивными интонациями богаты реальные диалоги, речь, обращенная во вне. Таковы горестные взывания *Руслана* в I действии «*Где Людмила?*» и не менее горестный монолог в IV акте «*О, жизни отрада, младая супруга!*». Оба риза монолог *Руслана* подхватывается другими персонажами, сострадающими, сопереживающими (Светозар, Горислава, Ратмир, народ), благодаря чему монолог в I действии тотчас же превращается в ансамбль с хором, а в IV действии монологу *Руслана* предшествует включенный в сцену маленький дуэт *Гориславы* и *Ратмира*, их голоса вклиниваются в монолог, пос-

различным образом. Второстепенные и третьестепенные лейтмотивы *Тристана* отличаются по значимости их лирической функции и по значимости в форме. Но подавляющее большинство из них — темы лирические, психологический аспект которых не может быть словесно обозначен с той степенью точности как в главных лейтмотивах.

Во всех трех операх по-разному выражена двойственность жанра, связанная с самим принципом музыкального спектакля. Если опера есть «произведение прежде всего музыкальное» — эти слова Римского-Корсакова совершенно точно отражают природу жанра, ибо опера продолжает существовать как целостное произведение вне спектакля, вне декораций, даже при условии исполнения на незнакомом слушателям языке, а существование спектакля, декораций (в театре, а не в условиях выставки), текста как в отдельности, так и вместе без музыки невозможно, — то отсюда вытекает ряд условностей, специфических для оперы.

Гораздо более условным, чем, например, в драматическом спектакле (а в драме эта условность тоже существует), становится восприятие художественного времени. В опере художественное время и ускоряется, так как события уплотняются (отсюда и сокращение текста первоисточника, если таковой лежит в основе либретто, или — в сочиненном либретто — события специально уплотняются), и замедляется — ибо слово спетое (в том числе и в речитативе, не говоря уже о песенных формах) звучит по времени дольше слова сказанного. И в *Руслане*, и в *Снегурочке* художественное время протекает неравномерно — в зависимости от вокальных форм речи (песня, ария, хор, речитатив), — но сохраняет свою двойственность.

Парадоксальность художественного времени в *Тристане* — опере сквозного действия — заключается еще и в том, что протяженность развития сцен как бы приближается к протяженности реального времени (но, естественно, не совпадает с ним). Отсюда проистекает уже отмеченная особенность музыкальной речи в больших монологах, где выводится на поверхность план внутренней речи. Подобное явление можно заметить не только в главных лирических сценах оперы, но и в сценах драматических. Совершенно немислим, например, в реальности или даже в драматическом спектакле монолог короля Марка в ситуации

конца II акта. Очевидно, что весь его монолог — это развернутый миг, психологическая пауза, не внутренняя речь, а только психологическое состояние. Сквозная по форме музыкальная драма здесь не менее условна, чем оперы Глинки и Римского-Корсакова, расчлененные на сцены и арии.

О стиле

Сравнительный анализ трех опер немислим вне проблем **стиля**. И *Руслан и Людмила*, и *Тристан и Изольда*, и *Снегурочка* созданы в XIX веке на протяжении всего около сорока лет. Это их сближает. Но многое и разделяет. Очень ошутим стилистический перепад между *Русланом* и *Тристаном*. Он объясняется исторически: начало сороковых и конец пятидесятых — это разные стилевые эпохи. Однако, еще более значительную роль играет отличие индивидуальных стилей Глинки и Вагнера, обусловленных эстетическими позициями того и другого композитора. Именно индивидуальная эстетическая позиция и индивидуальный стиль Римского-Корсакова, столь ярко обозначившийся в *Снегурочке*, создает свой прецедент, свою неповторимую концепцию, отличную и от вагнеровского *Тристана*, и от глинкинского *Руслана*, но стилистически в чем-то по-разному с ними сходную.

В связи с проблемой стилистического родства и стилистической особенности позволю себе напомнить некоторые положения, касающиеся самой категории «стиль», изложенные и опубликованные в моей статье «Стиль как система отношений»²².

I. Стиль как *система отношений* (под этим названием у меня изложено основное, что я понимаю под стилем). Стиль — это материально выраженное отношение объекта творчества и субъекта творчества. Естественно, что стиль — категория историческая, развивающаяся. И, в то же время, это «колеблемый треножник» (Вл. Ходасевич) — колеблемый между иллюзией реальности и иллюзией нереальности. Иллюзией, так как и в том, и в другом случае присутствует категория условности и,

²² Ручьевская Е. Стиль как система отношений // Советская музыка. 1984. № 4. С. 95—98.

в той или иной степени, связь с действительностью, с реалиями жизни.

II. Стиль — *многоуровневая система*: эпоха, эпоха в эпохе, национальность, жанр, творческое направление, творческая индивидуальность и, наконец, период творчества, крупный жанр или цикл (в рамках авторского стиля) тоже могут иметь стилевые особенности (ранний и поздний Бетховен, стиль бетховенской Мессы и стиль его песен и так далее).

Отношения в иерархии стилей — это, в принципе, подчинение низшего высшему (индивидуального стиля — эпохальному), это круги меньших размеров внутри круга самого крупного. Но здесь возникают противоречия, антагонизм, борьба, которая и приводит к смене стилей. Эта борьба плодотворна, она-то и движет историей. Новаторство поэтому и можно понимать как явление в рамках общего стиля, находящееся в состоянии противопоставления себя господствующей норме общего стиля. Индивидуальный стиль, если он четко обозначен, в сущности, подразумевает новаторство.

Очень трудно определить стиль автора или, тем более, стиль произведения, не выходя за его пределы. И здесь помогает сравнение контрастных по стилю явлений. Известна внутренняя полемика Римского-Корсакова и Чайковского с Вагнером, известно также, что оба они в какой-то мере поддались его влиянию. В самой музыкальной материи, в стилистике это отразилось в самом общем плане. Перечислю эти общестилевые элементы.

1. Символизация образов привела к идее музыкальных символов в виде лейттем, лейтмотивов. Естественно, что сами лейтмотивы разные, их объединяет иерархичность системы и само присутствие тем в функции символа.

2. Присутствие в разных пропорциях форм сквозного действия такого типа, в котором в едином пространстве сходятся внешнее и внутреннее действие. (Сам Римский-Корсаков пишет гораздо позже создания *Снегурочки*, что это формы «вагнеровские».) Это, вообще, тенденция эпохи.

3. Языковые средства, характерные также для тенденций эпохи:

а) кроме лейтмотивов — использование мелодических формул, восходящих к речитативу и распетых в XIX веке. Важна

опять же не одинаковость формул (хотя есть и общие), а само присутствие их системы.

б) в гармонии второй половины XIX века — усложнение вертикали (нонаккорды, альтерация S и D, псевдоаккорды); усложнение связей и роль голосоведения при этом. Уход от функционального вектора классической гармонии. Эффект неожиданности, непредсказуемости (неожиданность и нарушение ожиданий более радикальное, чем в середине и начале XIX века).

в) развитие оркестра: расширение палитры и функций оркестровых планов.

Все перечисленное можно считать элементами стиля эпохи второй половины XIX века, содержащимися внутри индивидуального стиля композиторов и индивидуального стиля *Тристана* и *Снегурочки*. Но сама эпоха второй половины XIX века входит как часть в целое той эпохи, которую принято называть эпохой классической функциональной гармонии, объединяющей в себе и барокко, и ранний классицизм, и зрелый классицизм, и ранний романтизм, и такие стилевые явления как стиль *bel canto* и стиль *brilliante*, и национальные европейские стили.

Из этого следует, что такие нормы классической гармонии, как функциональные тяготения, терцовая структура аккорда (трезвучия, септаккорды и так далее), как связь мелодики и синтаксиса не только с эпохой начала XIX века, но и с речитативом Барокко, сохранились и в *Руслане*, и в *Тристане*, и в *Снегурочке*. Дело не только в сохранении трезвучия как основы вертикали, но в сохранении терцовости как основы благозвучия диссонанса — несмотря на все новации в этой сфере и в *Тристане*, и в *Снегурочке*; в сохранении в мелодике — ее фундаменте — синтаксиса и мелодического рисунка формул XVIII и XIX веков. Эрнст Курт, например, пишет о синтезе баховского свободного синтаксиса с языковыми структурами позднего романтизма у Вагнера именно в *Тристане*²³. У Римского-Корсакова и Глинки эти корни стиля еще глубже — не только в классицизме, но и в древнерусских и фольклорных стилях.

Стиль всех трех опер просматривается через отношения основных элементов фактуры. Самое общее положение, относя-

²³ Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в *Тристане* Вагнера. М., 1975 (Раздел седьмой. Бесконечная мелодия).

щееся ко всем трем операм — это вертикально-горизонтальное расположение функционально значимых слоев материала.

Классицизм. Начнем с аналогий. Одну из них приводит И. А. Барсова в статье²⁴, где она усматривает подобие между аккордом и колонной в архитектуре. Думается, все же, что такие аналогии впрямую — условны, поэтому предлагаю иной путь. Представим себе выдающееся архитектурное строение, художественное величие которого неоспоримо — Зимний Дворец или Адмиралтейство в Петербурге, — в виде кирпичной кладки определенных размеров и формы. Адмиралтейство будет выглядеть как длинный, очень масштабный кирпичный сарай. Аналогично будет воспринят (хотя и с другой общей конфигурацией) Зимний Дворец. Далее увидим эти строения оштукатуренными, покрашенными, увидим и колонны в виде столбов, и специфическое расположение окон. Взгляд не удовлетворен. Не хватает чего? Многого — орнамента, барельефов, элементов скульптуры и так далее (всех деталей не буду перечислять).

В классической музыке (собственно, в узком смысле слова, классике конца XVIII — начала XIX века) аналогом может служить гармония и ее ритм на первом фундаментальном уровне. Наполнение гармонии в инструментальной фактуре и мелодии — во втором уровне; орнамент (в широком смысле) — сюда входят пассажи, фигурации, составляющие фон, фигуративные элементы в мелодии — на третьем, завершающем музыкальную постройку уровне.

Поздний романтизм. Здесь дело обстоит иначе — усиливается удельный вес фонизма гармонии и его роль приближается к среднему (второму) уровню. Уменьшается (или исчезает) роль орнамента в вокальной музыке. Но все три уровня, в принципе, сохраняются. (Орнамент, например, сохраняется и во многом индивидуализируется в виртуозной музыке, в концертном жанре.)

Сложную картину представляет собой XX век. Здесь продолжены и развиты классические и романтические традиции и, одновременно, возник слой музыки атональной. Но и в этом

²⁴ Барсова И. Мифологическая семантика вертикального пространства в оркестре Рихарда Вагнера // Проблемы музыкального романтизма. Л.: ЛГИТМиК, 1987.

случае фундаментом является вертикаль и интервальная среда, верхний же слой ассоциируется, скорее, с тембром, а средний — с фактурой.

Эти теоретические положения помогут отчасти если не установить, то хотя бы наметить в данном ракурсе стилевые доминанты всех трех опер.

О принципах анализа оперы

Речь идет не только и даже не столько о принципах анализа оперы вообще, сколько о позиции музыковеда по отношению к авторскому тексту композитора и либреттиста. Представим себе текст — исполняемый, звучащий — как звено, связующее композитора (его замысел) с публикой, то есть по правую сторону схемы, со стороны зрительного зала, и текст как «барьер», как самостоятельный объект, по левую сторону которого находится автор (или авторы) музыки и вербального текста. Если музыковед занимает место у «барьера», как бы со стороны зрительного зала, со стороны публики, то его функция — быть критиком, пропагандистом, квалифицированным советчиком.

Традиционная триада, составляющая основу жизни музыкального произведения «композитор — исполнитель — слушатель» требует некоторых пояснений. Прежде всего — об этом пишут многие исследователи — члены триады в качестве персон выступают только в музыке профессиональной письменной традиции, где нотный текст зафиксирован. Есть жанры массовые и жанры фольклора, в которых первые два (а зачастую и все три) члена триады объединяются. Так происходит и в авторской песне бардов, и в песенном сольном творчестве других жанров, в том числе, и эстрады. Вполне возможно и иное распределение функций — исполнение автором своего произведения, сольной партии в концерте, дирижирование, участие в ансамбле и так далее²⁵.

²⁵ Эта проблема разделения функций возникает в ситуации жанрового пересинтонирования — например, обработки классики для современного ансамбля при разных уровнях свободы обращения с текстом автора «первого поколения».

Какое место занимает здесь музыковед? Это едва ли не всецело зависит от позиции музыковеда и от жанра, которым он занимается, от позиции эксперта и направленности исследования.

Опера Римского-Корсакова *Снегурочка* относится к жанру, статус которого определен его исторической судьбой. Жанр оперы включает в себя комплекс элементов: музыка (музыкальный текст), вербальный текст (либретто, или текст художественного произведения), исполнители-музыканты (прежде всего — исполнители-вокалисты, одновременно и актеры), дирижер, управляющий музыкальной составляющей в целом и, наконец, визуальная составляющая (зрительный ряд, включающий декорации, визуальный ряд действия), здесь «управляющий» — режиссер.

В полном своем виде опера — синтетический спектакль. Однако практика обнаруживает неравноправность составляющих оперы как жанра. Видеозапись, концертное исполнение, исполнение с сопровождением фортепиано (добавим к этому возможность как любительского, так и профессионального проигрывания клавира), исполнение на иностранном (для данной конкретной аудитории) языке, аудиозапись (при условии незнания сюжета, а не только текста оперы) — все это стадии, с одной стороны, последовательного ущемления прав всех составляющих оперного спектакля, с другой — выяснения того единственного, главного, без чего опера не существует — м у з ы к и.

Функция музыковеда в анализе оперы, естественно, прежде всего, — оценка спектакля со стороны интерпретации текста (музыкального и вербального) оперы. Право на оценку работы художника, режиссера, собственно актерского плана, разумеется, не отменяется.

Место музыковеда в анализе оперы определяется его позицией в следующей схеме: **композитор — текст-исполнение — слушатель (публика)**. Музыковед может стать в позицию (правую) между исполнением и публикой — и тогда он возьмет на себя функцию эксперта-критика.

Но музыковед может занять позицию по левую сторону «барьера» и изучать текст, созданный композитором, лишь отча-

сти принимая во внимание исполнительскую сторону. В этом случае музыковед (уже не критик-эксперт, а ученый-исследователь) становится «на сторону» композитора.

В настоящем исследовании автор становится на позицию (вернее, стремится к этому) **композитора**, исследуя, по возможности, все крупные и мелкие детали текста, исходя из значимости их для композитора, несмотря на то, что они не могут быть адекватно восприняты слушателем даже в процессе многократного слушания. Коль скоро опера есть произведение «прежде всего музыкальное» (Римский-Корсаков), но всегда подразумевающее наличие текста и предполагающее сценическое действие, то одна из «доминант» анализа — отношение музыки и текста, музыки и слова, а в связи с этим и анализ драматургии — музыкальной и сценической.

Коль скоро при анализе оперы возникает необходимость специального анализа мелодии и, вообще, всей сферы вокальной музыки, то, как следствие этого, возникает и необходимость уточнения понятийного аппарата и терминологии, введенной автором специально для анализа отношений слова и музыки²⁶. В опере особенно актуальна проблема жанровых разновидностей вокального мелоса.

Речитатив — речитативный синтаксис — речитативная форма

Песня — песенный синтаксис — песенная форма

Речитатив как тип музыкальной речи в предельном выражении — это почти полное совпадение с прозаическим ритмом речи. В речитативе стих превращается в прозу благодаря опоре на слово, фразу, но не на стих, не на ритм и метр стиха. Речитативный синтаксис представляет собой прозоподобный, асимметричный синтаксис, но допускает при этом возможность включения мелодии разных типов — речитативной, декламационной, отдельные элементы ариозной и даже песенной. Речитативная форма строится на основе речитативного синтаксиса, но

²⁶ См. работы Е. Ручьевской (См. также Словарь терминов).

может включать в себя фрагменты ариозной и даже песенной структуры. Само собой разумеется, что в речитативе выдержан силлабический принцип вокализации: слог — один тон.

Песня как жанр обычно строится на основе песенного синтаксиса, но может быть сформирована и на других (декламационном, ариозном, смешанном) принципах. Песни (Lied) Р. Штрауса, Малера как раз могут не включать в себя принцип песенного синтаксиса и песенной формы. Песенная мелодия строится по принципу песенного синтаксиса, синтаксиса стихоподобного, в отличие от синтаксиса речитативного — прозоподобного.

Песенная мелодия и построенная на основе песенного синтаксиса песенная форма структурированы по принципу тесной взаимосвязи синтаксических единиц («плотный» синтаксис). Взаимосвязь на всех уровнях — попевка (мотив), фраза (предложение), период или строфа — признак песенного синтаксиса и песенной формы. При этом строфа в песенной форме — понятие не количественное, а качественное. Строфа — это и следующий после попевки (мотива) уровень целостности: она может разрастаться, включать в себя достаточно протяженные синтаксические структуры. Строфой может быть и часть целого, и самостоятельная форма. Песенная форма представляет собой высший уровень целостности, какова бы ни была ее структура. Конечно, песенная форма вполне допускает асимметричный, не кратный ритм и свободное «выращивание» формы из мелодического зерна. Но при этом сохраняется сомкнутость синтаксиса, целостность формы и всех ее уровней. Внедрение в песенную мелодию речитативных или декламационных элементов возможно, и происходит довольно часто, но всегда художественно оправданно и не разрушает целостности формы, хотя в некоторых случаях прерывает ее развитие, мотивированное сценой, сюжетом, драматическим подтекстом и так далее.

Песенность и кантилена — понятия близкие, но отнюдь не тождественные. Песенная по структуре форма может быть пропитана кантиленой, но это не является обязательным для нее — например, песенной по статусу является и плясовая мелодия, и мелодия быстрого темпа. Кантилена же есть выраженное дове-

рие композитора (народа) к красоте и выразительности длящегося тона. В этом своем качестве кантилена внедряется как частный элемент в любую синтаксическую структуру — в декламационную, речитативную, ариозную.

Ариозная мелодия, чрезвычайно распространенная в лирике XIX века, — особый вид единства музыки и слова. Силлабический принцип здесь соединяется с мелодическим звуковысотным разнообразием, выпуклостью рисунка и относительной выравненностью ритма. В основе мелодии обычно лежит целостная фраза, равная стиху (строке) текста. В условиях речитативной формы ариозная мелодия подчиняется прозоподобному асимметричному синтаксису и — наряду с фразой текста — объединяется с синтагмой и даже словом, образует более мелкое и асимметричное членение²⁷.

Декламационная мелодия подчеркивает эмоциональную и смысловую (семантическую) значимость с л о в а, выделенного из контекста или с л о в а внутри синтагмы и даже фразы. Ритмическая детализация отношений ударных и безударных гласных в слове (чаще всего пунктирный ритм), выраженный широкими скачками мелодический акцент, подчеркивающий экспрессию высказывания — все это характеризует декламационный принцип. Декламационные мелодические элементы легко встраиваются и в ариозную, и в речитативную, и в песенную мелодию.

Таким образом, все жанровые разновидности мелодии взаимопроницаемы, легко включают в себя иножанровые элементы, что создает — особенно в опере — возможность гибкого, тонкого воплощения эмоций и острых ситуативных моментов.

Главным предметом при сопоставлении всех трех опер будет вокальная мелодия в ее отношениях с гармонией, фактурой сопровождения и формой.

Остановимся подробнее на **речитативе**. Само понятие речитатива в большинстве исследований определяется через варианты бинарных оппозиций:

²⁷ См. также Словарь терминов.

слово сказанное	слово спетое
Recitare cantando (певуче говорить)	bel canto
Речитатив	песенная мелодия
речь диалогизированная	речь мелодизированная ²⁸
A riasce, декламационный главная функция словесного текста ³⁰ (что определяется различием между речевым и музыкальным синтаксисом)	in tempo, певучий ²⁹ песенная мелодия

Так как эти бинарные оппозиции не охватывают всего многообразия типов речитатива, то авторы уточняют, детализируют понятие речитатива:

а) с позиций возможности отражения в нем различных типов речи,
б) с позиций соотношения и взаимопереходов речитатива и других (ариозная, песенная, декламационная) типов мелодии.

В упомянутых выше работах исследователей (М.С.Друскина и С.С.Григорьева) затрагивается и проблема синтаксиса речитатива — как синтаксиса свободного, асимметричного, не укладывающегося в периодические структуры. Представляется необходимым, однако, еще раз вернуться к проблеме и детализировать эти положения, разделив проблему речитатива на два уровня:

I Речитатив как тип музыкальной речи в принципе не должен противоречить речевой мелодике, то есть звуковысотной линии речи — в частности, исключаются такие несовместимые с речевой мелодикой приемы как скачки к безударному гласному, несколько скачков подряд и тому подобное. Речитатив синтаксически аналогичен — и это отчасти зафиксировано в теории музыки — мелким синтаксическим единицам речи: слову, лексеме, синтагме (словосочетанию), фразе.

II Речитатив как тип синтаксиса, по внешним признакам сопоставим с прозой, вернее, с асимметричным, но внутренне закономерным ритмом прозы, связанным с возможностями ды-

²⁸ Друскин М. Речитатив в русской классической опере // Исследования. Воспоминания. Л.; М., 1977. С. 110.

²⁹ Римский-Корсаков Н.А. Основы оркестровки. М., 1946.

³⁰ Григорьев С. О мелодике Римского-Корсакова. М., 1961.

хания. Единицы измерения здесь — фразы, прозоподобные периоды, свободные построения (одночастные), количественно соизмеримые и с простыми формами, но, в сущности, не имеющие регламентированных границ. Естественно, что единицы мелкого синтаксиса (лексемы, синтагмы) входят в состав более крупных синтаксических образований.

Однако, как уже было упомянуто, — и это самое существенное, — речитативный синтаксис вовсе не обязательно связан только с речитативом как типом вокальной речи. В пределах речитативного синтаксиса на более мелком уровне (на уровне речитатива как типа речи) могут и, как правило, возникают самые разнообразные соотношения слова и музыки, то есть более крупное, асимметричное, прозоподобное, не складывающееся в симметричные структуры построение может вбирать в себя мелкие фрагменты кантилены, ариозной мелодии, песенный одно-двухтакт, декламационные расширения речевого ритма (силлабический распев ударных гласных) и значительные расширения звуковысотного диапазона.

Крупные построения в речитативной форме с речитативным синтаксисом в принципе — как и любые другие — имеют иерархическую структуру. В частности, в *Тристане* Вагнера подобную иерархию можно наблюдать. В целом же для *Тристана* характерно чрезвычайное разнообразие отношений слова и музыки именно в пределах речитативной формы.

Речитатив в *Тристане*

По определению Э. Курта, *Тристан* — опера речитативная (в широком смысле слова), об этом, в первую очередь, свидетельствует статус вокальной партии³¹. Отсюда вытекает то обстоятельство, что вокальная мелодика в *Тристане* имеет речитативное происхождение. Сам Э. Курт решает проблему речитативности как проблему «бесконечной мелодии», то есть на уровне синтаксиса, а не типа речи (хотя сам он понятие «речитатив как тип музыкальной речи» и как «тип синтаксиса-формы» не разделяет). Аргументы Э. Курта, относящиеся к проблеме «бесконечной мелодии», следующие:

³¹ Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М., 1975. С. 415.

1) преодоление р и т м и ч е с к о г о начала (то есть замена симметрии двутактов — четырехтактов)³² и акцентности;
 2) освобождение от регулярных кадансов;
 3) ритмическое многообразие, непрерывность движения³³, то есть Курт описывает главные черты речитатива как синтаксиса-формы.

Речевая интонация — как характеристическое начало, как образительность, связанная с персонификацией действующих лиц, — занимает в *Тристане* мало места. Гораздо важнее эмоционально-психологический аспект. Именно он и определяет тип интонации. Было бы также неверно предполагать, что на уровне мелких синтаксических единиц мы всегда встречаемся с абсолютным преобладанием асимметричного речитативного синтаксиса. Тотальной аperiodичности и асимметрии противостоят в *Тристане* секвенции, точные повторы мотивов и даже фраз, идентичные ритмические фигуры с меняющимся звуковым рисунком и, конечно, крупные пласты тематически значимого фона в оркестре.

Разнообразие внутримотивных ритмов и мелодических линий в диапазоне от речитатива *сессо*³⁴ до обширной кантилены демонстрирует эмоциональный диапазон речи героев оперы (см. сводную таблицу нотных примеров I).

Речитатив *сессо* с «обнаженными» контурами мелодии, не наложенный на непрерывное тематическое развитие в оркестре, встречается в *Тристане* не так уж часто. В сущности, все подобные фрагменты тоже выходят в той или иной степени за пределы типа *сессо*, но они выделяются на фоне иных разделов, насыщенных тематическим развитием. Поэтому именно в них обычно слышны стереотипные для *сессо* интонации. Таковы первые «деловые» реплики Изольды (с. 6), ее приказание Брангене (с. 19), диалог Изольды с Брангеной (с. 29), тоже «деловой»³⁵ (I, 1).

³² Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М., 1975. С. 411—412.

³³ Там же. С. 419, 424.

³⁴ Воспользуемся этим термином для обозначения мелодической речи, максимально приближающейся к звучащей вербальной речи. Хотя различия *сессо* как типизированного жанра речи с понятием «речитатива в абсолюте» очевидны.

³⁵ Страницы указываются по изданию клавира (Р. Вагнер. «Тристан и Изольда». М., 1968).

Заметно отличается от таких «деловых» речитативов начало монолога короля Марка в конце II действия (с. 218). Это не столько речитатив, сколько декламация: декламационное происхождение мелодии определяется здесь диапазоном скачков (размахов интервалов) и силлабическим распевом ударных слогов *Sieh, dort, Treusten*. Но, как и вообще в партии короля Марка, здесь господствуют стереотипные для речитатива обороты, как бы «произнесенные» с величественной, «королевской» интонацией (I, 2).

Гораздо чаще встречаются противоположные случаи — широкие распевы внутри мотива или фразы. Обычно они связаны с кульминационными точками фрагмента, иногда — с особо значимыми словами. Так, в начале второй сцены I действия, — когда еще слышится песня молодого матроса, а Изольда, «найдя взглядом Тристана, неподвижно смотрит на него; *про себя, глухо*» (ремарка Вагнера), — открывается новая фаза пока еще скрытого психологического поединка с Тристаном. Вокальная мелодия постепенно разворачивается на фоне темы «напитка» в оркестре, расчлененной на два мотива. На кульминации появляется широкий, распевный мотив «*Tod geweihtes Haupt!*», после чего следует его вариант — тема смерти: «*Tod geweihtes Herz!*» (I, 3). Интонация подчеркнута резкой сменой гармоний: $I_6 As — I A (II n As) — I_6 f = IV_6 c — II_{43}^{+3} c — V_7^6 c$. Кульминационный тон-вершина падает на слово «*Tod*» — «смерть».

В III действии отдельные возгласы в партии Тристана (с. 274) выделяют слово «*das Schiff!*» («Корабль!»). А широкая кантилена возникает там, где психологически она ассоциируется с воспоминанием о любви (о кубке с «любовным напитком»). В III же акте в сцене с Курвеналом слова Тристана «*O Treue! Hehre, holde Treue!*» звучат как благодарность верному слуге и товарищу. Но, кроме того, и, вероятно, главным образом, эта широкая кантилена и предельно высокий регистр (верхние тона — а, g, fis) знаменуют одну из последних вспышек чувства Тристана, обращенного к Изольде (фраза появляется после известия о возможном свидании с Изольдой — I, 4).

«Дуэт согласия» Тристана и Изольды в конце I действия символизирует освобождение любви от нравственных запретов, свободу, подаренную «любовным напитком». Именно в этом

дуэте «цветет» кантилена, появляются чрезвычайно редкие в *Тристане* внутрислоговые распевы. Весь фрагмент пронизан лейтмотивом любви (в вокальных партиях и в оркестре), в разных вариантах мотив любви поддерживает то мелодию Изольды, то мелодию Тристана (I, 5).

Неверно было бы связывать подобные интонации только со значимым текстом. Прежде всего, они отражают эмоциональные всплески — внезапные, а иногда подготовленные реакции, которые могут возникнуть в процессе развертывания «внутреннего сюжета», воспоминания, предчувствия, когда происходит актуализация переживания, переход от «там и тогда» к «здесь и теперь».

Свободный речитативный синтаксис очень часто упорядочивается разного рода повторами. Одним из примеров синтаксического подобия (но не точного повтора, а вариантного изменения мелодического рисунка и ритма при сохранении ритмического стержневого мотива) служит иронический фрагмент монолога Изольды из I действия — косвенная речь, имитирующая воображаемую речь Тристана: «*Ирландку привезу сюда: как мне не знать дороги к ней?*» (I, 3, 4, 4a).

В партитуре точные повторы и секвенции чаще всего связаны с развитием лейтмотивов. Лейтмотивные (и субмотивные) цепи преимущественно восходящих секвенций включаются в динамическую линию симфонического развития.

В сцене встречи Изольды и Тристана во II действии секвенция в партии Изольды, удвоенная в оркестре и поддержанная секвенцией в партии Тристана, символизирует радость встречи, устремленность влюбленных друг к другу (I, 6).

О новаторстве Вагнера в сфере гармонии и лейтмотивной системы, в целом о новаторстве, связанном с реформой оперного жанра, написано много книг. Несколько меньше — о новаторстве его в сфере вокальной мелодии. Римский-Корсаков в известной статье «Вагнер и Даргомыжский» считал эту область выразительных средств занимающей у Вагнера как бы подчиненное положение³⁶. Между тем, в реальном звучании оперы вокальная мелодия находится на первом плане, ибо она —

³⁶ Римский-Корсаков Н.А. Музыкальные статьи и заметки 1869–1907 гг. СПб., 1911.

носитель интонированного, спетого слова! Это не исключает, а предполагает мощное «действие» в оркестре, ибо именно там — и в этом Римский-Корсаков прав, — в основном происходит развитие важнейших лейтмотивов, раскрывающих часто основной план подтекста.

К вокальной мелодии (а не только к линейности вообще) относится весьма существенное наблюдение Э. Курта: «Отношение основного линейного ощущения к внешнему и внутреннему типу выражения представляет собой в пределах мелодии, с точки зрения психологии стиля, корень и м п р е с с и в н о й и экспрессивной художественной выразительности»³⁷. Э. Курт в своей книге о *Тристане* подчеркивает единство и переходность значимых вокальных интонаций из внешней во внутреннюю сферу, что до известной степени связано и с переходностью лейтмотивов из вокальной в инструментальную сферу и обратно.

Интервальная сторона вокальной мелодии в *Тристане*, как, впрочем, и ритмическая (кульминации высоких звуков часто коррелируются с кульминациями долгих звуков), существует в пределах огромного диапазона и широчайшего разброса интерваллики (в частности, характерны скачки, неподготовленные и не исполненные обратным движением). Постоянно подобные интонации появляются в монологах, сам же этот тип интонации ассоциируется с интономой восклицания, возгласа, иногда даже переходящего в крик. Такова их внешняя оболочка. Однако именно эти монологи по всем признакам есть внутренняя речь, не обращенная и не услышанная, речь вне диалога.

Подобные интонации можно было бы отнести к области интроспективной экспрессии, экспрессии внутренней речи. В этом главном своем качестве подобная вокальная мелодия предвещает немецкий экспрессионизм XX века. Сам интервальный абрис фраз не напоминает ли вокальный стиль нововенской школы, в том числе и самого «тихого» нововенца — Веберна? Характерна также и неустойчивость окончаний фраз (хотя здесь велика роль инструментального плана и гармонии, в частности), в чисто мелодическом аспекте, в изолированных от контекста вокальных фразах.

³⁷ Курт Э. Цит. книга. С. 455.

Подобная неопределенность, ладовая неустойчивость, иногда как бы выключенность из тяготений ассоциируется со спектром речевых интонаций вопроса, недоумения, недосказанности. Одновременно эти окончания фраз стимулируют развитие, продвигают течение оркестрового плана. Один из примеров уникального по выразительности окончания мотива интонацией увеличенной кварты (в виде скачка и, далее, в виде заполненного тетрахорда) — песня молодого матроса, с которой начинается I действие. В оболочке простого жанрового номера — морской песни — скрыта многоплановая семантика. Самая близкая ассоциация — песню невидимого, находящегося на вершине мачты матроса, уносимую ветром, звучащую вольно и свободно, то слышно отчетливо (f), то она доносится издалека. Вагнер тщательно выверяет этот пространственный эффект с помощью динамики: в одной фразе $p < f$, а во второй — p , *nachlassend*. Песня, в сущности, исполнена печали, одиночества. Это настроение должно совпадать с чувствами Изольды, но она раздражена словами песни матроса об ирландке и принимает песню не адекватно.

Значимость песни в драматургии подчеркнута ее превращением в лейтмотив всей первой сцены Изольды и Брангены. Тема не только присутствует в оркестре в качестве иллюстрации сценической полифонии (двуплановости сцены), но в дальнейшем развивается (ладовые, интервальные, ритмические изменения), психологизируется, вступает в сложные отношения с одним из главных лейтмотивов оперы — темой «напитка». Гармоническая неустойчивость темы песни в оркестре связана и с неустойчивостью, «речевой неопределенностью» вокальной интонации в партии Изольды (с.10—11). Подобная «неопределенность» связана, как правило, с необычным и интенсивным развитием в гармонии и с окраской уменьшенного септаккорда. Примеры эти многочисленны. «Речевая неопределенность» в них передает оттенки лирических эмоций и, конечно (в отличие, например, от Мусоргского), не служит целям изобразительным и характеристическим.

Речитатив в *Руслане*

Руслан и Людмила Глинки — альтернатива *Тристану и Изольде* Вагнера, не только в области музыкального языка,

интонации, гармонии, но и, конечно, в области речитатива. Смысли Глинки — песенность. Речитативу в узком смысле слова он не уделял большого внимания. Поэтому в формообразовании оперы речитатив выступает, в основном, в функции ввода в песенной форме, иногда — в качестве поясняющего материала, ибо возникает необходимость слышать вербальный текст на первом плане. Однако и здесь, в этой сфере, все не однозначно, не однопланово.

«Антивагнеровские» тенденции — разумеется, не в том смысле, что Глинка сознательно противопоставлял себя Вагнеру, — оказываются в языке и формообразовании речитатива. У Глинки нет крупных (у Вагнера — главенствующих на протяжении всей оперы) разделов, построенных в форме речитатива, но есть прозоподобных, асимметричных, с мелодически (и семантически) значимыми мелкими синтаксическими построениями, не складывающимися в периодичности или простые формы. Но в *Руслане* речитатив все же присутствует даже в более значительном количестве и более разнообразен по функциям, чем в *Жизни за царя*.

Есть в *Руслане* два основных вида речитатива: речитатив-сказ⁴ и речитатив-сессо, то есть речитатив «деловой». С точки зрения структуры принадлежность речитатива к тому или другому виду зависит от ритмической стороны. Мелодический рисунок может быть разным. Поэтому понятие формульности, присутствующее в типовых видах речитатива, здесь условно. В других операх (*Тристан*, *Каменный гость*, *Евгений Онегин* и так далее) формула определяется, в первую очередь, мелодическим рисунком и, во вторую, ритмическими опорами в мотиве и фразе. Конкретный же ритм может варьироваться, также как ладовая и интервальная стороны мелодии.

В *Руслане* речитатив-сказ — это торжественная, почти ритуальная речь и, конечно, это не область лирики. Одной из ритмических констант сказа является выраженный метрический рисунок стопы стиха с квантитативным (количественным, долгим) акцентом на сильной доле стопы, а не фразы текста.

⁴ Термин «сказ», «сказовый» употребляется здесь как обобщение эпической эпической речи, а не в смысле «сказа» как индивидуализированной речи литературного героя. Оба понятия общеупотребительны. Второе из них ввел в научный обиход Б.М.Эйхенбаум.

Это может быть и трехдольный ямб и, конечно, хорей (♩|♩|♩| или ♩|♩|♩|), и пунктирный ритм ♩|♩|♩|♩|♩| или ♩|♩|♩|♩|♩|. Очень важен метрический рисунок, когда он соединяется с псалмодическим (моновысотным) рисунком мелодии. Таковы фрагменты речений Баяна в начале Интродукции.

Первые же фразы Баяна: «Дела давно минувших дней, преданья старины глубокой» широко распевны, более того, как указывает в своей книге о Глинке Б. В. Асафьев, «Дела давно минувших дней» — это порождающая тема (трезвучие с секстой), с которой соотносятся многие фрагменты не только I действия, но и всей оперы, включая Увертюру. Три фразы, почти идентичные по ритму (кроме отличий в кадансе), представляют собой три варианта одной и той же мелодической формулы. Ритм ямба (в данном случае — ямба пушкинского) трактован в ритме стоп с пунктиром, который сохраняется и в хоровых репликах. Обозначить этот фрагмент чередования вокальных фраз с репликами хора периодом или еще какой-либо песенной формой невозможно — по форме речитатив с хором, более всего близок форме строфы — в о з г л а ш е н и я «корифей — хор».

Следующий фрагмент речитатива-сказа «Про славу русских земли» в размере $\frac{6}{4}$ и ритме стоп ♩|♩|♩|♩|♩| функционально подобен первому, но еще более распевен и не прерывается хоровыми антифонами. Однако завершается он довольно значительным контрастным хоровым фрагментом, в котором уже заметна роль другого сказового ритма, а именно, равномерного скандирования каждого слога: «Да снидет мир на их могилы!» и «и Лелем свитый им венец». Не пропал и пунктирный ритм быстрого темпа, зародившийся еще в коротком инструментальном вступлении, продолженный в промежуточном фрагменте с хором и во фрагменте, завершающем всю сцену (до Первой песни Баяна).

Песне Баяна предшествует речитатив (обозначенный Глинкой Recitativo), где в более медленном темпе продолжается тот же пунктирный сказовый ритм: «За благом вслед» ♩|♩|♩|♩| с ударением на каждой стопе, а в завершающей части («и мрач-

ный Чернобог») возникает скандированный ритм с ударением на каждом слоге — весьма многозначительная, чреватая музыкальными последствиями фраза. Ею завершается первая строфа Первой песни Баяна: «и гибелью грозит» — семантическая связь с речитативной фразой (слова предостережения). Эти унисонные (но считая октавных удвоений), скандированные, спондеевские фрагменты корреспондируют с многочисленными унисонными скандированиями в хоровых эпизодах: «Лель таинственный», кличи «Ой, дидо ладо Лель!» в этом же хоре и в хоровом фрагменте в каватине Людмилы (с. 51), унисонные «просветы», копирующие фактуру в мощный унисон (октавные удвоения) «Пусть Лель легкокрылый» в заключительном разделе Интродукции (с. 35—36).

Ритуальная речь и, соответственно, сказовый речитатив — «благословение» Светозара «Чада родимые!» — как и в начале оперы подхвачен хором «Скрой от ненастья» (с. 62). Здесь важен не только пунктирный ритм мелодии, но и хоральная фактура оркестровой партии. Антифонность — «корифей — хор» — подчеркнута гармонией и динамикой (*pp* — solo и *ff* — хор).

Сказовый речитатив Финна в III действии: «Витязи! Коварная Наина» (обозначенный Глинкой как Recitativo ma a tempo) в темпе Moderato maestoso также содержит в себе пунктирный ритм (стопные ударения), элементы псалмодирования и хоральное сопровождение. Мерность сохраняется и в следующем за этим речитативом фрагменте: «Лживой надеждой, Ратмир, не пленился». Триольный дактилический ритм и перемена в тональном движении выделяют слова предсказания судьбы.

Речитатив-сказ — специфическая особенность Руслана Глинки — разработан впоследствии Римским-Корсаковым в разных планах и как ритуал, и как характерная речь персонажа (в Сказке о царе Салтане и Садко), и даже как система вокальной речи (в Сказании о граде Китеже). Особый план ритуальной речи — в Снегурочке, преимущественно в ее гимнах (см.: Часть II, раздел II, глава «Особые типы интонаций»).

Речитатив secco, речитатив деловой появляется в традиционных для классической оперы местах: вступлениях к ариям, диалогам. Название secco, разумеется, условно. Здесь нет аккомпанирующего cembalo, а есть оркестр; во многих слу-

чаях фактура оркестра поддерживает регулярный ритм не только посредством нейтральных аккордов, унисонов, но и очень значима в образном отношении, поскольку здесь развиваются главные темы сцены. В речитативе *сессо* Глинка пользуется стереотипными для жанра мелодическими оборотами, даже клише. Очень широко представлены зоны *parlando* (по М.С. Друскину) или «псалмодирования», то есть быстрого произнесения текста моновысотного и моноритмического рисунка. Проще — равномерное скандирование на одной высоте.

Тем не менее, и в этом типе речитатива (независимо от того, обозначен ли Глинкой такой фрагмент словом *Recitativo*), и в этой, казалось бы, второстепенной для оперы *Руслан и Людмила* области, речитатив *сессо* обладает характеристичностью. «Сухость», моновысотность и моноритмия фраз Наины — а ее партия сплошь речитативна — говорит сама за себя. Несколько более разнообразны речитативы Фарлафа. В его партии речитатив по своей элементарности и «сухости» приближается к клише речитатива *сессо*, что тоже характеризует этого «героя» с его примитивным сознанием. Даже в ансамблях партия Фарлафа как бы склоняется к типу речитатива *parlando* в амплуа *basso buffo*.

Наиболее примечательной общей особенностью речитатива «*сессо*» у Глинки является его тяготение к симметрии и повтору, — то есть песенная тенденция в форме, независимая от типа музыкальной речи. В этом отношении *Руслан* — полная противоположность *Тристану*, где повторы и синтаксическая симметрия встречаются крайне редко, лишь как фрагмент общего потока асимметричной формы синтаксиса. Вероятно, тяготение к песенным закономерностям синтаксиса в речитативе и делает возможным плавный переход к собственно песенному номеру.

Вернемся к самым явным «сухим» речитативам *сессо* (нотные примеры см. табл. II). Речитативы Наины во II действии (текст Пушкина) демонстрируют тяготение речитатива к повторности и симметрии в полной мере (II, 1). Конечно, сама по себе ритмизация и мерность зависит от темпа сцены с Фарлафом (*Allegro*, $\text{♩} = 126$) и акцентного ритма инструментальной темы. Первые две фразы (с. 120) координируются со строением мотивов в оркестре: здесь точный повтор темы и речитативной фразы («*Поверь, напрасно ты хлопочешь*»). Следующие две фра-

зы (без завершающей интонации — женского хореического окончания) также представляют собой повтор синтаксиса первой темы и вариантное изменение мелодической линии («*Людмилу мудрено сыскать!*» и «*Она далеко забегжала*»). Далее изменение структуры мотивов спровоцировано смыслом текста («*Ступай домой [пауза] и жди меня*»). Наконец, завершающие фразы: «*и жди меня: Руслана победить, Людмилу овладеть [пауза] тебе я помогу*» имеют общий звукоряд и ритм (с. 120—123).

Речитатив-речь Фарлафа словно бы копирует речь Наины. Выделяется только маленький фрагмент речитатива, следующего по канве инструментальной партии (трусливые шаги *pizz.*), но и здесь тот же симметричный синтаксис и повторность мотивов («*О, сжался надо мной!*» и далее, с. 125).

То же свойства речитатива *сессо* проявляются и в III действии в партии Наины (конец Персидского хора), где они уже не связаны ни с быстрым темпом и акцентностью оркестровой темы, ни с ритмом пушкинского стиха. Почти полностью совпадает с речитативом Наины и речитатив Фарлафа в V действии («*Все изменило! Обманчивы чары Наины!*», с. 320). Реплики Фарлафа в ансамблях I действия — там, где его партия чиста — основаны на том же ритме $\frac{4}{4}$ $\text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩}$; очень характерен буффонный оборот в теме ансамбля, контрастирующий с распевными вариантами темы у Ратмира и Светозара. Еще более характерен речитатив Фарлафа в ансамбле Финала I акта (с. 65), где его *parlando* ритмически противостоит верхним голосам ансамбля («*Торжествует надо мною ненавидный недруг мой!*»). Здесь пунктирный ритм, типичный для «сказа», выступает в совсем другой роли: торопливое скандирование, нарочито обедненная мелодическая линия и быстрый темп делают этот речитатив комедийным. Как и во всей опере, Фарлаф — фигура не зловещая, а скерцозная, типаж *basso buffo* (II, 2).

Материал показывает, что и почти «автоматические» речитативы Наины, и «сухие» речитативы Фарлафа, темп и синтаксис которых как бы «продиктован» тематическим планом оркестра, характеристичны и обладают некоторой свободой и иррациональностью.

А как обстоит дело с речитативами, где сопровождение имеет смысл простой поддержки, речитативами, свободными от инструментальной «подсказки» темпа и синтаксиса? Речитатив

Финна в начале первой картины II действия пропеваётся на фоне «хоральных» вытянутых аккордов (II, 3), не определяющих ни темпа, ни синтаксиса (он идет в темпе *Moderato assai maestoso* и Глинкой как речитатив не обозначен). Пушкинский стихотворный ритм лишь до некоторой степени диктует синтаксис. Как известно, четырехстопный ямб предоставляет определенную свободу произнесения фразы. Глинка же строит вокальные фразы по принципу симметрии синтаксического рисунка, то есть подчиняет ритм характерной формуле ямба. Детали (вариации) ритма — пунктир, замедления (четверти вместо восьмых) в кадансах, паузы вокруг обращения «мой сын» — индивидуализируют каждую фразу и представляют собой варьирование на фоне идеи повторности, песенной симметрии, приближают речитатив к песенному синтаксису.

В той же сцене после Баллады Финна следует Дуэттино, которому предшествует речитатив Руслана, обозначенный Глинкой *Recitativo*. Оркестр поддерживает тональное движение только в разрывах-паузах между вокальными фразами. И в этом речитативе *secco* (II, 4) наблюдаются те же закономерности, что и в предыдущем: симметричность, подобие синтаксиса, а, кроме того, и подобие кадансов (октавные ходы).

Термином *Recitativo* сам Глинка нередко обозначает мелодические фрагменты, синтаксически почти полностью подчиненные песенным закономерностям. Таков *Recitativo* в темпе *Allegro moderato* — речитатив Финна в IV действии (с. 310). Таковы две фразы *Recitativo* Руслана в сцене с Головой (с. 149). Во всех этих речитативах есть тонкие штрихи, в которых зафиксирован (в ритме и интервалике) способ произнесения слова. Однако сам принцип речитатива со стихотворным текстом (к тому же рифмованным), конечно, мог влиять на синтаксис, провоцировать синтаксическое подобие.

Речитативы, не обозначенные Глинкой, обладают теми же свойствами, что и речитативы под титулом *Recitativo*. В них та же система связей и та же вариативность мелодической линии и деталей ритма.

Есть в *Руслане* и особая область выразительного речитатива, независимо от того, обозначен он термином *Recitativo* или нет. Так, термином *Recitativo Moderato* обозначен фрагмент, разделяющий медленную часть арии Руслана (II действие) и

оркестровый переход к быстрой части — *Allegro*: «Дай, Перун!» (измененный текст Пушкина)³⁹. Пример этот представляет собой некоторую смесь типовых речитативных оборотов и интонаций индивидуализированных, интонаций, относящихся к характеристике Руслана-героя. И пунктирный ритм, и героические фанфарные обороты, и восклицательные восходящие скачки — все это не обычная повествовательная речь, а действенная, энергическая, волевая речь Руслана и только Руслана (II, 4).

Такого рода речитативы в опере относятся к особому типу — их можно назвать характерными, то есть речитативами-характеристиками. Они вносят очень существенный штрих в портрет главных героев. Образ Наины, нарисованный в деталях в Балладе Финна, в самой опере сведен к однообразному, почти механическому *parlando*, тем более характерному, что Наина все-таки женский образ — усохшей почти до скелета «старушки дрихлой», «с горбом, с трясучей головой». Это образ, но не характер. Фарлаф тоже скорее образ-идея, чем характер, выраженный через индивидуализированное Глинкой амплуа *basso buffo*. Противоположен Фарлафу Светозар, но и он не характер, а, скорее, фигура ритуального действа.

Характеры в *Руслане* — это сам Руслан, Людмила, Горислав и Ратмир. Портреты их даны, прежде всего, в больших песенных законченных номерах — каватина, романс (Людмилы, Гориславы, Ратмира), арии (Руслана, Ратмира) — и в развернутых ансамблях. Но без речитативов портреты были бы неполными. «Речитатив в характере» — это характер героя в действии, в кризисной ситуации, в момент острой необходимости принятия решения. Если образ Людмилы создан Глинкой вне сферы собственно речитатива — ситуация конфликта, почти предрешенного, раскрыта композитором в большой сцене Людмилы в IV действии, где все оттенки переживаний даны в песенных по форме фрагментах и в развернутой форме арии («Ах

» Пушкин:

Но вскоре вспомнил витязь мой,
Что добрый меч герою нужен
И даже панцырь; а герой
С последней битвы безоружен.

в либретто оперы:

Но добрый меч и щит мне нужен,
На трудный путь я безоружен,
И пал мой конь, дитя войны,
И щит, и меч раздроблены!

В обоих текстах ритм четырехстопного ямба.

ты, доля, долюшка»), то Руслан — глубокий и разноплановый характер. Однако комплекс его интонаций един — это комплекс героический, как в собственно героических фрагментах Allegro con spirito арии, ансамблях-финалах, так и в элегических и драматических сценах. Этот комплекс (о нем частично уже шла речь) отражен и в речитативах. Нет необходимости приводить нотный пример, чтобы вспомнить речитатив «О поле, поле!» (обозначен Recitativo) и, особенно, слова: «Чей борзый конь тебя топтал / В последний час кровавой битвы? Кто на тебе со славой пал?» (Пушкин).

Знаменателен и речитатив Руслана в Финале IV действия перед арией *c-moll* «О, жизни отрада» (развернутость фрагмента *c-moll* дает основание назвать его арией). Переход от победного клича после схватки с Черномором к растерянности («Победа, победа, Людмила! Что значит твой сон? Людмила, я здесь! Злодей побежден, и чары любовь сокрушила!») и затем к надежде — таковы краски портрета, таков психологический процесс, зафиксированный Глинкой в нескольких фразах и обозначенный термином Recitativo (II, 4). Героическая фанфара клича сменяется характерной медитативной интонацией, затем следует краткий переход к чисто руслановским, широким, исполненным энергии и решимости интонациям («и чары любовь сокрушила!»).

Конечно, и в том, и в другом речитативе еще ярче и рельефнее проявились общие для речитатива Глинки черты: ритмические и синтаксические подоби́я мотивов и фраз, общая линия развития, его направленность, цельность формы. В данном случае — через посредство дуэта, тоже играющего роль обрамления арии, — значение имеет динамическая направленность речитатива к арии «О, жизни отрада».

О речитативе (Recitativo) Ратмира между медленной частью арии и вальсом (Tempo di Valse) уже шла речь. Этот речитатив, несмотря на отсутствие кризисной ситуации, тоже примыкает к типу характерного. Здесь происходит постепенная модуляция от Allegro с темой «фантастических теней» к певучей восточной (фольклорной) теме Moderato. В речитативе есть характерные певучие обороты комплекса Ратмира — широкие по ритмическому дыханию и диапазону, но, в отличие от комплекса Руслана, п л а в н ы е, с преобладанием поступенного нисходящего

движения. В разделе Moderato основная песенная тема звучит у английского рожка, а затем переходит в вокальную партию. Песенное единство вокальной и инструментальной партий в *опене*, обозначенной Recitativo, говорит о свободе переходов от одного типа вокализации к другому (II, 5).

Очень характерен и речитатив Гориславы перед ее каватиной в III действии (тоже обозначен Recitativo) «Какие сладостные звуки» (с. 167). Здесь, как и в речитативе Руслана «О поле, поле!», традиционные речитативные интонации индивидуализированы, заострены задержаниями и полутоновыми включениями тонов одноименного минора — *f-moll* к *F-dur* (общая тональность речитатива и каватины — *a-moll*). Напряженность интонаций внутри фраз и общая динамичная линия развития, ведущая к кульминации — вот, что (кроме синтаксических подоби́й) делает этот «речитатив в характере» речью именно Гориславы. Любовь, тоска, ожидание, разочарование — все оттенки чувств отразились в ее речитативе (II, 6).

Есть в *Руслане* несколько парадоксальных примеров речитатива. Речитатив-сказ перед Первой песнью Баяна обозначен Глинкой Recitativo. Но он как раз является примером, где звенья песенной по форме мелодии отделены друг от друга инструментальными solo фортепиано (имитация звучания струн гуслей). Форма Recitativo (при синтаксическом подоби́и фраз с варьированным звуковысотным контуром — *a a₁ a₂ b* — «и мрачный Чернобог») — отражает структуру стиха четырехстопного ямба с чередованием рифм по правилам альтернанса. Второй раз обозначение Recitativo появляется перед последней строфой песни Баяна («Мчится гроза, но незримая сила верных любви защитит»). Здесь он (термин) отнесен к песенной мелодии.

Термином Recitativo обозначены и фрагменты Финала I действия (с. 63) — реплики Руслана («Клянусь, отец, мне богом данный») и Людмилы («О, ты, родитель незабвенный!»). Эти фрагменты песенного типа (собственно, даже не фразы, а предложения с кадансами на тонике в *B-dur* и в *Es-dur*) образуют классический песенный период повторного строения с дополнением в виде «дуэта согласия» (*a a₁* + дополнение).

Чем руководствовался Глинка, обозначая словом Recitativo фрагменты, по всем структурным признакам не речитативные, а песенные? Вероятно, их функцией в форме — связующей и

предваряющей — то есть неустойчивой. И, конечно, важную роль играет то обстоятельство, что голоса solo выступают без плотного тематического фона, при скромной аккордовой поддержке или промежуточных (в паузах) репликах оркестра (в первом случае — фортепиано).

Противоречие между мелодическим материалом и функцией еще раз демонстрирует тенденцию речитатива быть песенной формой. Все три примера относятся к очень ярким, характерным (и характеризующим действующих лиц) фрагментам оперы⁴⁰.

Речитативы *Снегурочки*

Речитативы *Снегурочки* (подробнее см.: II часть, раздел II, глава «Мелодика речитатива») отличаются разнообразием типов. Основной массив речитатива содержит в себе и более стереотипные элементы *сессо* (они отмечены ремаркой *Recit.* самого композитора), и речитативы мелодизированные, характерной чертой которых является лирико-психологическая направленность. По кругу интонаций, по фактуре оркестра они отличаются и от вагнеровских, и от глинкинских, хотя в них есть и песенные тенденции формообразования, и вагнеровская асимметрия, и синтаксическая свобода.

Эти речитативы относятся к той области лирики, которая — даже если она отражает внутреннюю речь, а не лирический диалог — обычно определяется как объективная, эмоционально сдержанная. Интервальная сторона мелодии и, в особенности, инструментальный фон уступают вагнеровским по силе напряженности и динамике выражения чувств. Однако, по характерности, близости (переkreщиванию с вокальным и инструментальным тематизмом) к выразительной сфере, общей для всей оперы, этот речитатив — как отмечал сам Римский-Корсаков — впервые так ясно обозначившийся в *Снегурочке*, оказался весьма «плодоносным» и перспективным в развитии оперного стиля композитора. Он ведет свое происхождение не от Вагнера и не от Глинки, а от Даргомыжского, от *Каменного гостя*. И вокальное начало в нем безусловно приоритетно.

⁴⁰ Указанные обозначения *Recitativo* есть в академическом издании партитуры 1966 г. (ПСС. Т. 14 а).

Кроме собственно речитатива, в *Снегурочке* разработана **схема** разных «речевых форм» — кличей, ритуальной речи и прочее. А в этой сфере Римский-Корсаков наследует *Руслану*. Сима собой разумеется, что область кличей и в *Руслане*, и в *Снегурочке* связана с эпическим началом, то есть со спецификой жанра (естественно, что подобных форм в операх Даргомыжского быть не могло). Сфера же ритуальной речи *Руслана* отчасти трансформировалась в особые формы, открытые Римским-Корсаковым. Только хор «*Лель таинственный*» мог стать предшественником таких формульных хоровых ритуальных **оцен**, как Песня слепцов-гусяров, Гимн Берендеев и заключительный хор Песнь Яриле-Солнцу. Впрочем, и кличи *Снегурочки* — например, Клич Бирючей или кличи в хоре Проводы Мисленицы — тоже заметно отличаются от глинкинских по материалу и по значению в форме — они более развернуты, более объемны.

Принцип формульности

Формульность — коренное свойство традиционного фольклора. Скорее всего, формула, формульность напева — это естественная концентрация неких свойств интонирования вообще, а именно, дыхания и смысла (предназначения внутри действия, обряда, ритуала). Отсюда и различие видов формул, отсюда и необходимое их свойство — вариантность.

Повторность и вариантность — две, неразрывно связанные между собой, стороны жизненного процесса в самом крупном **илине** — распространяются и на искусство в виде сочетания повторения (возвращения) и обновления. Постепенно сужая, ограничивая рамки действия этого закона, можно заключить, что он (закон) проявляет свое действие в разных родах искусства, в разных жанрах и стилях по-разному.

Сима формульность ведет свое происхождение от разных речевых форм музыки. Формулы традиционного фольклора и формулы, генетически связанные с оперным речитативом, реализуют свой статус различным образом и в своем историческом движении, и в стилях профессионального искусства, и даже в рамках одного произведения.

Традиционные формулы обрядов — достаточно консервативная часть фольклора, которую можно обнаружить в регионах России. Формулы оперного речитатива существуют в многочисленных вариантах — от типовых интонаций речитатива *сессо* до декламационной и ариозной мелодики.

В целом, формулу можно определить как интонационный инвариант, существующий в вариантах, в том числе, благодаря изменению самих формул и изменению контекста.

Перечисляя использованные в *Снегурочке* народные песни, взятые из сборников, Римский-Корсаков добавляет: «Сверх того многие мелкие мотивы или попевки, составные части более или менее длинных мелодий несомненно черпались мною из подобных же мелких попевок в различных народных мелодиях, не вошедших целиком в оперу»⁴¹. И далее композитор определяет эстетическую позицию, относящуюся к принципам творчества, к созданию музыкального языка, близкого к народному: «Что же касается до создания мелодий в народном духе, то несомненно, что таковые должны заключать в себе попевки и обороты, заключающиеся и разбросанные в различных народных мелодиях. Могут ли вещи напоминать в целом одна другую, если ни одна составная часть первой не походит ни на одну составляющую часть второй? Спрашивается: если ни одна частица созданной мелодии не будет походить ни на одну частицу подлинной народной песни, то может ли целое напоминать собою народное творчество?»⁴².

Таким образом, сам композитор указывает на возможность комбинаций мелких мотивов или попевок (термин «попевка» в данном случае вернее отражает суть дела) как составных частей более или менее длинных мелодий, которые черпались из подобных же мелких попевок в различных народных мелодиях, не вошедших в оперу. Римский-Корсаков был щепетильно честен по отношению к «чужому слову», указывал и обозначал цитаты всеми способами. Но, как все русские композиторы, он считал народную песню своим языком и, указывая цитаты, не противопоставлял их своему материалу, то есть не считал их

⁴¹ Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1935. С. 195.

⁴² Там же. С. 197.

«чужим словом». Его рассуждения о попевках и их комбинациях свидетельствуют: 1) о глубинном понимании принципа творчества и 2) о ценности, значимости, представительности мелких синтаксических единиц как единиц стилеобразующих.

Формульность в *Тристане*

Формульность *Тристана*, во-первых, генетически связана с речитативной мелодикой и отраженно с речевыми интонациями. Связи эти многоплановы, ибо речитативный синтаксис включает в себя самые разнообразные типы речи: в самом строении мотивов это и собственно речитатив, и декламация, и песенная мелодия (в микрофрагментах), и кантилена. Во-вторых, формульность *Тристана* многофункциональна. Она включает в себя всю шкалу иерархии — от главных лейтмотивов до простейших асемантических (не связанных с определенной семантикой) типов движения (в книге Э. Курта см. об этом с. 430—443). И третьих, сами главные лейтмотивы содержат в себе распространенные мелодические — преимущественно ариозные — формулы. При этом стоит заметить, что привычные словесные обозначения этих лейтмотивов сужают спектр их значений. И процессе развития они обогащаются новыми значениями, связанными и с контекстом, и с изменением самого лейтмотива. Вследствие этого и сами словесные обозначения в большой мере условны, не абсолютны. Вот что пишет Э. Курт, имея в виду сравнения темы «судьбы» с ее аналогами у Бетховена, Шуберта, Верди, сходными по рисунку мелодии с вагнеровской: «Однако выражения такого типа как нависающая угроза и т.д. представляют собой лишь вспомогательные слова, попытку зацепиться за понятийное. Лишь тот сумеет музыкально воспринять мотив, кто в состоянии освободиться от этого и проникнуть в его внутреннюю динамику. Последнюю же можно прочувствовать не посредством понятий и представлений, но скорее, благодаря психическим энергиям, благодаря интуиции, которая является более свободной, глубокой, широкой и подлинной, чем стремящаяся приблизиться к ней понятийная характеристика»⁴³.

⁴³ Э. Курт Э. Цит. книга. С. 470.

Если исключить не совсем внятное, но любимое Э. Куртом понятие «психические энергии», с этим рассуждением можно согласиться и распространить его на лейтмотивы *Тристана*, которые несут в себе не одно единственное значение, а скорее область значений и психологических оттенков. Об этом тоже пишет Э. Курт: «Вообще из этой бесконечной лабильности мелодики у Вагнера часто вытекает связь и внутреннее сходство двух мотивов, даже если они и не следуют непосредственно друг за другом. Черты одного мотива незаметно сообщаются другому. Так, в частности, мотив действия напитка ... приобретает отдельные черты мотива проклятья ... и мотива мук Тристана.... То же можно видеть и во многих других мотивах»⁴⁴.

Лейтмотивы *Тристана* относятся к психологической сфере, в широком смысле слова — это мотивы лирические. Исключения не составляют и такие, на первый взгляд, жанровые темы (лейтмотивы местного значения) как песня матроса в I действии и наигрыш пастуха в IV действии. Песня матроса содержит в себе ту же формулу (с интервальным вариантом), что и тема судьбы (III, 1). Другой интервальный вариант формулы можно услышать в монологе Тристана из IV действия (с. 272). В переводе на русский язык в тексте читаем: «Наш путь на восток» (Песня матроса) и «ужасное пламя сушит мне грудь» (Монолог Тристана). Не служит ли этот пример подтверждением многозначности формул?

Главные лирические лейтмотивы также содержат в себе «встроенные» формулы, чрезвычайно распространенные в лирической ариозной мелодике XIX века (III, 2). Даже при самом беглом взгляде обнаруживается близость этих главных мотивов к лирическим ариозным интонациям — всякого рода опеваниям. Кроме того, обнаруживается и близость их друг другу.

В таблице III приводятся варианты мотивов, самых распространенных не только в XIX, но и в XVIII веке — мотив опевания («формула Мазеля»)⁴⁵; мотив вопроса, упоминаемый

⁴⁴ Курт Э. Цит. книга. С. 429.

⁴⁵ В своей статье «Заметки о мелодике романсов Глинки» Л. А. Мазель приводит примеры из романсов Глинки, где эта формула присутствует всюду. Саму формулу автор определяет так: «Оборот этот можно охарактеризовать как *нисходящее задержание*, «опетое» предыктом в виде нисходящей кварты» // Мазель Л. Статьи по теории и анализу музыки. М., 1982. С. 104—108.

Э. Куртом (III, 2, 3). Кроме мотива вопроса, приведена также и другая, весьма распространенная формула — лейтмотив «смерти» (III, 4).

Жизнь формул в мелодии (вокальной и инструментальной), их специфический именно для Вагнера широкий диапазон variability в каждом данном фрагменте *Тристана* зависит от контекста и психологической ситуации — отсюда и специфика ритма, интервалики, гармонии, тембра самой мелодической фразы-мотива.

Типы ариозных формул, приведенные в таблице III, широко распространены и в русской музыке. Они лежат в основе *Каменного гостя* Даргомыжского и *Евгения Онегина* Чайковского (а также в основе лирической сферы его опер после *Онегина*). В *Снегурочке* — это область лирического речитатива. В *Тристане* Вагнера (а также в других его операх позднего периода) мелодика, включающая в себя лирические ариозные формулы, ложится на гораздо более плотную гармоническую основу, нежели в русских операх⁴⁶. В операх Чайковского гармония предоставляет больше простора чисто мелодическому развертыванию. В *Каменном госте* Даргомыжского и в речитативах *Снегурочки* на первом плане — вокальная фраза, а оркестровая ткань всегда прозрачна, хотя и достаточно характеристична. В *Тристане* же гармонический контекст и интервалика самой мелодии создает тот высокий градус напряженности, которого нет ни в одной из перечисленных русских опер.

Формульность в *Руслане*

Полной противоположностью *Тристану* является, конечно, *Руслан* Глинки. Естественно, что в опере эпической, насквозь песенной, где собственно речитатив сведен до минимума, а мелодика песенна не только по языку, но и по структуре, нет развешенной системы лейттем и формул вагнеровского типа (то есть формул, встроенных в лейтмотивы). Но отдельные формульные интонации в *Руслане* есть. Однако их смысл и их музыкальный контекст совсем иной, чем в *Тристане*. Одна из

⁴⁶ Чтобы в этом убедиться, достаточно сравнить уровень диссонантности и плотности событий в гармонии.

этих формул очень близка к «формуле Мазеля». Определение Л.А.Мазеля не подразумевает интервальных вариантов, между тем, она (формула) может варьироваться, сохраняя основу мелодического и ритмического рисунка. Близость варианта формулы у Глинки в *Руслане* «формуле Мазеля» состоит, во-первых, в общем генезисе (сфера ариозной мелодики), во-вторых, в принципе опевания, но без задержания, в окончании на устойчивой сильной доле, хотя и с осевыми интервалами секунд и кварты. Поэтому сохраним за ней название «формула Мазеля».

Впервые интонации, близкие этой формуле, мелькают в недрах оркестровой фактуры в конце второго сольного фрагмента Баяна: «*как наши деды удалые на Царьград войною шли*» (IV, 1). Не думаю, чтобы этот фрагмент с имитациями мотива был связан с текстом (словами Баяна). Скорее, минорный вариант формулы готовит краткий фрагмент хора: «*Да снудет мир на их могилы!*» — небольшой хорал в с-moll.

Очень отчетливо минорный вариант мотива-формулы звучит в квинтете, в кадансах фраз Руслана: «*Клянусь, отец, мне небом данный, всегда хранить в душе моей*» (с. 63—64) и в ответной фразе Людмилы: «*О ты, родитель незабвенный! О как покинуть мне тебя*». И в том, и в другом случае последний мотив-формула имитируется в оркестре (IV, 2). Далее в квинтете этот мотив варьируется и выступает как самостоятельная фраз-реплика в партиях Людмилы и Руслана (имитации, неточные имитации с разными окончаниями, стреттные имитации) — именно в партиях главных героев, — где не только само «интонационное единение», но и островки других «дуэтов согласия» символизируют взаимность чувств, их нераздельность и душевную близость (IV, 3).

Формульные интонации погружены в ансамбль, где все голоса равноправны. Правда, если партия Людмилы вследствие акустических условий (верхний голос, яркий тембр) всегда на первом плане, то партия Руслана менее заметна. И все же Глинка находит возможность — и дирижер должен это учитывать — рельефно выделить и его партию. Кроме «дуэта согласия», партия Руслана в квинтете появляется то как верхний голос в ансамбле басов (Фарлаф, Руслан), то в регистре, близком даже партии Ратмира («*Улыбка, милый взгляд*»), то в стреттном с партией Людмилы проведении, в ритмическом контрасте с дру-

гими голосами (паузы в партии Фарлафа и совершенно другой ритм в партии Ратмира).

Снова появляется эта формула как тематическая основа каватины Гориславы в III действии — сначала в паузах между речитативными репликами во вступлении, а затем во второй части первой и третьей строф, образующих крайние разделы простой трехчастной (трехстрофной) формы (IV, 4). Здесь, также как и в квинтете, «формула Мазеля» встраивается в песенную мелодию большого дыхания, образует трехзвенную цепь нисходящих секвенций, завершающуюся распевной каденцией. Мелодия эта проходит в разделе, соответствующем припеву в строфе — семантически это тема тоски и жалобы Гориславы («*Ужели мне во цвете лет*»). Ею же завершается и заключительная, четвертая строфа. Но здесь тема-формула (секвенция из четырех звеньев) звучит уже только в оркестре, в роли сопровождения главной драматической кульминации каватины — уходит как бы в план бессловесного комментария.

Сравнивая варианты мотивов, фраз, мелодических линий в ансамбле (квинтете) и в каватине Гориславы, легко заметить тождественность обрастания формулы Мазеля мелодическими «побегами» сначала в кадансе, затем в зачине фразы, в стреттных имитациях, в новом варианте кадансовой попевки и, наконец, и в каватине мотивы-формулы являются материалом мелодической линии большого дыхания, где завершающий каданс сам превратился в огромный распев.

Подобное обращение с мотивом, в данном случае, с мотивом-формулой — примета мелодического стиля Глинки не только в опере, но и в романсе, и в симфонической музыке.

Колоратуры в *Руслане*

Есть и еще одна область формульности в *Руслане*. Италиянизмы Глинки, на которые постоянно указывают (прежде всего, в связи с использованием *bel canto* — *колоратуры*), распространяются у него не только на вокальные партии, но и на инструментальную музыку. В русле общего стиля благородного виртуозного салона, стиля *brilliante*, колоратура пресуществляется в пассажи, в игровые, иногда чисто гедонистические, закоркивающие слух моменты. Глинка не чужд этому стилю и

в Патетическом трио, и в Квинтете, и в Блестящем дивертисменте на темы *Сомнамбулы* для фортепиано и струнного ансамбля, и в Серенаде на тему из *Анны Болейн* Доницетти для фортепиано и ансамбля (арфа, фагот, валторна, альт, виолончель или контрабас) 1832 года. Т. Н. Ливанова пишет по этому поводу: «Глинка отнюдь не подражал в своих инструментальных ансамблях тех лет кому-либо из итальянских композиторов. Находясь в атмосфере итальянской оперы и — шире — итальянского пения вообще, он откликнулся на эти впечатления в своих инструментальных жанрах по-своему, как художник, делавший собственные, нужные ему творческие выводы»⁴⁷.

О влиянии итальянского *bel canto* на Шопена пишет В. А. Цуккерман в работе «Заметки о музыкальном языке Шопена»⁴⁸. Под этим скромным названием скрывается принципиально значимая концепция проницательного музыканта. Вероятно, влияние *bel canto* было много шире в рамках инструментального стиля эпохи первой половины XIX века. Но это требует специального исследования.

В вокальных же партиях Антонида и Людмилы — глубоких и серьезных женских персонажей — эти колоратурные элементы наполняются иной семантикой. Доказывать их прямое интонационное родство с русской песней хотя и бесполезно, иногда даже результативно, но не приведет к истине. Думается, что только их функциональное положение в форме и семантика, их соответствие характеру и ситуации может сколько-нибудь прояснить картину.

Энергетика классицизма, монументальность в *Руслане* непостижимо сочетаются с легкостью поступи, необыкновенной воздушностью, аурой свободы, игры. Собственно, это сочетание есть свойство классицизма XVIII — начала XIX века. Все это также и пушкинские черты — речь идет, конечно, не только и не столько о поэме «*Руслан и Людмила*», но обо «всем Пушкине». И еще один существенный момент: легкая ирония (легчайшая, по сравнению с поэмой) — как способ некоторого дистанцирования автора от его героев, — есть и в опере Глинки *Руслан*

⁴⁷ Ливанова Т., Протопопов В. Глинка. Творческий путь. М., 1955. Т. 1. Раздел второй. С. 147—148.

⁴⁸ Цуккерман В. Заметки о музыкальном языке Шопена // Фредерик Шопен. М., 1960.

и *Людмила*, где она предстает в гораздо более явственном виде, нежели в других его произведениях.

Колоратура — особый вид внутрислогового распева, пение пассажижей, быстрых фигураций на один слог текста. Отсюда и тип женского голоса — колоратурное или лирико-колоратурное сопрано. Колоратура включает в себя элемент импровизации, *à piasege*, вольного обращения исполнителя с текстом. Закрепление же рисунка и места колоратуры говорит о значимости этого языкового элемента в тексте произведения.

В материале оперы различаются два контрастных типа внутрислоговых распевов-колоратур. Первый тип — собственно колоратура, близкая к итальянскому *bel canto*, — это область легкой пассажной техники, тесно связанной с тембром легкого колоратурного сопрано. В образной системе *Руслана*, считающей в себе силу, мощь, эпическое начало и легкость, подвижность, колоратура — самое яркое выражение легкости, воздушности, игры. Такие колоратуры почти всегда свободны, не терпят под собой плотного фактурного фона и частой смены гармонии. Это почти всегда пассажи на фоне одного аккорда (протянутого или тотчас же снятого).

Второй тип внутрислоговых распевов в виде фигураций входит в рамки ритмического пульса, плотно взаимодействует с фактурой сопровождения и гармонией. Фигурация в этом типе внутрислогового распева обычно более дифференцирована по рисунку. В *Руслане* такие фигурации символизируют движение, но не легкость, воздушность, а энергетику. Весьма показательное родство такого типа фигураций с фигуративным материалом Увертюры.

В контексте *Руслана* колоратура («легкий» ее вариант) выходит далеко за рамки первоначального значения украшения вокальной партии. Во-первых, потому, что сам мелодический материал функционирует и в вокальной, и в инструментальной сферах. Во-вторых, — и это главное, — материал, основанный на принципе колоратуры, вмещает в себя множество самых разнообразных, иногда контрастных оттенков смысла. Отсюда его полифункциональность, неоднозначность, характеристические, образительные, эмоциональные оттенки в рамках даже одного пассажира.

Фигуративность, орнаментальность, мелизматичность, — таков комплекс инструментальных и вокальных колоратур. Воздушное кружево пассажей вмещает в себя и волшебный миг, и юбилейную сферу, и героическую, и плач — и это далеко не все области содержания колоратур.

Как и в итальянской опере, в *Руслане* стоит вопрос соотношения стереотипного (модели) и индивидуального, характерного, присущего только данному художественному явлению. Присутствие в пассаже, колоратуре общих мест, повторности фигур есть художественная необходимость, предпосылка самой возможности исполнения в надлежащем темпе — в вокальной партии и в партиях духовых инструментов.

Индивидуализации пассажной орнаментальной мелодики в романтическом искусстве (в частности, наиболее яркой у Шопена) предшествовала эпоха типизированных, вернее, даже стереотипизированных пассажей в концертном жанре. Но материал показывает, что сам выбор того или иного вида, типа пассажа отнюдь не случаен, а спровоцирован ситуацией, то есть функции пассажа и сама его фактура определены формой и тематизмом.

В *Руслане* мы не заметим в чистом виде преобладания ни того, ни другого. Мера выбора и сочетания стереотипных фигур и мера индивидуализированного материала не может быть установлена с абсолютной точностью, ибо зависимость от контекста предопределяет вид того или иного типа пассажа (колоратуры). Контекст в такой же степени предопределен ситуацией и характеристическими особенностями персонажа. С одной стороны, колоратуры Ратмира (в их восточном колорите) резко отличаются от колоратур Людмилы, с другой, — повторение и перенос одинаковых фигур в разные партии продиктован общей ситуацией. Самое же примечательное состоит в том, что в ансамблях, где по традиции предполагаются переносы мелодических оборотов в разные партии, у Глинки одинаковые фигуры зачастую заменяются вариантами, отражающими детали отношений персонажей к ситуации, и, следовательно, характеризующими самих персонажей.

Слой фигураций, колоратур представляет собой слой орнамента, подчиненного крупному плану формы. Сам же фундаментальный крупный план (и план орнамента), как и в класси-

ческой музыке, опирается на гармонию. Гармонические опоры обобщают орнамент единым дыханием (смена гармонии внутри пассажа может происходить не более одного раза). Но орнамент связан не только с гармоническими, но и с мелодическими опорами, с основой мелодического рисунка и как бы вписывается в общую его линию.

Конечно, Глинка широко черпает из общего фонда орнаментальных фигур и элементов. Это:

- а) диатоническая восходящая и нисходящая гамма;
- б) хроматическая, преимущественно нисходящая гамма;
- в) пассажи восходящие и нисходящие, основанные на трезвучии;
- г) трели, мелизмы (триллеры, морденты, группетто);
- д) типовые фигуры (IV, 5).

Последняя из типовых формул (D) имеет особое значение в каватине Людмилы. Назовем ее «формулой Глинки». Она знакома уже по партии Вани из *Жизни за царя*. Появление ее — многократное — и в вокальной партии, и в виде имитации в партии флейты привносит в каватину Людмилы игровой, явно фольклорный оттенок.

Все фигуры присутствуют, иногда в разных комбинациях, в вокальных и инструментальных орнаментах-колоратурах. Они чаще всего составляют слой микросинтаксиса, то есть синтаксически не автономны, но вплавлены в более крупную фигуру. Исключения представляют собой гаммы диатонические и хроматические: например, гаммы флейты, гобоя и кларнета, сопровождающие одну из вариаций Персидского хора (III действие, с. 163); гамма solo скрипки во вступительном разделе центрального фрагмента сцены Людмилы с хором (IV действие, с. 236), и, наконец, пассажи кларнета по тонам V, Es (IV действие, с. 283) и комбинированный, со скачком на сексту, аналогичный пассаж «волшебства» в сцене пробуждения Людмилы (V действие, с. 327). Все они достаточно пространны и синтаксически автономны. С некоторой оговоркой к таким стереотипам в автономной роли можно отнести мелодизированные формулы пробуждения и варьированные (как в колоратурах Людмилы — с. 333—334) комбинации разных формул.

Очищение и блеск, характеристичность и эмоциональные оттенки орнамента заключаются в разнообразных комбинациях рисунков и тембров, в варьировании фигур, в их сопостав-

лениях. Обозначим для удобства знаком X типовые мелизмы и элементы колоратуры, а знаком D — формулу Глинки.

Индивидуализация колоратур (быстрых инструментальных пассажей и внутрислоговых распевов) зависит, прежде всего, от контекста, от функции в данном месте сцены, арии, ансамбля. Но весьма значительную роль играет и сам способ комбинирования элементов пассажа, и их вариантное развитие. Например, очень часто встречающийся тип опевания в кадансе придает мягкость, певучесть всему пассажи. В каватине Людмилы из I действия эта попевка в колоратуре (с. 46) не только украшает и смягчает гаммообразный взлет, но именно она заставляет услышать и весь пассаж как вариант темы «Грустно мне». В том же разделе каватины и сама колоратура («сною») состоит из двух таких же попевок, но в миноре, что придает им иной оттенок, чем в начале. Эта же попевка венчает большой пассаж, в центре которого, на кульминации после разбега гаммы, снова появляется элемент опевания (группетто Г в, с. 48).

Вариант опевания (группетто) вновь появляется в партии Людмилы, но уже в зачине пассажа, а затем — в партии оркестра, аккомпанирующего женскому хору (с. 49). Далее еще один вариант группетто Г б входит в состав мелодии быстрой части каватины: «*Не гневись, знатный гость, что в любви прихотливой*» (с. 51) и снова второй вариант Г в появляется в инструментальном сопровождении хора «*Светлый Лель, будь вечно с нею*» (с. 56). Оба варианта группетто Г б и Г в попадают в колоратурный фрагмент партии Ратмира и Руслана в финальном ансамбле «*О витязи*» I действия (с. 86). Вариантом фразы «*На путь мне неизвестный*» с группетто в конце (с. 87) является и колоратура Ратмира «*Верный меч, как талисман чудесный*» (с. 88).

Во II действии в арии Руслана (с. 142) группетто встраивается в разные варианты пассажей: первый вариант — в конце пассажа («*В роковую бурю громом скованный!*»), второй вариант в головном обороте пассажа («*он грозой блистал!*»), третий вариант («*Чтоб врагам в глаза он грозой блистал!*») — в середине фразы, но в начале пассажа.

Попевка типа триллера многократно встречается как часть мотива в каватине Людмилы («*в терему моем высоком, как и здесь порой*», с. 47). Изящество мотива, его особый характер —

в сочтении «триллера» с разными окончаниями мотива (квартальные скачки, символизирующие легкие танцевальные движения). На двух видах триллеров построен почти весь большой пассаж «*Да осени...*», который имеет смысл вокальной каденции в конце каватины Людмилы (с. 61). Аналогичные триллеры в финальном ансамбле, где партия Людмилы господствует (с. 335), имеют уже другой оттенок: эти порхающие фигурки делают особенно легким весь пассаж «*Веселие зарей*». Таким образом, триллереобразные попевки — в сущности, простейшие элементы структуры — у Глинки приобретают разный смысл и разную окраску в зависимости от контекста в синтаксическом строении пассажа или мотива. Изобретательность композитора безгранична.

Еще более элементарным кажется гаммообразное движение и движение по звукам аккорда. Подобные фигуры выступают и как части развернутых колоратур и пассажей, и в качестве самостоятельных, автономных выразительных элементов. Каскад таких пассажей обычно связан с безудержным движением и чаще всего виртуозный элемент музыкальной ткани — в том числе и гаммы, и трезвучия в качестве самостоятельных фигур — несет в себе изначально «семантику победы», радостного утверждения. Надо, однако, заметить, что нисходящие пассажи в вокальной партии как бы в виде «бурного потока» низвергаются с выдержанного тона на вершине: «*ой, Ла - - - до!*» (с. 48). Это касается и гаммообразных пассажей, имеющих в завершении мелодическую фигуру: «*дале - - - ком*» (с. 49); «*Ты явился на свет*» (с. 52); «*В роковую бурю*» (с. 142); «*Он грозой блистал*» (с. 146); «*Радость, милый друг*» (с. 330).

Движение по тонам трезвучия имеет сходную семантику — в нем тоже есть «победительный» смысл, иногда даже героический. Например, возгласы «*Ладо! Дид Ладо!*» в медленной части каватины Людмилы (с. 47) или в главной теме финального ансамбля I действия «*О витязи, скорей во чисто поле!*» (с. 86). Эмоциональный вариант такого движения встретим лишь в момент воспоминаний «*О Днепре родном*» (с. 48).

В колоратурах Людмилы есть несколько типовых попевок-мелодических: «*Радость Ладо!*» (с. 47), «*Про любовь мою*» (с. 48), «*Киеве далеком*» (с. 49), «*Ты явился на свет*» (с. 52). Эти, казалось бы, стереотипные фигуры завершают совершенно разные

по смыслу пассажи: легкую танцевальную фигуру (несколько затененную минорной тональностью а-молл); легкие порхающие мотивы (тоже в миноре) и радостный, низвергающийся с высокого («с³»), яркого тона пассаж «Ты явился на свет»⁴⁹.

Бесконечно разнообразны — благодаря контексту и комбинации кадансовых оборотов — например, камбиаты (они, в основном, сосредоточены в финальном ансамбле V действия): «Радость, милый друг» (с. 330); «Разлуке конец» (с. 332); «Райской струей» (с. 335); «Ты со мной, мой отец, разлуке конец», «Славен», (с. 337); «Славен Финн» (с. 338). При этом колоратуры на с. 330, 332, 335, 337 и перед камбиатой содержат общую фигуру «опевания» и являются вариантами друг друга, но их зачины сильно разнятся: это нисходящая гамма (с. 330), почти речитативный взлет к вершине (с. 332), начало с энергичного квинтового скачка к верхнему «с». Словом, ни одного точного повтора. Но семантика общая — ликование, радость победы, ее достижение и утверждение, восторг любви.

Другая часто встречающаяся формула — очень характерная для Глинки, включающая в себя элемент триллера, но не сводимая к этой интонации, — более широкая и распевная: «Спою» (с. 46); «Запою» (с. 48); «Осени, осени» (с. 61). Вариантами этой попевки являются колоратуры Ратмира и Руслана (Финал I действия, с. 87, 88); колоратура Руслана в арии II действия («громом скованный»); колоратура Гориславы «лобзанием» (III действие, с. 201); колоратура Людмилы «О ты, чья гибельная страсть» (начало IV действия). Их смысловой диапазон, семантическое поле — в пределах от ласковой, нежной, игривой, до элегической, героической (Руслан, Ратмир), гневной (Людмила IV акта).

Еще один вид постоянно встречающейся попевки (IV, 5, в и г) — условно назовем ее «лестницей» (как в восходящем, так и в нисходящем движении). Эта попевка имеет свою семантику «восхождения» в творчестве Моцарта, где она встречается не в колоратуре, а в тематизме (см. главную партию симфонии № 41)⁵⁰. Оба ее вида представлены как варианты каданса

⁴⁹ Отмечу, между прочим, что эти попевки в опере *Жизнь за царя* имеют тематический, а не мелизматический игровой смысл. См., например, дуэт Вани и Сусанина в III действии.

⁵⁰ См.: Широкова В. Формульный тематизм в инструментальной музыке Моцарта // Форма и стиль. Часть II. Л., 1990.

в темс быстрой части каватины Людмилы: «Кто в душе справедливой» и «Ты явился на свет» (с. 52). Вторая фраза, более широкая, развернутая, содержит кульминационную вершину (верхний тон «с³») и сама нисходящая попевка-«лестница» звучит утвердительно, определенно, с тониной G-dur, как ответ на первый вариант тематической попевки со взлетом на гармонии V D-dur. Элементы этой «лестницы» как мельчайшие фрагменты встроены в вариант медленной темы каватины (с. 46), в середину фразы в начале коды («Светлый Лель») и в ее конец («с нами»). Таким образом, оба варианта — восходящий и нисходящий — помещены в одну фразу текста, но расчленены цезурой «Светлый Лель, [цезура] будь вечно с нами» (с. 57).

Эта же попевка завершает героическую фразу Руслана в быстрой части его арии: «Чтоб врагам в глаза он грозой блистал» (с. 146), и, наконец, завершает две фразы колоратуры в «портрете» Людмилы: это верхний голос ансамбля «Славен, V Славен Финн» (с. 338) — последнее ликующее утверждение, последний каданс в партии Людмилы. Ее светлый, яркий голос, ее партия — несомненно, виртуозная, очень трудная, — всегда звучит на первом плане, в том числе и благодаря колоратурам. Это серебристый ореол поверх словесного текста, поверх фактуры.

Приведенных примеров типовых попевок и их значения, меняющегося в зависимости от контекста, их бесчисленных комбинаций достаточно, чтобы сделать вывод и об изобретательности, фантазии Глинки, и о его художественных намерениях.

Совсем другой тип внутрислоговых распевов — по внешнему виду они тоже принадлежат колоратурам — характерен для партии Руслана и для тематизма ансамблей. Эти «колоратуры» — в противоположность воздушным, легким пассажам колоратур Людмилы — концентрируют в себе энергию, мужественную силу (IV, 6). Если колоратуры Людмилы требуют легкого сопровождения, а чаще лишь поддержки одного аккорда, и мало зависят от метрических акцентов, то «колоратуры» Руслана вписываются в установившуюся иерархию акцентов. Аккордовая фактура сопровождения поддерживает вокальную партию, ее акцентную сторону. Важна также и динамика смен гармоний, автентичность, функциональная направленность. Все это усиливает плотный контакт «колоратур» Руслана с фактурой

оркестра, «земное притяжение» взамен воздушной ауры колоратур Людмилы. Впрочем, и в партии Людмилы в IV действии, в драматической сцене, где проявляется ее мужественный характер, воля, сопротивление насилию, можно обнаружить сходство колоратурных пассажей с «колоратурами» Руслана (с. 229, 247).

Руслановский комплекс главенствует и в героическом финале I действия, несмотря на то, что зачинает ансамбли партия Ратмира. Об этом свидетельствует сходство колоратур с сольной партией Руслана (ария *E-dur*) и несходство их с сольной партией Ратмира (колоратурами в арии III действия и романсе V акта).

Очень характерной особенностью фигуративных распевов в вокальных партиях является их начальные мотивы. Зачином оказывается интонация героическая, решительная, сформулированная в виде тезиса — ядра темы, — и тогда сама продолжающая фигурация вызывает ассоциации с фигурой развертывания (по аналогии со структурой ядро — развертывание) и с одной из типовых форм изложения темы в фуге. Типично при этом начало с сильной доли.

Характерологический потенциал колоратур не исчерпывается вокальными партиями. Инструментальные пассажи-колоратуры связаны с вокальными «общим кровообращением», интонационной зависимостью, хотя инструменты свободнее технически и по диапазону шире вокальных.

Общеизвестно и давно установлено, что Глинка, особенно в *Руслане*, трактовал оркестровые тембры как элементы характеристики. Флейта — характерный тембр Людмилы, что традиционно для колоратурного сопрано, ведь в дуэте именно с флейтой и в соревновании виртуозной флейты с голосом проявляется эстетическая идея — идея концертирования. Однако для Глинки эта идея — побочная. Главная идея — в другом. Solo флейты ассоциируется не столько с блеском и виртуозностью, сколько с возможностью бессловесного досказа, выражения разных эмоциональных состояний Людмилы даже тогда, когда ее нет на сцене, то есть ее не видно, она отсутствует. К флейте можно прибавить и скрипку — отметим ее роль в «дуэте» с голосом и роль «введения в характер» арии *d-moll* IV действия. И флейта, и скрипка — как сопровождающие тембры — имеют свои амплуа и характерные связи с интонаци-

онной сферой вокальной партии Людмилы. Это связи «дословные», когда партия флейты является имитацией или вариантом с незначительными изменениями по сравнению с вокальной партией.

Во вступлении к каватине I действия Глинка вводит флейту, которой поручена тема, совмещающая и начальный экспозиционный, и репризный варианты вокальной партии каватины, то есть сразу появляются и «вспархивающие» мотивы, и хроматическая гамма. Далее в каватине флейта выступает в мотивах-имитациях кадансов октавой выше голоса, как эхо, отголосок в недоступном голосу регистре. Во вступлении ко второй, быстрой части каватины (с. 51) флейта вновь берет на себя роль «подсказки» темы, хотя ее каденция (по тонам уменьшенного септаккорда) в партии Людмилы не встречается. Сходна с этой ролью флейты роль солирующей скрипки в арии *d-moll* из IV акта (с. 236—237). Здесь скрипка во вступлении значительно шире, чем в каватине, излагает песенную тему арии, предваряемую пассажем (гамма) и завершенную каденцией из трех пассажей. В партии скрипки solo и в вокальной партии при переходе к репризе (с. 239—240) звучат только гаммы, завершающиеся иначе — одной из фигур типа «лестницы»⁵¹, которые в условиях свободного темпа и *ritardando* и *morendo* превращаются в интонации задумчивые и печальные. В данном случае характер кадансирующей попевки заметно изменился.

В арии *d-moll* скрипка выступает и в роли второго голоса в каноне (канон в октаву), и в роли имитации каданса (тоже октавой выше), и в роли фигуративного сопровождения в среднем разделе. Везде скрипка solo — нежнейший голос, отражающий и окружающий голос Людмилы в самой лирической музыке ее партии, музыке сердечной тоски и жалобы.

В опере есть инструментальные фрагменты, непосредственно относящиеся к характеристике Людмилы. Это сцена похищения в I действии (IV, 7). Все мелодические колоратуры здесь звучат сначала в тембре флейты, далее — кларнета. Первый мотив пассажа (с. 76) представляется отдаленным вариантом мотива каватины «в терему моем» (IV, 5, с. 47), то есть комбинацией распетого триллера и мотива со скачком, а фигура

⁵¹ Этот материал попевки-каданса на с. 47, 48, 52 рассматривался выше.

с разной гармонизацией — внезапное *pp* после *ff* вторжения темы Черномора — звучит как далекий голос Людмилы, ее жалоба и недоумение. И, одновременно, это состояние шока и запредельной эмоции страха. Флейтовые мотивы снова появляются уже после Канона — в конце сцены оцепенения. И здесь, может быть, еще сильнее чувствуется близость с колоратурами Людмилы, но как бы в иной ипостаси, с иным, чем в каватине, эмоциональным знаком печали-прощания⁵². Колоратура solo флейты приобретает значение темы всего фрагмента. Тональность его *as-moll* — одноименный минор по отношению к тональности *As-dur* в Каноне. Однако, между мажором Канона и минором заключительного фрагмента много общего: это органнй пункт на D, это и ладовые обострения в мелодии Канона. Органный пункт на D, всегда создающий напряжение, эмоцию ожидания и некоторую тональную неопределенность ($D = T$ или $T = D$?), особенно ярко подчеркнут в заключительном разделе фрагмента. В качестве *T as-moll* уступает место *Es-dur*, то есть D становится неустойчивой, напряженной T.

Хочется еще отметить мельчайшие выразительные детали, создающие эффект удаления и исчезновения: первоначальная связка трех синкопированных мотивов восходящей и нисходящей «колоратуры» сперва повторена, в конце же от нее остается лишь восходящий средний мотив, от которого отслаивается верхний звук «*es*³», в следующем варианте — «*f*³» и, наконец, от всего пассажа-колоратуры остается лишь децима «*es*² — *g*³».

Тембр кларнета solo сопровождает самые важные моменты партии Руслана. Первый такой драматический момент — горе и страх, когда обнаружилось исчезновение Людмилы. В ансамбле — дуэте с хором — вокальные партии Руслана и Светозара интонационно экспрессивные, декламационные. Это редкий для Глинки фрагмент речитатива в данном случае психологически оправдан, художественно необходим (герой в растерянности), хотя и здесь музыкальная организация очень четкая. Эмоциональная же подоплека, общий для всех тон тревоги, возбуждения отражены в партии оркестра (парадоксальным образом в ее основе лежит

⁵² Близкие интонации появятся в колоратурах Людмилы в финальном ансамбле V действия («Радость, милый друг», «Разлуки конец», с. 330, 332) — уже как выражение торжества, ликования.

жизнь драматического полонеза). После реплики Руслана «*О, горе мне!*» — но уже в тот момент, когда вступает Светозар, — в оркестре появляется кларнет с характерной драматической, экспрессивной репликой-пассажем (с. 83), далее с аналогичной репликой вступает флейта и, наконец, звучит дуэт флейты и кларнета. Эти реплики тематически объединяют всю вторую часть ансамбля, где речь Светозара с горестным воззванием обращена к витязям.

Самый выразительный кларнет в опере — это «плач Руслана» в IV действии. Самые остро экспрессивные полутоновые опускания — совершенно необычное амплуа группетто — в сочетании с интонациями *Lamento* (малая секунда, ниспадающая и задержанная на сильной доле), с мелодическими вводнотоновыми опеваниями V ступени лада, нисходящими хроматическими пассажами, имеющими в прообразе плач, — поручены не скрипке, а более спокойному тембру кларнета именно для того, чтобы прикрыть, слегка завуалировать экспрессию плача (IV, 7; с. 278). Ламентации и плачи (нисходящие хроматические пассажи) кларнета пронизывают все ариозо Руслана, выступают на первом плане как некий внутренний «бессловесный» голос в моменты пауз в вокальной партии. Только дважды в среднем ариозо (II, с. 315—316; K., с. 281) в такой роли выступает фагот (сначала вместе с гобоем, а затем solo).

В этой же сцене появляется и нисходящий пассаж кларнета по тонам *V, Es-dur*. В вокальной мелодии здесь главная тема имеет иное продолжение, чем в первом разделе ариозо, интонационно напоминающее тему канона «*Какое чудное мгновенье!*», особенно в момент разрешения *V, Es* в *S (I, As)*. Именно этот пассаж с небольшим мелодическим зачином дважды проходит в сцене пробуждения Людмилы в V действии (IV, 7; с. 283, 326). Таким образом, он как бы символизирует чудо, волшебство. В ариозо Руслана это предвестник волшебного превращения (в руках волшебного жезла!).

В классической опере амплуа фагота подобно амплуа basso continuo. Фагот мог бы сопровождать Фарлафа. Фагот Гориславы на первый взгляд несовместим с ее амплуа. Если Людмила — колоратурное, легкое сопрано, то Горислава — сопрано драматическое, но все же сопрано. Фагот не связан так тесно с темным портретом Гориславы, как флейта и скрипка с портре-

том Людмилы. Фагот не связан и с колоратурой в обычном смысле слова — это, скорее, внутрислоговой распев как мелодическое завершение темы, которая сначала появляется в вокальной партии, частично удвоенная флейтой, а затем полностью проводится фаготом. Здесь есть идея досказа и идея продолжающегося нисхождения и омрачения («мотив-формула Мазеля» в теме каватины). Это мотив — общий для Гориславы, Руслана и Людмилы: он появляется в ансамбле Финала I действия (с. 63) в сольных партиях Руслана и Людмилы и в имитациях последней фразы в оркестре, затем — в разных вариантах в квинтете (с. 65), внося элегический оттенок в сферу радостных эмоций свадьбы. Фагот Гориславы — горестный, как и вся ее каватина — это ариозо-жалоба, это горечь разлуки.

Характеристическое значение тембровых амплуа — прежде всего, флейты и скрипки Людмилы — связано со значением партии каждого из персонажей в опере. Легкая колоратура естественно сочетается с легкостью, подвижностью флейты и solo скрипки. Выразительные пассажи кларнета — плач Руслана — существуют отдельно от вокальной партии. Буффонный бас Фарлафа не содержит колоратур в solo, а в сопровождении (в Рондо) появляются лишь примитивные фигуры типа тираты.

Очень специфичны, характерны восточные внутрислоговые распевы Ратмира, но их все же трудно причислить именно к колоратурам. В арии III действия (в темпе *Adagio commodo assai*) эти фигуры только внешне напоминают колоратуры (пассажи шестнадцатых): весомость тона в них соответствует песенной мелодии. Благородный, но и чувственный характер Ратмира косвенным образом раскрывают Персидский хор и Танцы чародейств Наины. Вальс Ратмира как бы продолжается в вальсообразных ритмах танцев (с. 186—189). Кстати, тема первого танца цитирована в арии Ратмира V действия (с. 298). Медленный же эпизод *C-dur* (solo гобоя) корреспондирует с орнаментами и солирующим английским рожком медленной части арии Ратмира. Но как раз в Танцах чародейств Наины появляются инструментальные колоратуры — пассажи у скрипок и кларнета в (мажоре) и у флейты solo (в одноименном миноре). И мажорные варианты и, особенно, минорный очень близки колоратурам Людмилы (IV, 7; с. 186—187).

* Можно было бы выстроить некую концепцию воспоминаний Ратмира о Людмиле, ассоциативных связей между обольстительными красавицами и прелестью Людмилы, связать даже некоторые колоратуры Людмилы со смыслом распевов в них слов. Некоторые основания для установления таких связей есть. Однако, подобная конкретизация — лишь один план смысла. Не забудем, что в условиях «мимолетности» связей на большом расстоянии мелких фрагментов, они едва ли могут быть восприняты слушателем и неизвестно, входило ли в художественные намерения Глинки их обнаруживать. Кроме того, в колоратурах Людмилы, да и в быстрой части арии Руслана слово погружено в музыку и услышать его почти невозможно. Слово в этом случае — очень важный элемент для певца и дирижера: это знак эмоции, знак реакции на ситуацию.

* Колоратуры в опере существуют и как характеристика героев (Людмила, Руслан), и как воплощение общего тона, общего смысла всей оперы — но и в том, и в другом случае поверх слова, вне конкретной зависимости от него. Этим, возможно, и объясняется общее интонационное единство вокального и инструментального орнамента.

Второй тип распевов-фигураций еще теснее связан с инструментальным планом (IV, 7). В вокальных партиях фигурации относятся к энергической, волевой, героической сфере. Это финальный ансамбль с хором I действия «О витязи», вторая, быстрая часть (*Allegro con spirito*) арии Руслана II действия, сцена и ария Людмилы IV действия. Все они родственны между собой и обнаруживают связь с фигуративным и тематическим материалом Увертюры. Не только в арии Руслана есть мотивы, родственные (и тождественные) ГП и ПП Увертюры. Мотив ПП Увертюры мелькает в ансамбле «О витязи» в партии Ратмира. В эпизоде *E-dur* того же ансамбля в фигурации проступает сходство с мотивами Увертюры.

Взаимодействие вокальных и инструментальных колоратур-пассажей внутри каватины Людмилы и ее арии *d-moll* имеет очень важное значение: инструментальная колоратура выступает в функции бессловесного комментария, подсказки или досказки. В большинстве случаев это точное или варьированное изложение (переизложение) вокальной колоратуры. В арии *d-moll* солирующая скрипка и партия сопрано образуют еще и канон

(в первой части октавой ниже голоса, в репризе — октавой выше). Без этой скрипки — нежной тени голоса — ария Людмилы прозвучала бы почти как романсовая цитата.

Есть и пример специфического взаимодействия орнаментов разного рисунка — это *Adagio* Финала V действия, продолжение сцены пробуждения Людмилы. Как во всякой сказке — и как в греческом авантюрном романе — действие возвращается «на круги своя», а музыкальная драматургия — к дуэту согласия, к вновь обретенному чувству счастья и взаимной любви. Простая по рисунку и структуре песня звучит в партии Руслана и затем как бы точно отражается в партии Людмилы. Эта песня («*Радость, счастье ясное и восторг любви*») как гимн звучит после «волшебных» пассажей кларнета. Как и в маленьком дуэте I действия («*Клянусь, отец, мне небом данный*») Глинка находит средства оттенить различие характеров. Одинаковую мелодию по-разному комментирует оркестр, да и тесситурно, а, следовательно, и тембрально голос Людмилы отличен от голоса Руслана.

Собственно гимничность, воспевание воскрешения, пробуждения, единения сердец соединяется с волшебством, с чувством восторга и изумления — это подтверждают и реплики хора: «*Что будет с нею?*», «*Вот оживает!*». Песня в партии Людмилы отражает содержание ремарки: «В полголоса, как бы сквозь сон». Хрупкая нежность мелодии, как бы «накрытой» фигурацией арфы и аккордами фортепиано в том же высоком регистре, просвечивает сквозь тончайшую вязь гармонии, обостренной диссонансами. Именно это «волшебство» продлено в ансамбле с хором, где колоратуры Людмилы вступают в диалог с отголосками песенной темы (в партиях Ратмира и Гориславы) и тонкими орнаментальными пассажами в высоком регистре и звонком тембре (но в тихой динамике) фортепиано (IV, 7; с. 330—333).

Есть и еще один тип распева в *Руслане*, который нельзя причислить ни к колоратурам Людмилы, ни к «энергетическим» пассажам Руслана. Семантика этих распевов — тоска, печаль, горестные размышления. К ним принадлежат уже упомянутые инструментальные фрагменты: плач Руслана (кларнет) в IV действии, плач Гориславы (фагот) в III действии, реплики кларнета и флейты во фрагменте «жалоб и призывов» Светоза-

ра I действии. В последнем случае реплики кларнета и флейты (IV, 7) вносят особый страстно-горестный оттенок в общий характер энергичного, драматического тематизма оркестра (парадоксально в этом фрагменте звучит ритм полонеза — как знак-символ энергии).

В каватине Гориславы распев фагота звучит вначале как продолжение, развитие мелодии вокальной партии, удвоенной в этом месте скрипками и флейтой («*Ужели мне во цвете лет любви сказать: «Прости навек!»* — IV, 7; с. 168—169).

Аналогичный смысл имеют и распевные варианты мелодии на троекратно повторенные слова «*Не будут говорить о нем*» в медленной части арии Руслана во II действии. Особый смысл имеют распевы такого типа в партии Гориславы и, особенно, в партии Руслана в финальном ансамбле III действия. Сетования Гориславы на равнодушие к ней Ратмира («*отдай сердце, любовь ворот*») и прорывающаяся почти бессознательно тоска Руслана в сцене обольщения («*О боги! Что со мной? Сердце поет и трепещет*») выражены одной и той же (но какой яркой и значительной!) распевной фразой (IV, 7; с. 209).

Клич в Руслане

Специфическая область интонаций в *Руслане*, связанная с эпосом, — кличи. Клич в русской традиционной культуре связан и со специфической коммуникацией («лесные кличи»), и с обрядом (выкликания, например, в масляничном обряде). В *Руслане* кличи тоже расположены, главным образом, в сцене свадебного обряда Интродукции (выбор жениха и поздравления невесты Людмилы и жениха Руслана). Но дело в том, что сама Интродукция по своей функции в опере и по своему музыкальному материалу выходит далеко за пределы воплощения обряда. В Интродукции есть и характеристики главных героев, намеченные в ансамблях, и обобщенный образ народа — в коллективном (хор) портрете сыновей Светозара, витязей, бояр и боярынь, санных девушек, нянь, мамок и мамушек, гридней, чашников, стольников, дружины и народа. И, что, может быть, самое главное — в Интродукции воплощен самый дух оперы, в котором героика, мужество и веселье, радость нездальны.

Не забудем, что и поэма Пушкина, и опера Глинки трактуют свадьбу — как и все действие — как обряд дохристианский, и славения посвящены здесь Перуну и Лелю. Лель в *Руслане* — совсем не тот образ, что в *Снегурочке*, где в нем есть черты Орфея и пастуха. Лель *Руслана* не только бог любви и счастья. Это суровый и карающий бог, — и бог, воздающий хвалу храбрым и утешающий в горе (тризна павшим в бою).

Клич в Интродукции — хоровые возгласия — выделены, прежде всего, фактурно: мелодия оголена, проводится в унисонном звучании каждой партии и каждого инструмента. Сами кличи синтаксически представляют собой фразы, участвующие в диалоге с хором (миниатюрный вид строфы с припевом *а в а в*) и как *initio* (*а*), и как ответные (*в*) хоровые реплики (IV, 8). В мелодическом рисунке *а* и *в* сочетаются распевные элементы и интонации возгласа в концах фраз. В ответном кличе (*в*) «*Пусть огласят! Пусть закипят!*» — чистая нисходящая фанфара. Важно отметить при этом, что зачины диалога и ответы содержат в себе идею сопоставления: ансамбль — *tutti*. Клич (*в*) на тему ансамбля «*Лейте полнее кубок златой*», восходящей к всепроникающей в *Руслане* фразе «*Дела давно минувших дней*»⁵³ («*Трубы звучнее*»), дается в сочетании с фанфарным кличем трубы, который в тональности B-dur звучит в *tutti*.

Характер клича приобретает сама тема «*Лейте полнее*», когда она выступает в фактуре клича «*Кубки полнее светлым вином*»: функция клича здесь — запев, ответом же, припевом оказывается *tutti* на мотиве собственно клича. Особенно ясно проступает в этой теме функция клича после эпизода «*Меркнут светила*». Шестая низкая ступень в мелодии — в контексте с уменьшенным трезвучием, низким регистром (басы хора и оркестра — Cb., Celli, Fag., III Tr-pi) — создает особый суровый, драматический ее характер. К тому же, в верхних голосах хора, удвоенных деревянными духовыми (Fl., Ob., Cl.) и I, II Tr-pi, звучит тоже клич в восходящем движении (П., 14а, с. 99). К кличам можно отнести некоторые хоровые возгласы — например, возглас-каданс хора перед Первой песней Баяна «*и Лелем свитый им венец*» (П., 14а, с. 32).

⁵³ Как уже было отмечено выше, о роли интонации трезвучия с секстой подробно пишет Б.В.Асафьев в книге о Глинке.

В качестве припева звучат кличи и в каватине Людмилы, и в хоре «*Лель таинственный*». Квартовые интонации этих кличей, может быть, ближе всего к нашему представлению об обряде. Текст и мелодическая основа попевок всюду одинакова — «*Ой, дидо ладо! Лель!*» (IV, 8 г).

Каватине Людмилы обрядовый характер придают включения хора и в медленную, и в быструю части (об этом уже шла речь выше). Клич же завершает двухчастную куплетную форму хора «*Не тужи, дитя родимое*». В форме каватины и этот фрагмент, и заключительный клич играют роль разделения-связи между медленной и быстрой ее частями. Клич создает тональный (D G) предыкт и вводит в темп ($\text{♩} = 92$) быстрой части, как бы вызывая ее.

В хоре «*Лель таинственный*» клич появляется только в мажорных строфах и только там, где соблюдена структура *а в в* + клич, то есть в первой строфе («*Лель таинственный*») и второй («*Ты печальный мир*»). Все остальные строфы имеют иную форму и содержат яркий контраст между ее фрагментами. Однако, и в основной теме, и в контрапунктирующем материале третьей строфы («*Но, чудесный Лель, ты бог ревности*»), и в характерной нисходящей хроматической линии баса пятой строфы («*ты за родину в битву страшную, как на светлый пир нис идешь*») содержится семантика клича, выраженная в иных, не кличевых типах интонации (IV, 8 ж, з).

Дух клича присутствует в финальных ансамблях с хором I и IV действий, посвященных «призыву» к подвигу. В I действии кличем более непосредственно связан канон на тему «*Верный меч*», и тема «*О витязи*», самая существенная интонация которой звучит в заключительном кадансе (конец финала I акта — IV, II, к).

Родственны кличу интонации, которые, скорее, можно определить словом возгласия или глаголом взывать. Это повелительные и восклицательные интонации, вошедшие в комплекс *Руслана-героя*. К такому типу принадлежит и тема «*О витязи*», несмотря на то, что она появляется в партии Ратмира; реплики ужаса и гнева «*Где Людмила?*» в сцене между Каноном и финалом (с. 81); начало речитатива Руслана во II действии (сцена с Финном, с. 104); в быстрой части арии Руслана (начальный мотив, сходный с ГП Увертюры — «*Дай, Перун!*»); в коде той

же части арии («*Тицетно волшебная сила*», с. 147). В III действии — это возглашение Финна, разрушающего чары Наины («*Внимайте же*», с. 219); в IV действии — призывные фразы речитатива Руслана («*Победа, победа, Людмила!*» (с. 277) и его же интонации в финальном ансамбле «*Скорее, скорее в отчизну!*» — «*иль справим печальную тризну!*» (с. 285). В V действии косвенно характеризуют Руслана интонации возглашения в хоре («*Руслан? О радость!*»). Просвечивают интонации «взывания» и у Ратмира («*Не может быть!*», «*За ней Руслан*» — V действие, первая картина), и у Гориславы в ее каватине.

И, наконец, родственны кличам и часто выступают в функции кличей аккордовые реплики хора, в которых о кличах напоминает триольный или — чаще — пунктирный ритм. Таковы реплики, отвечающие сказовому речитативу Баяна в самом начале Интродукции (хоровое возглашение-каданс «*И Лелем свитый им венец!*» перед Первой песнью Баяна — с. 19); реплики хора «*Храни их, благодать неземная*» — вплоть до конца хоровой части перед инструментальной кодой Интродукции (с. 42—44). В этой же функции выступают и реплики хора в быстрой части каватины Людмилы в коде («*Светлый Лель, будь вечно с нею*» и далее), там, где эти реплики не связываются в протяженный фрагмент. Таковы и возгласы ужаса — хоровые реплики в сцене похищения Людмилы («*Что случилось?*», «*Гнев Перуна?*») и в сцене обращения Светозара к витязям («*Где юная княжна?*», «*О, бедный князь!*», «*Что слышим?*», «*С полцарством?*»), и, разумеется, в финальном ансамбле «*О витязи*» («*Без удил полетит!*», «*На путь безвестный*»). Из реплик хора в функции кличей состоит и почти весь хор «*Погибнет*» в IV действии.

Совпадает с функциями кличей и почти вся партия хора в Финале оперы, где в темпе *Prestissimo* звучит материал Увертюры. Таким образом, весь раздел оказывается не только репризой Увертюры, но и репризой Интродукции. В качестве аналога формы Интродукции с ее медленными включениями песен Баяна здесь выступают чередования *Prestissimo* (материал Увертюры) и более медленных лирических дуэтов Ратмира и Гориславы.

Кличи в *Руслане* и по функции, и по структуре близки речитативу-сказу. И сказовый речитатив с его мерностью и опорой

на стиховую стопу, и кличи с аналогичными ритмами воплощают эпический дух оперы.

Интонации кличей в преображенном виде продолжают свое существование в оркестре. Возглашением в оркестре открывается речь Светозара «*Чада родимые!*» в I действии (с. 62). Это же возглашение дважды повторено — почти как рефрен — после слов хора «*Скрой от ненастья*».

В хоре «*Лель таинственный!*» как кличи звучат тираты струнных в третьей строфе «*Но, чудесный Лель, ты бог ревности*». Аналогична и кличевая функция тираты (Fag., Celli, Cb.) в дуэте Финна и Руслана «*Вся кровь вскипела!*», дополняющей гневную интонацию-жест Руслана (тоже своего рода вызов-возглашение). Родство инструментальной темы главной партии Увертюры и вокальной темы «*Дай, Перун*» в арии Руслана, конечно, основано на общей заглавной интонации клича (хотя эти темы и не идентичны по мелодическому рисунку и ритму).

Кличи в *Руслане* отнюдь не только признак-символ эпического жанра. Смысловый диапазон кличей велик. В интонационном отношении кличи почти всегда «интонационная доминанта», резюме, итог. Интонации возглашений, воззваний в сольных партиях — тоже вершины экспрессии. Кличи восторга, кличи ужаса, кличи гнева и кличи приветствий — таков эмоциональный диапазон этих кратких включений в текст. Однако сама возможность таких включений определена контекстом, развитием окружающего материала, в котором кличи находят свое место, свою формообразующую роль.

Формульность в *Снегурочке*

В речитативе *Снегурочки* формульность проявляется примерно так же, как в *Каменном госте* Даргомыжского. Так как мелодика в принципе свободна, асимметрична (хотя есть и примеры симметрии, и повтора), то, естественно, и формулы неоднородны по ритмической и звуковысотной структуре. Как и в *Каменном госте*, речитативных формул в *Снегурочке* множество, среди них есть и близкие к формулам Даргомыжского. Очень редко формула одного типа повторяется подряд, — множество формул рассредоточено по музыкальному тексту, где господствуют повторы «на расстоянии». Это отвечает и прин-

ципам Вагнера, хотя в *Тристане* очень большое значение имеют фрагменты плотного развития (чаще всего — секвенционно-го) одного оборота, одного лейтмотива, одной формулы, чего в речитативе *Снегурочки* нет, но есть в так называемых фрагментах микроаризо.

Однако не речитатив является главным музыкальным материалом *Снегурочки*. Эта опера — как и оперы Глинки — *песенная* в широком смысле слова, где и крупные, и мелкие формы (кроме сцен сквозного действия) построены по песенному принципу, по принципу логики плотного синтаксиса, целенаправленного развития, структурирования мелодии на всех уровнях. Значимость тона, значимость единиц мелкого синтаксиса, значимость крупного синтаксиса (подобий периода или предложения) составляют иерархию мелодической структуры.

В номерах оперы — законченных по форме крупных и мелких построениях — формульность проявляется в совершенно других условиях, нежели в речитативах. Здесь, в *Снегурочке* — это формула-тема, развитие которой (повторы и обновление) лежит в основе целого, в основе песенной формы. Однако, формулы-темы обретают автономию за пределами формы, превращаясь в лейтмотивы. Таковы мотивы-темы *Снегурочки* из арии *E-dur* (Пролог), темы Купавы, Берендея и прочие. Этот механизм частично на примере Пролога исследовал (и написал об этом) сам Римский-Корсаков.

Но есть в *Снегурочке* и общестилистический принцип, характерный для большинства песенных тем. Он связан с мелодическим стилем Римского-Корсакова. Это — фундамент, как бы нижний слой единства, нижний слой формульности. Сущность формул такого слоя сводится к звуковысотной симметрии мотивов и фраз, ее сущность можно кратко изобразить графическим символом ∞ . Степень закрытости формулы может быть различна, но важна мелодическая симметрия (V, 1).

Мелодии ∞ — с обращенным движением внутри мотива-попевки-фразы — часто встречаются в фольклоре, есть подобные фигуры и в подлинных фольклорных темах *Снегурочки* (см. формулы 1, 2, 3, 4). Как видно из примера, в *Снегурочке* обращенные темы представлены и в инструментальной, и в вокальной сфере. В авторских, близких к фольклорным темах это свойство (в процессе варьирования тематического зерна) ком-

позитор подчас усиливает, делает более явным (см. варианты темы в «Заключительном хоре»). Еще более симметрия формулы ∞ заметна в оригинальных темах.

Степень замкнутости «обращенных» тем различна. В некоторых из них попевка-мотив возвращается к исходному тону (1, А, а, отчасти 8, 9 б, в, 10 б, в, 13, 14). Близки к этим полностью «закрытым» темам и те мотивы, начало и конец которых регистрово подобны (6 б, в, 9 г, 11 а, б). Круговое движение, элемент обращения — заметная черта и тем, не завершенных в том же регистре, в которых меняется ладовая опора (2, 3, 4, 7 а, б, 10 а, 12 а, б). Существенным здесь является сам принцип, замеченный композитором в фольклоре и распространенный им на собственный материал — как близкий к фольклору, так и неблизкий.

Формульность такого типа не есть «головное умствование», чисто интеллектуальное конструирование, но она ни в коей мере не является и случайной. Несомненно, корнями своими это явление уходит в область интуиции, первооткрытия, в область музыкального мышления композитора.

Многие критики отмечали короткость мелодических единиц, снижая ее с короткостью мелодического дыхания, видя в этом даже некоторую ущербность стиля композитора. Это несправедливо, ибо в таком случае было бы совершенно непонятно, каким образом ему удастся воздвигнуть монументальное здание в виде полномасштабной оперы — здание цельное и стройное. Очевидно, дело в другом.

Собственно формулой ∞ не является, — это, скорее, принцип (хотя и главный) структуры совершенно разных тем. Само тематическое разнообразие зиждется на очень определенной, яркой индивидуальности каждой из них. Римский-Корсаков особенно заботился о ценности тематизма, о самоценности всех его элементов и, конечно, мотивного ядра, как предмета развития.

Отсюда проистекает и принцип разнообразия мелких синтаксических единиц, используемых в качестве представительных элементов. Их развитие внутри формы — более или менее интенсивное варьирование (вариантные и вариационные изменения). Их единство представлено общим принципом строения, выражающим в максимальной автономии, завершенности каж-

дого тематического ядра. Отсюда замкнутость формулы ∞ , подобной фигуре орнамента.

В то же время, этот принцип связан с эстетикой *Снегурочки* как сказочно-эпической оперы, ее «темы» в узком смысле слова: формула ∞ здесь символизирует идею закономерности явлений, начиная от кругооборота солнечного цикла, кончая предначертанностью судеб и цельностью, замкнутостью и эпической завершенностью характеров.

Колоратура и орнамент *Снегурочки*

Трудно представить себе не только глинкинские колоратуры, но и всю область орнаментики в мелодике и оркестровой партии вагнеровского *Тристана*. Соотношение мелодии и слова, «вокальвесомость» (термин Б.В.Асафьева), плотность, тематическая насыщенность оркестрового плана, в том числе и напряженность гармонии — все это создает уровень экспрессии совершенно иной, чем в *Снегурочке* и в *Руслане*. Независимо от динамических условий («громкостной динамики» — термин Л.А.Мазеля), *espressivo Тристана* — совсем другая категория эмоций, чем *espressivo Снегурочки* и *Руслана*, где это обозначение тоже встречается. Только в одной теме Изольды, многократно повторяющейся в сцене ее смерти, мелизматическая фигура является как бы толчком для секстового взлета мелодии к вершине. Мелизматическая фигура здесь органически вплавлена в мелодию. Подобное мелодическое переосмысление, превращение мелизма в мотив темы многократно встречается у Шумана.

Совсем иные условия включения колоратур и орнамента в *Снегурочке*. В этом опера Римского-Корсакова ближе к *Руслану*. Велико, однако, и отличие колоратур и орнамента в *Снегурочке*.

Колоратура в тесном смысле слова — быстрые пассажи на одном дыхании — входит в более широкое понятие орнамент как частный случай. В *Снегурочке* проблема орнамента не сводится к колоратуре. Напротив, орнамент в широком смысле слова пронизывает тематизм оперы. К этому располагает ее жанр и специфика стиля Римского-Корсакова. Все содержатель-

ные планы оперы *Снегурочка*, связанные со сказкой, мифом, обрядом, в той или иной форме включают в себя игровое начало. Прежде всего, это собственно игровые хороводы, пляски, танцевальные песни. Именно фольклорная основа, в первую очередь, обусловила роль орнамента в *Снегурочке*. Но область орнамента распространяется гораздо шире, и на те сферы, которые напрямую совсем не связаны с игрой, обрядом — это лирика и фантастика. Можно сказать, что орнамент является характерным элементом стиля всей оперы.

В *Снегурочке* ни орнамент в целом, ни колоратуры не ограничиваются функцией украшений — так же, как, например, в *Руслане* колоратуры не сводятся к пассажам. Орнамент включается в музыкальный текст и в качестве основного материала довольно значительных по протяженности фрагментов, и в качестве самостоятельных синтаксических единиц, сопоставимых с фразой или мотивом, и в качестве элемента, малой фигуры, включенной в другую синтаксически самостоятельную единицу текста. При этом сохраняется генетическая связь с орнаментальным типом интонаций.

Есть и другая сторона проблемы — превращение орнамента в распевную песенную мелодию, в которой сохраняется узнаваемый рисунок орнаментальной темы, то есть меняется сам тип мелодии, в которой значимым становится каждый тон и каждый слог текста, тогда как орнамент в вокальной сфере предполагает внутрислоговой распев.

Рассмотренная выше формула ∞ хотя и имеет орнаментальные предпосылки — вращение вокруг оси — однако непосредственно к области орнамента все же не относится. Формула ∞ относится к тематическому зерну, основе разных тем. Орнамент же строится на основе тематической общности разных вариантов одной и той же темы или существует как вкрапление микроэлемента в темы одного плана, связанные с образами игрового обряда — хоровода — и обрядовыми интонациями с их особой семантикой.

Кардинальное отличие орнамента *Снегурочки* Римского-Корсакова от колоратур Людмилы в *Руслане* Глинки заключается в их тематической функции. В широком смысле слова, колоратуры Людмилы тематичны, ибо характеризуют главную героиню и представляют собой целый пласт текста, где эти

интонационные фигуры варьируются. Однако это не главный план тематизма.

В *Снегурочке* же не только колоратуры, но вся сфера орнамента основана на главном, самом рельефном, самом образно значимом тематизме. Это главнейшие лейтмотивы Снегурочки, интонации ритуальных сцен, а также тематизм, характеризующий Царя Берендея, Мизгиря, Купаву. Именно благодаря тематической значимости, интонационной рельефности орнамент в *Снегурочке* вписывается в совершенно разные типы мелодики, как бы модулирует в разные жанровые сферы, чего никогда не происходит с колоратурами Людмилы.

Самым близким образом оперы Римского-Корсакова к образам глинкаевского *Руслана* является, конечно, образ Снегурочки. Снегурочка — как и Людмила — подросток, девочка на пороге юности. Юная княжна Людмила и пятнадцатилетняя дочь Весны и Мороза близки к возрасту перехода от детства к взрослости. Проснувшаяся женственность Людмилы ведет ее к нравственному подвигу, подвигу любви. Проснувшаяся женственность Снегурочки (волшебство Весны) ведет ее к жертвенной любви. Отсюда и близость их голосовых амплуа — колоратурное (лирико-колоратурное) сопрано, яркий, легкий и нежный тембр, и один и тот же сопровождающий тембр флейты. Само наличие колоратур в *Снегурочке* в партии ее главной героини говорит об общности образов Людмилы и Снегурочки. Но, может быть, это и воспринятая от Глинки традиция, которая потом сохранится и разовьется, пожалуй, больше всего у Римского-Корсакова и, отчасти, у Бородина (Кончаковна).

Однако образы эти все же достаточно отличаются друг от друга. Людмила — образ реальный, это реальность характера в жанре сказки. Образ Снегурочки представляется «реальным» героям сказки поначалу как волшебное видение (в лесной ночной сцене — это призрак, манящий Мизгиря). Но и в дальнейшем иная Снегурочки, ее несовместимость со всеми другими «реальными» героями сказки все более и более обнаруживается. Образ Снегурочки так и остается чуждым берендеям — в том числе и «обманутому» Мизгирю.

Не только в целом музыкальная характеристика Снегурочки отлична от музыкальной характеристики Людмилы, но и колоратуры в опере Римского-Корсакова, в частности, колорату-

ры Снегурочки отличны от колоратур Людмилы. При всей их ~~выразительности~~ ^{значимости}, при том, что они включают в себя тематически значимые элементы, колоратуры Людмилы темами в собственном смысле слова не являются. В *Снегурочке* же колоратуры — это лейтмотивы, сквозные темы. Порождающая структура их — ария Снегурочки *E-dur* из Пролога. В самой арии собственно колоратура — это фигуративный пассаж с укладывающимися в него всего четырьмя слогами текста «Ау, ау» (пассаж на первый слог, а последние три слога приходятся на каданс). Детальные темы ложатся на текст либо силлабически (слог = тон), либо с двузвучными распевами. Но и темп, а, главное, рисунок мелодии, включающий «пассажную» повторность элементов, свидетельствует в пользу колоратуры. Колоратурность этих тем подтверждается их инструментальными вариантами. Но все-таки именно тема-колоратура — назовем ее темой «Ау» — имеет представительную, и ее появление в опере, а, главное, ее варианты и трансформации чрезвычайно семантически значимы.

Характерная черта колоратур и орнаментов в вокальном и инструментальном материале партии Снегурочки — их способность к образному перевоплощению. Самый характеристичный из элементов темы мотив «Ау» — чистая колоратура без текста — уже внутри самой арии меняет окраску: в миноре он звучит дважды как мелодия, родственная мотиву «Людские песни» (с. 50), с широким распевом «Ой, - - - Ладо, Лель!» (с. 55). В дальнейшем этот мотив трансформируется в пассаж флейты solo — *Cadenza a piacere giocoso* (Пролог, встреча с Бобылем и Бобылихой и берендеями). Подобным же образом звучит мотив «Ау» и во II действии — явление Снегурочки Царю и берендеям уже не в лесу, а вблизи царского дворца. В этих же сценах у флейты solo появляются и другие мотивы: «С подружками по лесу ходить» и мотив-припев — чисто игровой — «Милей Снегурочки твоей» (в Прологе и он же во II действии, в сцене встречи с Царем Берендеем).

Радикальнейшим образом переосмысливается мотив «Ау» во второй картине III действия. Здесь это — мотив призрака. Собственно мотив-фигуру возглавляет только первый элемент мотивной «Ау», который растворяется в пассаже. Этот пассаж сам основан на мотиве бегства (с. 301—302), так что семантика всей фигуры из двух элементов ясна: мотив «Ау», олицетворяющий

призрак Снегурочки, как бы убегает, исчезает, растворяется, но с тем, чтобы тотчас возникнуть вновь, но в другой тональности (сопоставления D/d, D/h, D/d, D/h). Возникает кружение тональностей в малотерцовом соотношении. Однако в регистровом захвате (каждое проведение пары выше предыдущего на октаву), в движении без каданса к эпизоду варьированного фугато заложена та же идея, что и в каждом мотиве-фигуре.

Еще один вариант темы призрака Снегурочки, основанный на теме «Ау», в той же сцене III действия представляет собой эту тему, разорванную на триольные мотивы-зовы. Минор, обостренные малосекундовые обороты, неустойчивая гармония (D/d, D/B, D/D и D/h) сближает ее с пассажной темой. Наконец, полное превращение орнаментальной колоратуры в гимнической распетую мелодию происходит в IV акте (после хора цветов в ансамбле с Весной). Эта трансформация мотива знаменует переломный момент — рождение Снегурочки-женщины, жаждущей любви (V, 1). Гимническая мелодия соседствует с проведенной в паузах в оркестре темой Ярилы-Солнца. Три мотива арии E-dur («С подружками по ягоды», его вариант «На оклик их веселый» и мотив-отыгрыш «Милей Снегурочке») ложатся здесь на текст «Ах, мама, мама, что теперь со мной! Какой красой зеленый лес оделся! Вода манит, кусты зовут меня, зовут под сень свою; а небо, мама, небо» (ремарка: Заря разгорается ярче и ярче) и скандируются в характере, близком к теме Ярилы.

Обновление чувств Снегурочки совсем не похоже на обновление чувств Изольды и Тристана под действием любовного напитка, хотя ситуация в какой-то степени сходна. Для Снегурочки ее обновление прежде всего и полнее всего связано с обновленным ощущением природы, вселенной, своего единства с цветущим миром Весны.

Тема Весны существует в опере в двух ипостасях: как тема птиц (а птицы — символ весны) — в этом варианте она предстает как инструментальный орнамент у флейты *riccolo*, — и как первая тема Весны, которая здесь, в той же сцене Пролога, имеет характер певучего зова валторны. Один из вариантов темы-зова (минорный) становится темой томления Снегурочки («Любви прошу, любви девичьей»). Особенно ясно выступает близость вариантов темы в ответе Весны «Изволь, дитя» (V, 1), где

минорный раз эта тема в партии Весны появляется в миноре, *коррисе*, гармонизована в миноре (c-moll, f-moll).

Основные лейтмотивы, объединенные в арии Снегурочки K-dur, в разных вариантах вкрапляются в речитативные сцены и в ее ариетты и ариозо. В I действии, в сцене Снегурочки с Лелем мотив «Ау» и мотив «С подружками» звучат как цитаты из арии. Как цитата-напоминание звучит и мотив «Милей Снегурочке» — игровой припев перед малым ариозо «К нему девицы ходят» (с. 56). Но и в малом ариозо «За поцелуй поешь ты песенку», и в ариетте g-moll (I действие) тот же мотив «Ау» в контексте печальных размышлений звучит как утешение, просветление. В начале ариозо III действия тема «Ау» появляется в сольной каденции флейты в миноре.

Безгранично мастерство композитора в создании тончайшими средствами множественности эмоциональных состояний при сохранении единства образа Снегурочки. Это совсем другое отношение к орнаментальным формам, чем в *Руслане* Глинки, где нет развитой лейтмотивной системы, а единство образа зависит от характерных свойств, присущих разным темам (метатематизм по О.Комарнищкой).

Самой собой разумеется, что все варианты тем-наигрышей Леля орнаментальны⁵⁴. Игровое, орнаментальное начало проникнет и во все его песни. В Первой песне «Земляничка — ягодка» лейттема-наигрыш цитируется (валторна, флейта). Элемент орнамента присутствует и в вокальной мелодии, и собственно и колоратуре «А! Ладо мое, ладо». Орнаментальный наигрыш есть и во Второй песне «Как по лесу лес шумит» — не только в отыгрышах, но и в вокальной мелодии. В Третьей песне цитируется основной мотив-наигрыш. Орнаментальный отыгрыш, напоминающий припев, звучит и после каждого куплета — в его мелодию «вплавлен» самый характерный элемент основного лейтмотива Леля (V, 15). Эта область наигрышей Леля не столько его портрет «мальчонка-пастушонка», сколько один из элементов повторяемого ритуала в эпическом действе. Может быть, поэтому интонации наигрыша проникают в обрядовые сцены именно как элементы орнамента.

⁵⁴ Как известно, в этом наигрыше сконцентрированы услышанные композитором в детстве фольклорные наигрыши. См.: Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1935. С. 195—196.

При всей «особости» и образ Снегурочки, родственный фантастике добрых сил и, отчасти, даже образу Лешего (в лесной сцене, тема призрака), и образы всех остальных действующих лиц, и хоровые сцены, и Пляска скоморохов — здесь фантазия и творческая, эвристическая деятельность, проще говоря, гениальность композитора явилась в полной мере — в совокупности, во взаимодействии и развитии составляют единое стилистическое пространство. Немало способствует этому и формульность, и развитие и сближение сквозных тем (Весна — Снегурочка, Зима — Мороз, Снегурочка — Леший и так далее).

Есть, однако, и еще одна особенность мелодического материала, не относящаяся к конкретике формул или тематизма. Условно эту особенность можно назвать вкраплением элементов орнамента в тематизм, принадлежащий разным действующим лицам и разным обрядовым сценам. Подобные вкрапления как таковые асемантичны, их качественная сторона проявляется лишь в контексте. Это не темы и даже не самостоятельные фигуры — скорее, синтаксически не обособленные элементы фигур. Поэтому они легко проникают в разный мелодический материал. При одном условии: этот мелодический материал обладает некими общими свойствами, которые обостряются посредством орнаментальных вкраплений.

Мелодика Римского-Корсакова в *Снегурочке* (да и не только в ней) обладает свойством, присущим и мелодике Глинки — ясностью, легкостью рисунка. Орнаментальные вкрапления также довольно часто украшают и мелодии Глинки. В *Снегурочке* именно эти орнаментальные вкрапления вписываются в структуру мелодии, составляют ее органический элемент. Они сообщают мелодии подвижность, изящество и — очень часто — игровой оттенок. Мелодический рисунок этих орнаментальных вкраплений (с точки зрения синтаксиса они принадлежат, скорее всего, к категории субмотивов) не совпадает с общеизвестными типовыми мелизмами, обозначаемыми типовыми знаками. Они, тем не менее, поддаются типизации — это орнамент опеваний (V, 2). В мелодии важна их синтаксическая позиция: в начале, середине или конце мелодической фразы, нередко в качестве оstinatного элемента, а также в сердцевине разных мотивов мелодического построения.

Эмоциональный диапазон мелодий, имеющих орнаментальную основу или орнаментальные включения, очень велик. Это и одна из тем Шестивия Царя Берендея — почти комедийная, с плясовым оттенком, — ее игровой характер подчеркнут орнаментальным кадансом (*«играть и петь, так до упаду»* — V, 2).

Орнаментальные фигуры присутствуют и в темах созерцательного характера — это обе каватины Берендея, пассажи в хоре цветов (IV действие). И в каватине *A-dur*, и в каватине *H-dur* орнаментальную функцию имеет фигура $\sim$. Светлый характер колыбельной в дуэте Купавы и Леля (IV действие) подчеркнут орнаментальной интонацией, варианты которой играют всеми оттенками привета и ласки. Текст — *«Идем скорей, бледнеют тени»* — представляет здесь лишь самый внешний, поверхностный ситуационный план.

Совсем иной круг эмоций — все оттенки грусти, тоски, жалобы, плача — представлен в малом ариозо Снегурочки *«За поцелуй поешь ты песни?»* (тема этого ариозо в дальнейшем играет нижнюю роль как один из лейтмотивов), в теме-причете Снегурочки *«Уйди от нас, уйди подальше, Лель»*, в темах Купавы, в дуэте с Царем *«Время весеннее»*, в теме плача Купавы в Свадебном обряде и, далее, в главной теме Финала I действия (V, 2). Наряду с этим орнаментальная пятизвучная фигура в оркестре (аккомпанемент женского хора *«Великий царь»*) звучит не только как виньетка, но вносит характер настороженности, нерешительности. Парадоксальным образом именно в сопровождении явно проглядывают ориентальные черты.

Ориентальный оттенок имеют и орнаментальные внутрислоговые распевы в ариозо Мизгиря *«На теплом, синем море»*. При всей близости сюжетной стороны (соблазн чудес далекой страны), это ариозо Мизгиря глубоко отлично от ориентальной орнаментики Песни Индийского гостя в *Садко*, ибо совершенно различна ситуация, а, следовательно, и эмоциональная окраска. Соблазняя Снегурочку богатством, Мизгирь уже потерпел фиаско в I действии. Здесь, в ночной сцене III действия, это уже последняя попытка завоевать сердце Снегурочки без насилия.

Отличия всех приведенных тем — эмоциональные, жанровые, характеристические — налицо. И все-таки их сближает — поверх всех специфических, индивидуальных, ярких черт каждой из них, — нечто общее в самой структуре, в глубинных

свойствах. Нетрудно убедиться в том, что легкость, подвижность, отчетливость рисунка связаны (и усилены) посредством фигур опеваания, то есть элементов орнамента.

Орнаментика — одна из характерных черт игровой сферы фольклора — в *Снегурочке*, конечно, представлена, в первую очередь, в обрядовых сценах. Это сцены-действия: Проводы Масленицы, Свадебный обряд (I действие), Хоровод и песня «Про бобра» (III действие), «Просо» (IV действие) и, конечно, Пляска скоморохов, хотя это и не обряд в тесном смысле слова. Характер тематизма, образная сфера всех этих номеров различны: от сурового минора первой темы Проводов Масленицы и, отчасти, хора «Просо» до мажора праздничного Хоровода и безудержного веселья Пляски скоморохов. Все они объединены однотипными элементами орнамента. Особенность функций орнамента в тематизме заключается в том, что он «задействован» в процессе варьирования. Самый яркий пример такого нарастающего орнаментирования — «круговерть» обыгрывания двух трихордовых осей темы в Пляске скоморохов. Аналогичный пример — плясовая оркестровая тема Хоровода III действия («*Ай, во поле липенька*»).

Орнаментирование характерно и для обыгрывания сферы каданса (Свадебный обряд, «Просо»), и для варьирования в процессе переизложения темы (тема «*Прощай, прощай*» в Проводах Масленицы), и для темы «*Ай, во поле липенька*» (Хоровод). Характерное для обрядовых сцен варьирование с орнаментальными включениями в темах-припевах — это как бы расширение функции орнамента в кадансах.

Во всех случаях орнамент обостряет игровое начало тем независимо от того, авторские это мелодии или фольклорные. Из приведенных выше тем три фольклорные (Свадебный обряд, «*Ай, во поле липенька*», «*Просо*») и столько же авторских. Родство цитат с нецитатами очевидно не только в элементах мелодики, но и в методе развития — в том числе, и в роли орнамента.

То обстоятельство, что орнаментальные «элементарные частицы» и сама функция орнамента фольклорных, нефольклорных обрядовых, а также лирических и характеристических тем оперы совпадают, свидетельствует о единстве стиля оперы, о единстве творческого принципа Римского-Корсакова в *Снегурочке*.

Кличчи в *Снегурочке*

Идея кличей в *Снегурочке* продиктована, несомненно, ее жанром, ее эпической, обрядовой сущностью. Но конкретно кличи как интонация, конечно, связан с впечатлениями от кличей *Руслана*, с партитурой которого Римский-Корсаков был знаком в деталях.

В *Снегурочке* интонации клича (варианты интономы клича — *ини*), собственно кличи как формулы обряда, как внеличные интонации встречаются чаще в обрядовых хоровых сценах. Но не во всех. Например, в Гимне Берендеев, в Свадебном обряде, в Песне и пляске птиц кличей нет. Нет их и в разделе хора Проводы Масленицы «*Раным-рано курь запели*» и во всех разделах, построенных на теме этого хора, а также в разделе «*Веселенько тебя встречать, привечать*». Но во всех остальных разделах Проводов Масленицы, начиная с основного рефрена «*Ой, честная Масленица*», кличи есть. Это возгласы «*Ой*» в партии теноров и в партии сопрано — то есть в верхних, отчетливо слышимых голосах. У сопрано звучат и кличи «*Ой*» в конце фрагмента «*Весна-красна наша Ладушка пришла*»; затем кличи продолжают в рефрене «*Ой, честная Масленица*» (ф. 78). Особенно ярко функция клича заметна в двуххорном завершении сцены (перед solo Чучела Масленицы), где на фоне женского хора клич «*Ой*» звучит у теноров (II хор) и в начале как квартетный зов.

Условно, кличи «*Ой*» можно разделить на долгие, когда клич вытягивается в линию и звучит несколько тактов в качестве верхней педали хора, и короткие кличи-возгласы, имеющие большее значение как ритмические опоры-акценты. В дальнейшем длинные кличи будут обозначаться буквой *Д*.

Функциональным заместителем кличей оказывается инструментальный мотив с трелями и восходящей тиратой. Он отчетливо замещает вводное «*Ой*» и является не столько сопровождающим, сколько сильным мелодическим стимулом заклички «*Масленица мокрохвостка*». Сама по себе эта закличка тоже имеет явные черты клича с речитацией. Тираты и трель в оркестре (струнные, с поддержкой тират деревянными духовыми — II, III, с. 149—151) создают атмосферу древних заклинаний, обрядового действия. Реприза кличей — в хоровой сцене финала «*А мы просо сеяли*». Здесь в этой роли звучат и хоровые

«Ой» (П., 36, с. 373—384, П., 36, с. 150), в которых сходятся все голоса. Но еще большее значение имеет инструментальный эквивалент клича: это тоже восходящие тираты с форшлагами, трелеобразными продолжениями. Именно этот материал прежде всего отличает «Просо» *Снегурочки* от «Проса» *Майской ночи*: наклонение в сторону гоголевской Диканьки сменяется наклонением в сторону древней языческой страны Берендеев.

Характер кличей приобретает средний эпизод Песни слепцов-гуслиаров благодаря сочетанию унисонных ритмизованных монозвучковосотных фраз и квартовых зовов валторн и труб. Кличевый воинственный смысл придают этому разделу антифонные сопоставления разных тембров хора и разных тембров медных фанфар (*«Что мне звучит на заре издали? Слышу и трубы и ржание, рати с зарания по полю скачут, по полю скачут. Плачут, плачут жены на стенах и башнях высоких. Лад наших милых не видеть нам боле, милые гибнут в неизвестном поле. Чести и славы князьям добывая»*)⁵⁶.

Иные оттенки имеют интонации клича в обрядовом свадебном Хороводе и в песне «Про бобра» в начале III действия. Здесь трель в партии первых скрипок звучит как легкий трепетный фон для женского «девичьего» хора. Клич «Ай» появляется у альтов и у сопрано (с. 245). В хоре клич «Ай» сопровождает плясовую мелодию первых скрипок, а далее — начало песни «Про бобра» — тоже по тесситуре выше партии тенора (Бобыля). Наконец, клич «Ай» появляется и в партии Бобыля, сначала как длинный (Д), потом в виде ритмических возгласов, подхваченных хором (с. 254—255). В целом же, в свадебном обрядовом хоре-хороводе кличи звучат не столько как ритуальные, сколько как игровые атрибуты, символы веселой импровизации.

Собственно клич как основа тематизма — это Клич Бирючей из II действия оперы. Вот что пишет в «Летописи» композитор: «Напев клича бирючей помнился мною с детства, когда по Тихвину разезжал верховой, снаряженный от монастыря, и зычным голосом скликал: “Тетушки, матушки, красные девицы,

⁵⁶ Отмечу здесь, что текст Островского возник под непосредственным влиянием «Слова о полку Игореве»; в какой-то связи с этим и кличи фрагмента созвучны квартовым кличам оперы *Князь Игорь*.

и иже пограбят для божьей матери” (чудотворная иконописная божьей матери икона находилась в церкви Большого мужского монастыря, обладавшего санными покосами на берегу реки Тихвинки)»⁵⁷.

В нотографе партитуры Клич Бирючей обозначен как речитатив. Соответственно этому обозначению, в оркестре Римский-Корсаков использует самые простые, самые типичные средства индифференции — вытянутые унисоны (октавы, поддерживающие индифференцированный тон клича, его смещения по высоте и тембру), аккорды, единичные тремоло как средство динамизации. В вокальных партиях эта динамизация выражена в стреттных имитациях. Формульность Клича Бирючей сочетается с вариантно-стью. Индифференциальным, неизменяемым (кроме тембра голоса и высоты индифференции) является ход от верхнего устоя, опорного тона вниз индифференциально в диапазоне кварты (П., 36, с. 57—63).

Это типовой рисунок клича вообще. Вариативным является ритм (один звук, два звука перед скачком на кварту к опорному тону или отсутствие затакта — начало с верхнего устоя); индифференциальнее сменяется, варьируется завершение клича. Самым индифференциальным элементом здесь является мелодическая формула кантона, которая характерна для кличей в хоровых сценах, где «Ай» и «Ой» подчеркивают ритмический акцент, и далее клич в большинстве случаев превращается в вытянутый тон, верхним индифференциальным. Эквивалентом этому вытянутому тону в Кличе Бирючей является речитация на тоне одной высоты (в анализе речитатива этот тип моновысотной и моноритмической речитации обозначен формулой 7). И количество тонов речитации в затакте, и количество тонов речитации в зоне завершения (последняя основная формула), перед кадансом, зависит от количества речитации в тексте — от ритма и акцентной его стороны. Самые индифференциальные ритмические варианты формулы и речитации — формулы триоловой распева и триоли, что создает разнообразие, индифференциальность, поддержанную стреттными имитациями и сокращением речитации в самом конце клича (перед Шествием царя индифференциально — П., 36, с. 61—63).

⁵⁷ Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1935. С. 100.

Клич Бирючей представляет собой воспроизведение внеличной, ритуальной манеры произнесения текста в условиях «речи в точных интервалах» (Б.В.Асафьев). Текст номера принадлежит А.Н.Островскому, но он значительно преобразован композитором. Сохранен принцип чередования кличей между первым и вторым бирючами, свобода строения строф свободного стиха (неравномерность количества строк в каждом кличе и народный стих с переменными ударениями, без рифм). Но изменена структура диалога. Сокращен целый раздел его — четыре условные строфы клича в середине номера (от «*Дьяки, подъячие*» до «*Девоч выманивать*»); исключены отдельные фрагменты из двух последних строф («*Ваше дело: лоб пощипать...*» и далее до конца строфы, и «*С красного двора в новы сени*»).

Но, главное, преобразована сама структура Кличей Бирючей. У Островского клич выписан короткими (в столбик) стихами (строками), преимущественно двухударными, иногда трех — и очень редко четырехударными. Создается впечатление «скорого ритма» речи, своего рода частых выкриканий. У Римского-Корсакова в *Снегурочке* происходит объединение коротких строк по 7—8 слогов в длинные фразы по 10—14—15—21 слог. При этом членение в диалоге осуществляется иначе, чем у Островского: партии чередуются медленнее, но в заключительном разделе композитор вводит стреттное изложение, то есть меняет (ускоряет) темп диалога.

Стих Островского предполагает однотипность, формульность интонаций коротких строк, частое чередование акцентов. У Римского-Корсакова, по существу, настоящий главный акцент падает на верхний тон зачина-формулы, а акцент менее значимый — на формулу окончания.

Речитация между этими акцентами моноинтонационна и моноритмична, она-то и реализует идею частых выкриканий, скороговорки. Но, в целом, ритм стиха Островского радикально преобразован и подчинен более медленному, эпическому, «сказительному» музыкальному темпу, эпической манере речи.

Клич Бирючей, услышанный композитором в детстве, представляет собой речитацию с элементами отчетливого напева в начале (зачине) и кадансе. В «собранном» виде, без импровизационной речитации эта мелодия в *Сказании о граде Китеже* по-

падает во II действии, полуритуальных «воззваниях» медведьчичи («покажи, Михайлушка»), то есть теряет свой статус собственно клича.

II *Снегурочке* статус кличей получают интонации, не имеющие сходства (генетического родства) с природой клича. Таковы почти все эхо триолей духовых инструментов в музыке Лешего, доносящиеся с разных сторон — близко или вдали. Такова и тема Лешего, расщепленная по регистрам. Такова тема Лешего (связка из трех мотивов), располагающаяся в пределах неопределенного «пространства» (при ее появлениях в середине Пролога в сцене со Снегурочкой и Весной). Пространственный эффект в Лесной сцене вообще играет объединяющую, обобщающую роль и тогда, когда прием эхо применяется в ариозных фрагментах Весны («*Снегурочка! Когда тебе взгрустнется иль нужда будет в чем*»), в откликах (дополняющих репликах) флейты *riccolo* и скрипки *solo* (флажолеты). Да и в самой валторновой кварто-квинтовой теме Весны содержится клич.

Близка по типу интонаций к Кличу Бирючей заличка «*Масленица мокрохвостка*» в эпизоде Проводов Масленицы в Прологе — тоже с речитацией и рельефной вершиной. Но здесь речитация предшествует рельефному кадансу-формуле, который играет роль интонационной вершины. Сближает оба клича и аналогичность (голосов в Кличе Бирючей и антифонных диалогов партий хора в «*Масленице*»). Элемент «скороговорки» в обоих случаях связан именно с речитацией. Но в хоре Проводов Масленицы суровость и обрядово-эпический характер подчеркнуты еще и инструментальными кличами-тиратами.

Интонации кличей-зовов в сольных партиях многозначны, их смысловой диапазон и жанровая функция многоаспектны. Речитация Чучела Масленицы — в сущности, тоже кличи — находится в сфере обрядового заклинания. Чучело Масленицы — не главный персонаж, а маска, переодетый персонаж действия. Речитация Лешего в Прологе — тоже магическое заклинание, но сам Леший — персонаж, действующий в качестве подручного Деду Мороза (тот же тип интонирования, псалмодирование в обращении Мороза к Лешему, переключки «*Ау*» Мороз — «*Ау*» Леший — П., За, с. 121). Ауканье Мороза и леших (на фоне темы Лешего) и реплики «*Снегурка! Снегурушка, дитя мое!*» (П., За, с. 96) — это тоже кличи в прямом смысле слова, кличи-зовы в рамках ситуации.

На другом полюсе — кличи-зовы, связанные с лирической сферой, с интонациями личностно, эмоционально окрашенными. Они могут оставаться еще в сфере обряда, но также и выходить за пределы этой сферы. Связана по своему предназначению с кличем одна из главных тем Снегурочки — тема «Ау». Вот что пишет об этом М. А. Лобанов, ссылаясь на публикацию А. А. Банина: «Как показывают материалы настоящего издания, в Тихвинском уезде, где провел детство Римский-Корсаков, вокальные сигналы действительно были приняты...»⁵⁸.

Из той же сферы влияний и знаменитое ауканье Снегурочки, что отметил А. А. Банин. «Эта опера создана десятилетием позднее *Псковитянки*, и дивная мелодия без слов сохраняет здесь скорее жанрово-функциональный лик лесного клича-ауканья, чем мелодические приметы какого-то определенного напева»⁵⁹.

Двойственна природа интонаций темы Весны с ее восходящими квинтовыми и нисходящими, обращенными зовами, символизирующими не только собственно лирический круг интонаций, но и круг как символ Природы. Лирическая наполненность характерна и для фразы Снегурочки «*Спасибо, мама*», да и для окружающих эту фразу инструментальных тем, в которых тоже просвечивает интонация зова (с. 62—65).

Очень отчетливы зовы Снегурочки «*Хочу, хочу, пусть!*» (с. 50) и зовы прощания «*Прощай отец, прощай и мама*» (с. 102). Они, разумеется, вне ритуала — это интонации индивидуализированные (особенно зовы прощания с ходами на септиму), они смыкаются с семантикой «жалоб Снегурочки», с очень характерным слоем ее интонаций в опере.

Интонации зова у Купавы близки интонациям плача. Ее зовы, как и ее плачи, заключены в рамки обряда и этикета — это плачи-жалобы, вызывания и обращения к народу и царю. Речь Купавы здесь — «по уставу», по принятому правилу, хотя она и окрашена сильной экспрессией, выходящей за рамки обрядовой внеличностной интонации.

⁵⁸ Лобанов М. Лесные кличи (о вокальных мелодиях-сигналах на Северо-Западе России). СПб., 1997. С. 17.

⁵⁹ Банин А. К изучению Новгородской музыкально-поэтической культуры устной традиции // Банин А., Вадакарня А., Канчавели Л. Музыкально-поэтический фольклор Новгородской области. Новгород, 1983. С. 7.

Клич, возглас — это естественная интонация (интонома) восклицания. В таком своем наиболее общем качестве она может встретиться где угодно — в речитативе, в декламационной, приозной, песенной мелодии. Кличем, возгласением, закличкой интонация восклицания становится лишь в соответствующем жанровом контексте — в обряде, что зависит не столько от сценической ситуации, сколько от музыкального и текстового (вербального) «сопровождения». В *Снегурочке* интонации восклицания есть и в партии Берендея, и в партии Мизгиря, и в партиях второстепенных действующих лиц, но, — не теряя экспрессии и не теряя контуров восходящей восклицательной интонемы — вне обряда, вне его контекста, конечно, кличами они быть названы не могут.

Полуречевая природа кличей в фольклоре — будь то вкрапления в песенную структуру или самостоятельный жанр клича-ауканья — связана со спецификой интонирования, сочетающего в себе музыкальный и речевой тоны. Музыкальный тон в кличах может занимать большую часть клича в виде музыкального рисунка — как бы фрагмента-формулы напева, или в виде протянутого тона-вершины. Речевое интонирование связано с интонисмом (в меньшей степени) и, особенно, с завершением, зоной нисходящего глиссандирования в кадансе. Оно присутствует и в кадансах кличей, близких по структуре мелодического рисунка к песенным. Хотя, собственно, принцип глиссандо-выдоха не есть прерогатива только кличей, но также и плачей, причитаний и других подобных полуречевых обрядовых жанров.

Раздел II. МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМАТУРГИЯ И КОМПОЗИЦИЯ

Существует прямая и обратная связь между материалом и формой. Именно эта связь позволяет ставить проблему значимости (формообразующей и смысловой) детали внутри целого, выяснять вопрос о том, как работает деталь на целое. Рассматривая функции всех этажей, всех уровней структуры в великих, гениальных, совершенных произведениях любого жанра, всегда можно убедиться в возрастающей смысловой и формообразующей значимости их по мере приближения к конечному уровню целого.

Опера полномасштабная — вследствие сложности и многоэтажности своей структуры — вероятно, самый проблемный жанр с точки зрения единства целого. Опера соединяет в себе автономные и неавтономные части как на уровне актов и картин, так и внутри таковых. Самостоятельность актов и картин не абсолютна, несмотря на временной разрыв (антракты) между ними и законченность, внутреннюю целостность их формы. Так обстоит дело в рассматриваемых трех операх. Акт, картина, в принципе, могут быть автономны, исполнены вне целого. Ясно также, что в этом случае опера как спектакль, как драматургическое единство не состоится.

В пределах акта или картины может обрести самостоятельность фрагмент — сцена, ария (и все ее разновидности), хор,

дивертисмент (балетный миницикл). Это очевидно в операх с номерным строением (*Руслан*). Но и в такой «текущей» опере как *Тристан* вычлениваются и могут быть исполнены отдельно некоторые сцены. С точки зрения композиции — и на это указывал сам Римский-Корсаков — *Снегурочка* вбирает в себя принцип сцены сквозного действия и принцип законченных номеров. И все же преобладание того или иного принципа композиции заставляет по-разному подходить к анализу формы и функций в ней принципа контраста и тождества, тематического развития, варьирования и, вообще, к проблеме связей и организации целого.

Первый и самый фундаментальный уровень стиля — звуковой состав, интервальная среда. Этот уровень материализуется в мелодике (ее интервальной и ладовой стороне) и в многоголосии, в горизонтально-вертикальных отношениях (полифония и гармония).

Вторая половина XVIII века и век XIX (в ракурсе многоголосия) отдают предпочтение гармонии перед полифонией. Присмы и даже формы полифонии, контрапункта существуют под эгидой гармонии, правда, постоянно стремясь к самостоятельности, нарастающей по мере убывания векторной, «нацеленной вперед» функции гармонии. Э.Курт прав, находя в *Тристани* черты баховской формы, но он не связывает проблему полифонии с формообразующей, векторной, неразрывно связанной с ритмом и синтаксисом, ролью гармонии.

Мелодика вокальных партий была, отчасти, рассмотрена в предыдущем разделе (это рассмотрение в *Снегурочке* будет продолжено в следующем разделе). Предварительный обзор позволяет, однако, сделать выводы о различной направленности действия мелодических синтаксических построений, даже в тех случаях, когда композиторы опираются на одни и те же типовые формулы ариозной мелодики XIX века.

Открытость (ладовая и звуковысотная) лейтмотивов *Тристана*, а, следовательно, и их внутренняя неустойчивость и «потребность» быть включенными в процесс развертывания, относится и к мелодии, и к гармонии. Открытость и асимметричность синтаксиса становятся главной пружиной формостроительства.

Тяготение к синтаксической законченности и к симметрии столь же типичны для песенных по структуре номеров *Руслана*

и *Снегурочки*. Это тяготение обнаруживается и в гармонии, и в формульности *Снегурочки*, и в гармонии, и в формульной значимости колоратур *Руслана*.

Общим для гармонии всех трех опер является терцовая структура гармонической вертикали. Более того, в *Снегурочке* есть в отдельности все аккорды, которые есть в *Тристане*. А в *Тристане* достаточно часто встречаются обычные автентические кадансы, столь типичные для классицизма и для опирающегося на классицизм гармонического стиля *Руслана*. Коренное отличие заключается в способе их соединения (контекст) и их роли в форме.

Автентические кадансы в *Тристане* семантически, они символизируют аффекты: решимость, гнев, героизм и тому подобное. Но они не завершают функционально замкнутых построений, ожидаемых в определенном месте формы. Гармония *Тристана* — вне сферы секвенций — в достаточной степени непредсказуема. Неожиданность, яркая выразительность гармонических последовательностей говорят о том, что на первом плане здесь явленческая сторона, а не сущностная, формообразующая, то есть не векторная направленность, связанная с ожиданием, с предсказуемостью, распространенной на большие участки формы.

Классическая гармония в *Руслане* — это формообразующий фундамент синтаксиса, один и тот же каданс служит здесь метой смысла и метой формы. Длительные гармонии трезвучий в *Руслане* создают атмосферу свободы и простора движению, ритму, темпу. Специфика гармонии в *Руслане* (это было и в *Жизни за царя*) — в ярчайших выбросах, протуберанцах, энергических заходах в далекие области аккордики (на периферии одноименного лада — особенно, из мажора в субдоминантовую сферу одноименного минора). Иногда же сама по себе гармония до банальности проста, но фактура, мелодика, тембр, скрепляемые ею, обладают непреходящей ценностью новизны, эвристической находки гения.

Гармония Римского-Корсакова — предмет внимания многих музыковедов. Она достаточно подробно исследована. Как специфическую черту *Снегурочки* можно отметить гармоничное сочетание в ней нетрадиционной, непредсказуемой сферы сопоставлений и цепей довольно простых аккордов (трезвучий и

аккордов, собственно функциональной гармонии) и гармонической, связанной — в представлении классиков русской оперы — мелодической стороной фольклора.

Совершенно различным образом трактованы и сложные детерминированные аккорды — «благозвучные диссонансы» — в *Тристане* и *Снегурочке*. Различна не их структура, но их положение в форме, их функция в синтаксисе, их отношения с благозвучными консонансами.

В *Тристане* Вагнера неустойчивость гармонии («благозвучный диссонанс») является едва ли не главным средством прерывания цезур, кадансов, вообще, завершающих моментов синтаксиса и формы внутри актов. Гармония такого рода служит процессу перехода одного фрагмента (звена, фазы формы) в другой. В *Снегурочке* роль «благозвучных диссонансов» (альтерированных, неустойчивых аккордов) иная. Здесь происходит разрешение диссонанса, совпадающее с завершением формы фрагмента, будь то сцена сквозного действия (например, ночная сцена III акта) или заверченный по форме номер.

Наступает с тем и в *Тристане*, и в *Снегурочке* — и это общая тенденция романтической гармонии второй половины XIX века — повышается роль фонизма, звучания аккорда как такового. С этим явлением связана и тематизация гармонии. Такими тематически значимыми являются, например, «Тристан-аккорд» (у Вагнера) или аккорд Лешего (Римский-Корсаков).

Общим для всех трех опер является совершенство форм целого. Общим является и принцип единства структуры, принцип реализации языковых предпосылок формы на всех ее уровнях. Конкретные пути реализации, естественно, совершенно различны, формообразование базируется на разных основаниях. Предпосылки стройности, адекватности формообразующего процесса драматургии, разнообразие, подвижность процесса воплощения осуществляются по-разному во всех трех операх. Однако прежде чем конкретно разбирать особенности музыкальной драматургии и музыкальной формы в *Тристане*, *Руслане* и *Снегурочке* необходимо уточнить некоторые позиции¹.

¹ Проблемы драматургии достаточно широко освещались в научных трудах. В частности, этому посвящена работа Т. Черновой «Драматургия в инструментальной музыке». М., 1984.

В опере как сценическом произведении, как действии сосуществуют два главных драматургических плана — вербальный, словесный (либретто) и музыкальный. О нетождественности этих рядов в связи с идеей «предвосхищающей роли музыки по отношению к фабульной линии»² пишет О. В. Комарницкая. Нетождественность драматургических рядов — словесного и музыкального — легко обнаружить. Представим себе следующую схему отношений: драматургия либретто материализуется в словесном ряде, в его лексике, структуре, грамматике, синтаксисе, общей композиции событийного ряда; музыкальная драматургия материализуется в музыкальной форме, ее законах — синтаксисе, процессе формообразования, композиции.

Нетождественность рядов формы материализации, начиная с мельчайшего уровня — лексики (слово — интонация), кончая самым крупным, верхним уровнем композиции и обуславливает относительную автономию драматургии либретто и драматургии музыкальной. Более того, автономия вербального текста относительна (если, конечно, это не текст художественного произведения). Опера может быть написана (как это часто встречалось в XVIII веке и ранее) на готовое либретто не единожды³. Сама по себе альтернативная возможность сочинения разных опер на одно и то же либретто разве не свидетельство автономии рядов?

Отношение либретто — музыка гораздо сложнее. Либретто может быть согласовано с уже определившимися требованиями автора музыки и даже подписываться под готовый музыкальный текст. Автономия музыки в опере такова, что даже если сняты сценическое действие, текст, программа — музыка не разрушается, хотя и теряет очень многие, весьма значительные связи и ассоциации. После того как все связи со словом оборваны, остается в чистом виде музыкальная драматургия и музыкальная форма.

² Комарницкая О. Композиция оперы в связи с жанровой и стиливой спецификой в русской классической музыке XIX века // Автореф. дис. ... канд. иск. М., 1991. С. 8.

³ Один из последних опытов такого рода в русской музыке — конкурсное сочинение оперы на готовый текст либретто Я. П. Полонского по Гоголю «Ночь перед Рождеством». Чайковский, как известно, получил первую премию на этом конкурсе.

Различие в способах организации художественного произведения-времени ставит вопрос о возможностях их соотношения в спектакле, а также и в концертном исполнении. Стремление к полному совпадению рядов, в сущности, бесплодно. Даже если представить себе полное следование за всеми нюансами текста, за всеми поворотами действия, то музыка вынуждена будет играть чисто иллюстративную роль.

Полное же рассогласование либретто и музыки уводит вообще за пределы жанра. Следовательно, в оптимальном варианте мы имеем дело с процессом точечного соприкосновения и неравномерно распределенного рассогласования. Неравномерность и разнонаправленность этих процессов — согласования и рассогласования — проявляется в неравномерном, но закономерном с точки зрения формы распределения речитатива (внешний план действия) и сходных с ним типов сквозных сцен и фрагментов обобщения, погружения во внутренний план, имеющих автономную музыкальную форму.

В речитативе музыкальный ряд близко соприкасается с вербальным, но и здесь эти ряды далеко не тождественны. С другой стороны, автономные формы, в принципе способные к существованию и за пределами оперы (хотя и сцена как композиционная единица оперы может быть исполнена вне спектакля), все же связаны с ситуацией, с типом оперы, с характеристиками персонажей и внутри спектакля не автономны.

Драматургия и композиция *Тристана*

Формообразование в *Тристане* Вагнера в исходной предпосылке основано на речитативном принципе — это асимметрия синтаксиса, асимметрия внутримотивного ритма, открытость, неустойчивость. Один из важных моментов здесь — возможность по-разному распеть фразу (что было показано в предыдущем разделе книги) в диапазоне от почти речевого ритма (аксо) до широкой кантилены в лирических сценах, не складывающейся (кроме некоторых исключений) в периодичность, в синтаксические аналогии. Этот принцип можно наблюдать в развитии эпизодов, сцен, актов и оперы как целого. На фоне речитативной формы, по своей сути не допускающей реприз и

повторов, Вагнер находит способы преодоления сплошного мелкого синтаксиса как единственного слоя организации.

Верхний слой композиции любой оперы — это соотношение актов и картин. Отличия места и времени действия, предусмотренные в либретто или даже в литературном (особенно — в драматическом) первоисточнике в качестве предпосылки, находят непосредственное отражение в музыкальной композиции. Интерьер и ландшафт, комната и сад, бал или игорный дом и лирическая сцена на фоне пейзажа — все это безразлично для музыкального воплощения. Но может быть и иной путь. Композитор сам организует время и пространство актов и картин с позиций именно верхнего слоя формы целого. Тогда предпосылкой является музыкальный замысел. Так поступал Глинка в обеих своих операх, так поступал Мусоргский (особенно в *Хованщине*), так поступали многие оперные композиторы, сами писавшие либретто или тесно сотрудничавшие с автором либретто и направлявшие его работу (как Римский-Корсаков в *Китеже*).

Так поступал и Вагнер. В *Тристане*, в написанном автором музыки либретто, предусмотрена **общая композиция**, а, кроме того, конечно, и все остальные «нижележащие» планы формы.

Три действия оперы происходят в совершенно разных пространственно-временных ситуациях. I действие — на корабле, который за время действия из открытого моря (ремарка: «До самого горизонта простирается море» — «über den Bord hinaus auf das Meer und den Horizont») доплывает до берега. При этом главные драматические события разворачиваются в конце пути, когда матросы уже убирают паруса (слова матросов: «На марсе все убрать скорей!» — «Am Obermast die Segel ein!»). Стремительность событий в момент предстоящей встречи Изольды и короля Марка создает в музыке ретардацию художественного времени и, одновременно, сближает художественное время с реальным, физическим. Художественное время, обычно спрессованное относительно реального, в этом фрагменте финальной сцены I акта сопоставимо с возможным течением событий в реальном времени.

II действие все происходит в парке (ремарка: «Сад с высокими деревьями» — «Garten mit hohen Baumen»). Здесь прямое соответствие времени и места лирической любовной сцене. Ваг-

нер и здесь длит художественное время до предельной, приближенной к реальному времени протяженности.

III действие также протекает вне интерьера, на природе (ремарка: «Сад при замке, на вершине прибрежного утеса. С одной стороны — высокие замковые постройки, с другой — бруствер (низкая каменная ограда) с дозорной вышкой посредине. В глубине сцены — ворота замка. Еще дальше, поверх бруствера и сквозь отверстия построек, виден широкий морской горизонт. Все в целом имеет нежилой вид и производит впечатление заброшенности; что-то повреждено, что-то обвалилось и поросло травой» — «*Burrgarten. Zur einen Seite hohe Mauergebäude, zur andren eine niedrige Mauerbrüstung, von einer Warte unterbrochen; im Hintergrunde das Burgtor. Die Lage ist auf höherer Höhe anzunehmen; durch Öffnungen blickt man auf einen weiten Meereshorizont. Das Ganze macht den Eindruck der Herrenlosigkeit, übel gepflegt, hie und da schadhaf und verwachsen*»). Надо ли говорить о том, насколько символичен этот пейзаж? Эти камни, брустверы, разор с одной стороны, и далекое море — с другой, но тоже (как в любовной сцене II акта) с а д . п р и з а м к е.

Собственно, пейзаж как таковой, изображение его в музыке (столь значимое в тетралогии) в *Тристане* отсутствует. Фон не отделен, не обозначен самостоятельно, а как бы слит с лирическим планом — в отличие от жанровых моментов, которые выделены и подчеркнуты как вторжения, как контрасты или как символы (напев пастуха в III действии). Движение в море, образ цветущего сада, сад и море как символы неизменности чувств — все это включено в лирику, вернее, утонуло в лирике и растворилось в ней, но сама лирика обогатилась этими нюансами.

В верхнем, самом крупном плане формы все три действия представляют собой одну и ту же ф а з н у ю ф о р м у о н о з н о г о д е й с т в и я⁴. Но драматургия каждого дей-

⁴ Под фазной имеется в виду форма, не членимая на относительно совершенные, функционально контрастирующие разделы: экспозиция, разработка и так далее. Организующий момент формы — закономерности *in tunc* (начало initio, середина movere, конец terminus) на уровне целого и каждой части.

ствия, а, следовательно, и внутренняя организация фазной формы — различны.

Динамика I действия основана на резких внутренних противоречиях. Переживания Изольды и Тристана драматичны, безысходность ситуации очевидна. Преодоление ее как будто бы происходит извне (кубок «любовного напитка» вместо кубка с ядом), однако, предпосылки такого исхода (движение в сторону любви, а не вражды и долга) наметились в самом начале. Поэтому кульминация — любовная сцена — здесь, в финале акта, подготовлена. Динамика предыдущих сцен устремлена к этому финалу.

II действие в целом — есть продление финала I действия. Ожидание Изольды перед появлением Тристана лишено драматических противоречий, оно — отображение целостности и цельности чувства. Такова и собственно любовная сцена — дуэт или диалог согласия. Важна драматургия оттенков чувств, нарастание и спад динамики, экспрессивные и тихие кульминации («остановись, мгновенье») и полное самозабвенное счастье без страха и оглядки. Речитативная форма — асимметричная силлабика, значимость слова, синтагмы, фразы — залита, поглощена кантиленой длинных нот (силлабический распев), контрасты вокальной мелодии лежат в сфере приближения — весьма относительного — к темпу речи и удаления от него к кантилене.

В III акте сочетаются или, скорее, синтезируются черты драматургии I и II действий. Как и в I действии, все развитие направлено к завершению, к разрешению напряжения. Но смысл его противоположен концу I акта. Как и в I действии, здесь в начальной стадии присутствует жанровый «аккомпанемент»: там — песня матроса, здесь — наигрыш пастуха. Драматургическая роль этого «аккомпанемента» различна, даже противоположна: песня матроса ведет к хору, ее участие в драматургии подспудно, она создает эффект присутствия Изольды на корабле, в море. В роли тематической опоры песня молодого матроса в инструментальном облике играет значительную роль в потоке тематического развития.

Наигрыш пастуха в III действии напрямую связан с ходом событий (он возвещает вначале печаль и скорбь ожидания Тристана, а затем радость и предвкушение свидания с Изольдой).

Жанровый фон есть и в начале II акта. Интонационно, сам по себе он нейтрален — это фанфары охоты короля Марка. Правда, не совсем обычна гармония фанфар — не чистый минор и, тем более, не мажорные «натуральные» ходы лесного рога (Waldhorn). *C-moll* фанфар здесь «замутнен» самостоятельным звучащим кличем тонов «*f*» — «*c*» и органным пунктом на тоне «*f*». Это создает эффект пространства, удаленности. Самостоятельные пласты (*F-dur* и *c-moll*) далее воспринимаются в ракурсе начального полиладового сочетания. Как и в III акте, фанфары «участвуют в действии». Но их роли не совпадают.

Аналогия между II и III действиями возникает и в интерпретации драматургической роли короля Марка. Его благородство, величие духа проявляются одинаково. Конечно, смысл речи его разный. Несколько велеречивый, опирающийся на общепринятые формулы тон речи во II акте уступает место более сердечному, эмоционально естественному в III акте.

В монологических сценах ожидания Изольды (I и II действия) и Тристана (III действие) тоже много общего: траурный тон уступает место экспрессии восторга, любовного экстаза. III акт как бы подхватывает и продолжает кантилену длинных нот (силлабический распев) конца I действия и почти всего (до монолога Марка) II действия. Вообще, при всем отличии (мысловом и музыкальном) все акты *Тристана* соотносятся между собой по принципу продолженного развития (термин Ю.Н.Тюлина), предполагающего непосредственную связь предыдущего с последующим.

Особо надо выделить роль оркестровых вступлений. К I действию нет отдельного, собственного вступления, его роль выполняет песня молодого матроса. Но если учесть то обстоятельство, что сам Вагнер считал Вступление к опере входящим в I действие и завершил его неустойчивой *V c-moll*, после чего *c-moll* в начале песни матроса воспринимается как интонация, можно композиционно приравнять или сопоставить по аналогии *Vorspiel* к опере со вступлениями ко II и III актам. Этот *Vorspiel* представляет собой самостоятельное произведение и исполняется с другим вариантом конца вместе с заключительным эпизодом «Смерть Изольды». Одновременно, в нем в краткой форме развивается музыкальная фабула оперы — это

конспект психологического сюжета. Однако в завершающем разделе (после лирической кульминации) возвращение к исходному материалу — загадочной теме «любовного напитка» — знаменует уже переход к ситуации начала I действия. Функции разделов формы демонстрируют временную двойственность, как бы ход от будущего к настоящему. Композиция вступления (фазная форма, складывающаяся из цепных форм) строится по принципу волнообразного нарастания к кульминации. Завершенность композиции придает обрамление, в котором мотив «напитка» оказывается на первом плане. Подобная форма тоже как бы предсказывает принцип формы актов и оперы в целом.

Иная функция вступления ко II действию. Начальная тема в ритме марша (взволнованный шаг) затем предваряет появление Тристана (с. 139). Она символизирует не столько реальные шаги (в том числе и перед появлением Тристана), сколько «нестерпение сердца» Изольды, ожидание шагов Тристана. Именно поэтому почти жанровая тема так легко сначала сочетается с лирической сферой, а затем вытесняется ею (в действии, в самый момент встречи Изольды и Тристана — с. 142).

Вступление к III действию, материалом которого послужила песня «В теплице» на слова Матильды Везендонк, вообще не обозначено Вагнером как самостоятельный фрагмент. Оно с самого начала предвещает гибель: более скорбной, мрачной музыки в опере нет. Резко, почти до неузнаваемости изменяется мотив «напитка», растворяющийся в ровных, уходящих в высокий регистр терциях — это тоже своего рода символ ухода, вознесения. Форма вступления — строгая строфическая: $a\ b$ (лирическая тема) $a_1\ b_1\ a_2$ (видоизмененный материал a , заверченный тем же возносящимся ходом терций). Подобная форма здесь не случайна: повторы, возвращения к исходному, замкнутость — в отличие от открытых вступлений к I и II действиям — свидетельствуют о безысходном замкнутом пространстве сознания умирающего Тристана.

Символический, очень значимый в III акте напев пастуха в миноре тоже, в свою очередь, имеет — что органично для фольклора — строфическую вариантную форму с припевом $a\ b\ a_1\ b_1\ c$, с импровизационно расширенными повторами. Здесь знаменателен в конце формы уход вниз от тембра английского рожа за сценой к низким тембрам струнных. Обе темы вступ-

ления «врастают» в материал первого большого раздела III акта и определяют в нем ситуативные и психологические повороты (например, решающий момент — наигрыш в мажоре, возносящий о прибытии корабля).

Форма действий складывается из сцен тоже по принципу продолженного развития. Между главенствующими в каждом действии лирическими, лирико-драматическими, насыщенными подтекстовыми связями сценами, резкого контраста, собственно, нет. Вместе с тем, Вагнер прибегает к разного рода контрастным включениям материала, разделяющего эти сцены: фазная форма, предполагающая непрерывность, в этих случаях, на первый взгляд, прерывается. Однако это не так. Контрастные включения служат не столько обособлению лирических сцен, сколько стимулируют их развитие. Смысловая роль их различна, но они всегда мотивируют новую психологическую ситуацию и новую фазу развития действия, новую фазу формы.

В начале I действия такими членищими и, одновременно, объединяющими форму включениями являются: начало второй сцены, а также второе проведение песни молодого матроса (с. 15). Здесь впервые взору Изольды открывается палуба, море, взгляд ее устремляется к Тристану. Происходит психологический поворот в сознании Изольды, ее мысль обращается к Тристану. В вокальной партии и в оркестре включается главная тема (первая тема Вступления к опере — мотив «любовного напитка»), а далее и тема любви (во Вступлении это вторая тема — с. 16—17). Фрагмент завершает оркестровое проведение темы песни матроса, уже в другом облике — в виде марша (с. 20). Этот героический вариант песни матроса переключает действие в новый план — диалог Брангены с Тристаном.

Следующий момент вторжения — песня Курвенала и хором песня матросов (с. 25—27). Этот материал резко контрастирует с лирическими сценами. Вагнер нарочито ввел здесь грубый, почти примитивно удалой маршевый материал. Эпизод этот тоже провоцирует новый психологический поворот в действии — гнев, ярость, горе Изольды, оскорбленной Курвеналом и поведением Тристана.

Еще значительнее роль песни матросов и монолога Курвенала с известием о приближении к берегу. Просьба Тристана, переданная Курвеналом: «*Drum Frau Isolde bät er eilen, fürs Land*

sich zu bereiten, daß er sie könnst geleiten» («Он просит вас не мешкать; к прибытию готовьтесь, чтоб он мог вас представить», с. 61—62)⁵. Вся сцена — своеобразный психологический поединок Изольды с Курвеналом. И еще один поворот мысли Изольды — теперь уже о кубке смерти. Чрезвычайность ситуации, неустойчивость чувств рожают очень экспрессивный материал речитатива (диалог Изольды с Брангеной) — коротких реплик, острых диссонансов, широкой тесситур.

Как вторжение воспринимается и музыка в ритме чаконь при появлении Тристана (с. 72—73). Тема этого оркестрового эпизода объединяет в дальнейшем весь отрывок вплоть до повествования Изольды (пересказ предшествующих событий — смерть Морольда, идея мести, отказ от нее, излечение Тристана и так далее — с. 77—83). Но и в это повествование, исполненное горечи, вызова, скрытого обвинения, прорывается мотив «чаконь», уже в сильно измененном, драматизированном виде (с. 81).

Последнее вторжение — хор матросов, убирающих паруса (с. 88) — еще более обостряет обстановку, приближает развязку (предполагаемую смерть Тристана и Изольды). Замена напика смерти на напиток любви, о чем герои не подозревают, и затем любовная сцена — естественная развязка, подготовленная всем развитием музыкального плана I действия: не внезапность чуда, но естественный ход психологической драмы.

Вторжения чужого материала (особое положение только «чаконь») необходимы Вагнеру и как стимул психологических поворотов в лирической сцене Изольды, и как второй план сценического действия, то есть приближения к берегу, к катастрофической для героев ситуации. «Чакона», приход Тристана — это тоже поворот в действии, может быть, не менее значительный. Но это — поворот внутренне мотивированного плана.

Во II действии членящим и, одновременно, связующим моментом является включение инструментальной охотничьей темы-фанфары, как сигнала внешнего мира и, конечно, сигнала

⁵ Здесь и далее русский перевод немецкого текста дается по тексту клавира (страницы указаны по изданию М., 1968). Эквивалентность, необходимая для правильного интонирования мелодии, не позволяет авторам русского текста сделать этот перевод более точным в смысловом отношении.

ли-помехи, сигнала-опасности. Во вступительном фрагменте он внедряется в диалог Брангены и Изольды (с. 114); затем в измененном виде (с. 123—124) появляется как тема, связанная с Мелотом (друг — предатель).

Членящим действие оказывается и появление темы вступления ко II акту. Смысл ее — тревога ожидания Тристана. Эту же функцию, но лишь отчасти, выполняет эпизод, начинающийся словами: «*Dem Neid, den mir der Tag erweckt; dem Eifer, den mein Glücke schreckt*» («А День уж зависть стал будить и ревность разжигать в сердцах...» — с. 160). День — символ лжи, враждебной реальности — противопоставлен Ночи. Тема, символизирующая День, здесь дана в виде быстрой, «сухой» секвенции, противостоящей лирическим темам Ночи.

И, конечно, моментом членения и, одновременно, кульминацией является любовный дуэт в темпе *Mäßig langsam* (довольно медленно), соответствующий если не *Adagio*, то *Adagietto* как форме («*O sink hernieder, Nacht der Liebe*» — «О ночь Любви, спустись над нами» — с. 178). Эта цитата — вернее, автоцитата песни «Грезы» на стихи Матильды Везендонк — в Тристане выступает как тихая лирическая кульминация. По определению Б. Левика вся любовная сцена — «...гигантский по своему масштабу ноктюрн»⁶.

В III действии роль членящих форму вторжений извне играет напев рожка пастуха, который звучит в миноре (с. 275). Скорбный напев разбивает иллюзии Тристана, который в воображении видит приближающийся корабль. Новый поворот в действии — мажорный наигрыш — возвещает о прибытии реального корабля. Конечно, очень значительную роль в форме играет вся сцена смерти Тристана и контрастирующая с ней внешним драматизмом сцена ожидания битвы Курвенала с Мелотом и Марком. Напев пастуха — здесь снова его первый вариант — соединяется с возбужденной музыкой в быстром темпе, противопоставляется военному маршу (с. 321—323). Вся эта «отвлекающая» сцена внешнего действия, разделяющая смерть Тристана и смерть Изольды (переходное звено здесь — скорбный монолог Марка), важна, прежде всего, не как завершение сюжета, но как необходимая разрядка, а также своего

⁶ Предисловие к клавиру. М., 1968. С. X.

рода предупреждение, предостережение об опасности мелодраматической трактовки сцены смерти Изольды.

Таким образом, в I действии членившие форму вторжения были кратковременными и резко контрастными. Хотя они и были побудительными сигналами поворота в действии, но, в конечном счете, лирическая волна перекатывалась через эти преграды. Во II акте вторжение «чужого» тематизма (фанфар) замещается во второй половине контрастом сцен: ноктюрн — появление Марка со свитой. В III действии вторжения рожка уже не только возвещают о присутствии внешнего мира, но символизируют разные, противоположные ситуации. А к концу действия, как и во II акте, включается основной принцип крупного плана формы — к о н т р а с т больших сцен.

Термин «вторжение» условен, можно было бы заменить его словосочетанием разделитель формообразующего процесса, имеющий драматургическое значение (поворот в действии). В *Тристане* роль таких фрагментов различна. Контрастные «вторжения» песни Курвенала и хоров кратковременны, их временные параметры и значимость тематизма несоизмеримы с лирическими сценами. Во II и III действиях «вторжения» столь же кратки, но их тематизм весьма значим, поэтому он «врастает», становится органической составляющей лирической сцены. Контрасты сцен (имеется в виду контраст лирических сцен и драматических, событийных — монологи Марка, включения в действие второстепенных персонажей), в сущности, не определяют полностью специфику формы оперы.

Эту специфику определяет форма сцены: верхний план здесь принадлежит фазной форме, нижний — цепной⁷. Сущность фазной формы — отсутствие контраста функций, обособленного в разделах; постепенность накопления неустойчивости (ход от *i* к *m*) и постепенность ее убывания (ход от *m* к *t*); открытость фазы в середине формы целого и замкнутость, приведение к окончательному завершению, возникающее только в конце.

Масштабно фаза соответствует разделу крупной формы. Материал фазы может базироваться и на уже известном, в предшествующих разделах использованном тематизме, и на

⁷ Термин «цепная форма» введен С.М.Слонимским // Слонимский С. Симфонии Прокофьева. М.; Л., 1964. С. 15—16.

новом тематизме при условии функциональной связи разделов. Но в любом случае, здесь действует закон обновления.

Копией фазной формы, но уже на уровне синтаксиса (синтаксис II — не мотив или фраза, а построение, подобное периоду, предложению, но структурно с этими синтаксическими единицами не совпадающее), является цепная форма. Цепная форма допускает и контрастные звенья, но смысл процесса ~~такой же~~ тот же, что и в фазной форме: открытость, связь звеньев, подчинение общей функции фазы, внутри которой действует ~~цепная~~ цепная форма.

Обе эти формы, вследствие их подобия, нередко переходят друг в друга — фазы сокращаются, звенья цепи разрастаются. Поле действия таких форм — неустойчивые (ход, разработка) ~~разделы~~ инструментальных форм и — главное — сквозные сцены оперной формы. По мере исторического движения оперы в XIX—XX веке фазные и цепные формы постепенно вытесняли ~~так называемую~~ номерную структуру — крупные, внутренне завершённые, структурированные по принципу классических форм номера.

Форма *Тристана* Вагнера является первым примером безусловного господства этих форм в опере. В русской музыке подобный опыт осуществлен Даргомыжским в *Каменном госте* на десяти лет позже вагнеровской оперы.

Рассмотрим на примерах механизм действия в фазных и цепных формах. Первое, на что следует обратить внимание, это функциональная неоднородность цепных построений: одни из них тяготеют к речитативу как типу речи, другие — к микро-аризмо⁸. Это разнообразие материала и типа изложения создает ~~естественность~~ дыхание формы в целом.

Сцены внутри акта (как части действия) обозначены самим ~~написателем~~ композитором. В форме I акта членение на сцены соответствует членению на фазы, разделенные вторжениями (песня молодого матроса, хоровые эпизоды, «чакона» — приход Тристана к Изольде), хотя последний разделяющий хор включен в сцену V. Разделение на сцены в тексте исходит из понимания драматургии, роли психологических мотивов, отраженного в музыке внутреннего плана действия — описанный выше процесс пере-

⁸ См.: Словарь терминов.

ключения внутреннего действия, иной его поворот в связи с психологическими импульсами вторжений.

Рассмотрим теперь процесс формообразования в н у т р и ф а з ы, его психологическую подоплеку и его механизм (способы реализации) на примере первой сцены I действия. Предваряя конкретный анализ структуры фаз, определим принципы подхода к анализу звеньев цепной формы. В цепных формах встречается не два, а три вида изложения материала:

1) *речитатив* со свободным, асимметричным синтаксисом в вокальной мелодии (чаще всего единицей такого синтаксиса становится слово, синтагма, редко фраза). При этом роль оркестра — как и во всяком речитативе — это роль поддержки (рассредоточенные аккорды и реплики), высвобождающей вокальную партию и, следовательно, слово произнесенное;

2) *речитативная* — асимметричная, «свободная» вокальная партия на фоне интенсивного и структурированного развития в партии оркестра. Очень часто главным способом такого структурирования — создания целостной, протяженной, синтаксически сомкнутой структуры — является секвенция и вариантное изложение исходного мотива;

3) *микроариозо* — структурированная, целостная (песенная по принципу синтаксической плотности) мелодия, основанная на разных способах связи: секвенция, синтаксическое (ритмическое) подобие, вариантное развитие мотивов и фраз с очень выпуклой линией кульминационных вершин — «точек достижения» — в сочетании со структурированным оркестровым сопровождением. Со всем не обязательно в данном случае совпадение синтаксиса мелодии с синтаксисом сопровождения: в сопровождении могут самостоятельно развиваться гораздо более мелкие синтаксические единицы, чем в вокальной партии.

В *Тристане* очень гибкие переходы от речитатива *secco* к речитативу с тематически плотным сопровождением и к мелодии, близкой к песенной, можно услышать всюду.

Естественно, что Вагнер не склонен резко членить текст по признакам типа интонирования. В *Тристане* гораздо важнее принцип перетекания одного типа в другой, незавершенность

синтаксиса и неразрешенность гармонии (часто, к тому же, в конце звена происходит модуляция в далекий строй, также не приподыщая к тонике новой тональности). Однако и из этого общего правила есть исключения. И в *Тристане*, и, как мы увидим в дальнейшем, в *Руслане*, и в *Снегурочке* текст не так плотно прилегает к музыке, как это представляется на первый взгляд. Поэтому проблема «следования за словом» в прямом, элементарном смысле не стоит. Напротив, стоит проблема «затекста» или подтекста и степени его обобщенности в музыке в связи с конкретной ролью в данный момент.

Первая сцена оперы (это первое звено формы [1]) начинается с Песни молодого матроса — о ней отчасти уже шла речь раньше. Смысл этой песни выходит далеко за пределы жанрового номера. Символичность песни — в ее роли в данном месте как общей идеи пространства действия. Звуковысотная структура мелодии с ее интерваликой (увеличенные кварты в завершениях фраз), скольжением полутонов, заменой одного тона его интоладовым вариантом, окончанием на альтерированном неустойчивом тоне, накладывается на традиционные структуры морской песни (повторность мотивов, повторность фраз, общая форма а b c). Трехчетвертной размер и ритм, включающий в себя триоли, символизируют и ритмы «морских» песен, и, отчасти, балладный тон повествования. Вместе с тем, в самом тексте есть конкретика — он посвящен Изольде, ситуации с ней и, в то же время, как бы отдален, обобщен и потому воспринимается как текст некой уже существовавшей песни-предокказанья, песни-судьбы: «*Frisch weht der Wind der Heimat zu: mein irisches Kind, wo weilest du?*» («К отчизне ветер гонит нас: дитя мое, о чем грустишь?»). Подобный текст невозможен как речь от первого лица молодого матроса, его песня сложена давно, он ее поет как фольклорную. Но Изольда по ассоциации относит слова песни на свой счет: «*Wer wagt mich zu höhnen?*» («Кто смеет глумиться?»). Получается очень сложное переплетение смыслов: утонченность мелодии — ее изобразительный эффект («уносимой ветром») и ее лирический аспект — позволяют не отделять песню как жанровый вставной номер от монолога Изольды, но слышать ее как прелюдию к этому монологу.

Следующее звено формы [2] — краткий речитатив Изольды — ее первая реакция (а речитативы в *Тристане* обычно именно

непосредственная реакция, реакция сильного впечатления, еще неустоявшейся эмоции) на песню — раздражение (ремарка: «Sie blickt verstört um sich» — «Она с раздражением оглядывается»). Несколько возбужденных слов, реплик-вопросов, разделенных длинными паузами, быстрый темп (*Lebhaft*), неустойчивость синтаксиса и гармонии, типичная для речитатива фактура «уступок» в пользу мелодии (тремоло, аккорд в паузах, низкая тесситура вступления к проведению темы песни матроса в оркестре). Но вот удивительная деталь: речитативу Изольды предшествует (вернее было бы сказать — вводит в него) тема любви. Первая фраза Изольды накладывается на тему любви («любовный взгляд»). Слова речитатива не имеют никакого отношения к этой теме, ее появление здесь и далее, конечно, связано с подтекстом, с проникновением во внутренний мир Изольды, мир противоречивых эмоций.

Следующее звено [3] — ответ Брангены. Контраст этого звена с предыдущим — свидетельство в з а и м о н е п о н и м а н и я. В сущности, речь Брангены — это песня о «счастливом плавании». Сама вокальная мелодия построена на ритмизованной песенной теме с почти остиной ритмической фигурой, симметричным синтаксисом и двумя кадансами — правда, во втором кадансе (в связи с наложением реплики Изольды) гармонизация тоники вокальной партии в оркестре неустойчивая (I Es «падает» на II, г В).

В партии оркестра третьего звена формы (микроариозо — третий из указанных выше видов) присутствует и тема песни молодого матроса. Смысл ее двойственен: это и продолжение темы «морского пейзажа» и подтекст внутри ариозо-песни Брангены («счастливое плавание»)⁹. Подтекст проявляется в развитии темы, в ее драматизации, в прорыве к лирике. Здесь уже намечен путь превращения жанровой темы матроса из эпической в экспрессивную, драматическую.

Небольшой речитативный диалог с Брангеной [4] (с. 7—8) — Изольда узнает о пути корабля в Корнуолл, протестует: «*Nimmermehr! Nicht heut, noch morgen!*» («Ни за что! Нет, нет! Не надо!») — еще более эмоционально, чем в первом речита-

⁹ Эта довольно четкая периодическая структура может быть оценена и как период, и как две строфы.

тиве (об этом говорит и абрис вокальной мелодии с экспрессивной кульминацией — скачок к «as²» и обратно на уменьшенную септиму, — и фигурация в оркестре, и гармония уменьшенных септаккордов).

Диалог этот порождает новое звено формы [5] (с. 8—10) — пространный скорбный монолог Изольды (упреки самой себе, матери, наконец, вызвавшее чувство гордости, готовность погибнуть). Этот монолог по значимости высказывания, по тому, как развернут в нем характер Изольды, соответствует даже не ариозо, а арии. Он сам построен в цепной форме:

а) вокальная партия синтаксически свободна, особенно, в первой половине монолога до слов: «*O zahme Kunst der Zauberin?*» («Зачем зовусь волшебницей?») — здесь скрепляющим моментом является тема песни матроса в оркестре (ее ритм и направление мелодического рисунка узнаваемы, хотя она преобразуется благодаря ладовому обострению и гармонизации);

б) со слов: «*O zahme Kunst der Zauberin?*» начинается следующий фрагмент (второе малое звено внутри большого звена формы), включается первый лейтмотив оперы — в данном случае он связан с образом волшебного напитка — моноречитация и вокальной партии символизирует идею заклинания;

в) следующее малое звено: «*Erwache mir wieder*» («Пробудись же ты снова») — новый поворот мысли о достоинстве, гордости, мощи (мелодия вся основана на интонациях волевых, устремленных к вершине; в оркестре звучит тема песни матроса в том же драматизированном виде, а ее главный мотив превращается в остиную фигуру, которая затем концентрируется в пассаже шестнадцатых, символизируя всплеск эмоций);

г) в следующем малом звене вокальная мелодия выпрямляется, совпадает с контурами героической темы в оркестре; в звене

д) вокальная мелодия движется также по контурам инструментальной темы — здесь это снова «мотив напитка», как и в начале следующего звена, в котором, в дальнейшем, происходит превращение мотива напитка в хроматические мотивы — отрезки гаммы, а вокальная партия вновь разъединяется с мелодией инструментальной;

е) кульминационное, последнее звено возвращается к экспрессивному речитативу сначала на фоне темы песни матроса в том же драматическом варианте, затем, в паузах, включается хрома-

тический мотив-жест и, наконец, звено завершается единичными аккордами и речитативом в вокальной партии.

Столь подробное, хотя, конечно, далеко не достаточное описание монолога имело целью показать, как Вагнер раскрывает характер героини в момент критический для нее. Импульсивные движения, перемены, контрасты, спады и кульминации не сводятся к иллюстрации движения текста. Эмоциональный ряд музыки не столько параллелен содержательному ряду текста, сколько реализует подтекст. Здесь сопоставляются и обнаруживают внутреннее родство столь, казалось бы, противоположно направленные темы, как самая «реальная», «вставная» тема песни матроса и тема «напитка» — самый загадочный, глубинный, лирический символ оперы. К этому можно добавить и однотипный прием превращения обеих тем в экспрессивный «жестовый» пассаж.

Разнообразные по характеру и музыкальному материалу звенья складываются в музыкальное единство. Во-первых, это единство экспрессивных речитативных «возгласных» интонаций, единство достижения все более высоких вершин-кульминаций. Во вторых, в вокальной партии можно заметить единство ритма, ямбичность мотивов  или , силлабический распев (причем долгие гласные падают на кульминационные высокие тоны). Скрепляющую роль играет тематизм, распределяющийся следующим образом: а — тема песни матроса; в — тема напитка; а₁ — тема песни матроса + хроматическая фигура; с — отдаленный хроматический вариант темы напитка: «Hört meinen Willen» («Слушай приказ мой» — с. 9); в₁ — тема напитка + хроматическая фигура; а₂ — тема песни матроса. Получается независимая от вокальной партии форма а в а₁ с в, а₂. Разумеется, точных повторов нет, все звенья открыты, свободно перетекают друг в друга, не структурируются по принципу геометрической прогрессии. Точно так же незавершен и сам монолог, перетекающий в монолог Брангены, где даже используется хроматический пассаж из предыдущего монолога Изольды.

Следующее крупное звено формы [б] — монолог Брангены — прямая реакция на монолог Изольды (ремарка: «в крайнем испуге хлопчет около Изольды»). Он тоже построен в форме, которую можно назвать малой цепной. Текст монолога обращен к Изольде — ее молчаливость, тоска без сна и пищи, ее

холодность с подругой и при прощании с родителями провоцируют упреки Брангены, монолог ее — призыв к откровенности. А это, в сущности, значит, что весь страстный монолог Изольды был внутренней речью, не обращенной ни к кому. Отсюда становятся понятными и включение темы любовного взгляда, и темы напитка, и трансформация темы песни матроса — это внутренний план, комментарии к внутренней речи. Становится понятным и включение в монолог Брангены темы «любовного взгляда», с которой начинается вся эта сцена.

В этом монологе-микроарии — три звена (а, в, с). Вокальная партия звена а более структурированная, содержит формульные («формула Мазеля») секвенции, мелодия местами располагается по канве секвенций инструментальной темы. Звено в, где речь Брангены сосредоточена на Изольде, представляет собой сочетание распетого речитатива (однако кантилена длинных нот все же организована ритмически) и темы «любовного взгляда» в оркестре. Тема эта не имеет прямой связи со словами Брангены, а погружена в подтекст, она отражает не слова Брангены, а состояние Изольды. Звено с монолога при относительно уравновешенной, даже успокоенной вокальной партии внутренне тоже драматизировано. Здесь включен лейтмотив «напитка». И это снова средство обнаружения подтекста.

Заключительный раздел сцены (ремарка: «стремительно ускоряя») — снова речитатив — краткая, но сильная вспышка эмоций. На протяжении пяти тактов развитие вокальной и оркестровой партии достигает кульминационной точки — почти предельной для всей партии Изольды в этой сцене. Речитатив обрамляет всю сцену и служит как бы толчком, побуждающим элементом к продолжению и, одновременно, связкой между первой и второй сценами.

Материал первой сцены оперы демонстрирует принцип отсечения мелких фрагментов и структурирования всей сцены, роль варьированного повтора и преодоления автономии элементов сквозной формы.

Если движение — а музыка есть движение — рассматривать как единство времени и пространства, а саму форму движения как единство дискретности (прерывности) и континуальности

(непрерывности, континуума), то проблема *Тристана*, проблема формы в нем это — преодоление непрерывности и специфика воплощения дискретности. В сущности, форма оперы представляется как огромный континуум. Однако само присутствие в нем разных планов и уровней говорит и о дискретности на уровне структуры. Приемы разделения функций материала специфичны, границы структурных единиц преодолеваются и самой текучей их формой, и типом связи. Связь посредством тяготения становится ведущей, ибо даже жанровый материал «вторжений» не имеет тенденции к самостоятельности и завершенности.

Драматургия и композиция *Руслана*

Руслан и Людмила Глинки — опера другой эпохи и, следовательно, в основе ее стиля лежат другие принципы, чем те, которые в столь ярком, почти в абсолютном виде были представлены в романтической опере Вагнера.

О чертах классицизма в *Руслане* уже упоминалось ранее. Несомненно и влияние стиля *bel canto*, итальянской оперы и оперы романтической. Но не это сочетание определяет сущность оперы Глинки. Уникальность, новаторское значение *Руслана* может быть понято не на уровне синтеза влияний, а на уровне эвристической, творческой мысли.

Открытия *Руслана*, его опережающее воздействие на русскую музыку не требуют особых доказательств. Эта мысль банальна. Нет в современной науке книги, в которой не декларировалась бы роль Глинки и, в частности, *Руслана* для всех почти классиков русской музыки XIX века. Об этом пишут сами классики. Однако, со времени появления *Руслана* и до конца XX века, несмотря ни на что, раздаются и голоса критики.

Последний такой «голос» материализовался в статье А. Дербеневой¹⁰. Статья эта — в целом интересная и убедительная как в своей критической, так и в позитивной части, — содержит в себе тезис, с моей точки зрения, неприемлемый. Надеюсь, что в ходе дальнейших рассуждений мне удастся его опровергнуть.

¹⁰ Дербенева А. «Руслан и Людмила» Глинки. Проблема сценической интерпретации // Музыкальная Академия. 2000. № 1. С. 104—115.

Критика оперы основана на непонимании различной природы принципов сценической, «либреттной» и музыкальной драматургии. Критика XIX века в адрес *Руслана* была основана на этом недоразумении. «Сказочной», «волшебной» опере предъявлялись требования мотивировки поведения и самого присутствия на сцене действующих лиц (Серов), мотивировки, наконец, мысли действия. Шаблон, модель типовой оперы к *Руслану* неприменимы.

Во всех жанрах, где музыка соединяется с немusическими элементами — словом, действием, танцем, визуальным рядом театра, — «сходимость» музыки со всеми этими элементами относительна, зависимость частична, неравноправие очевидно. Всегда в таких случаях присутствует «свободная» зона, область не только неплотного прилегания, но часто обильная противоречия, «поле брани» (Б. В. Асафьев).

В сфере конкретики объединения слова и музыки область свободной зоны определяется невозможностью полного смыслового тождества и невозможностью полного материального (мелодического, ритмического, тембрового) тождества. Подобным же образом дело обстоит и в области программной музыки, и в области балета, и в области мелких и крупных жанров музыкальной музыки.

Отслоение музыкального текста от текста и драматургии либретто — процесс, захватывающий все структурные уровни. (1) неполном совпадении музыкального и сценического рядов пишет О. В. Комарницкая: «Характер взаимосвязи музыкального и сценического рядов обусловлен превосходящей ролью музыки по отношению к фабульной линии»¹¹. Думается, однако, что указанная причина подобного явления не единственная. Слово в пении не тождественно слову сказанному ни в семантическом, ни в структурном плане (то есть в ритме, тембре, звуковысотной линии). Уже на примере *Тристана* можно было убедиться в громадном диапазоне отличий спетого слова — от речитатива до широкой кантилены, от прозоподобного ритма до остиной ритмизации.

¹¹ Комарницкая О. Композиция оперы в связи с жанровой и стилевой спецификой в русской классической музыке // Автореф. дис. ... канд. иск. М., 1991. С. 8.

Этот же процесс отслоения характерен и для синтаксиса: смысловой ряд слов далеко не адекватен музыкальному. Как показывает материал *Тристана* (на примере одной сцены) в инструментальном плане, главным образом, можно наблюдать движение подтекста, которое символизирует тематизм, тематическое развитие сквозных тем оперы.

Форма сцен, разделов действия, действий и картин демонстрирует подобное же отслоение музыкального и немзыкальных рядов. Полностью распространяется оно и на драматургию целого. В этом заключается специфика оперного искусства, в этом его сила. Многоплановость сочетаний, схождение и расхождение (даже контраст) — есть мощное средство раскрытия семантического уровня. Этим свойством, в принципе, обладает и музыка оперы сама по себе, чем, собственно, и объясняется ее потенциальная автономия. Ассоциативная множественность, единовременный и разновременный контраст, варьирование, семантизация формы позволяет слушать оперу как программную и даже непрограммную музыку.

Самостоятельность музыкальной драматургии и формы оперы, ее конечная автономия доказывается самым очевидным и простым способом: опера звучит вне сцены, в концертном исполнении, опера звучит в звукозаписи, в том числе и на иностранном (непонятном слушателю) языке, наконец, опера звучит без языка. Потери, разумеется, велики, но в остатке — целостность формы и музыкальной драматургии как объективная наличность. Когда Римский-Корсаков писал, что опера «есть прежде всего произведение музыкальное»¹², он имел в виду буквальный смысл этих слов.

Отслоение музыки от немзыкальных факторов все же отнесительно и не дает права на любое иное, не предусмотренное авторским текстом соединение с чуждым стилем, чуждым сюжетом и так далее. Авторский текст предъявляет свои авторские права и нуждается в защите тем более, чем он значительнее и совершеннее.

¹² Римский-Корсаков Н.А. Предисловие к опере *Золотой петушок*. М., 1925. Эта мысль владела композитором и раньше, в частности, он зафиксировал ее в иных выражениях в ремарке ко второй редакции *Снегурочки*.

Одним из аргументов, якобы подтверждающих отсутствие целостности *Руслана* (конгломерат «концертных» номеров), было то обстоятельство, что писалась опера не как последовательный текст, а действительно кусками, в разной последовательности. Процесс создания оперы тщательно исследован учеными¹³. Уже в 1837 году, то есть, в самом начале работы, Глинкой был написан так называемый «Первоначальный план», в котором уже зафиксировано, намечено все развитие оперы, разделенной на пять действий. Это — материальное свидетельство полного представления композитором оперы в ее целостности и последовательности хода событий. Но очень существенно и то, что Глинка задумал оперу и уже копил музыкальный материал до появления первоначального плана. Этот первоначальный этап накопления (особенность творческого процесса не одного Глинки) сам по себе предполагает, что представление о целом уже существует. Оно может варьироваться, изменяться в процессе конкретизации, но оно существует. Тем более, невозможно создавать конкретные фрагменты (и том числе — в окончательном партитурном варианте) вне такого представления. Как раз процесс создания разных, расположенных в разных местах (актах, сценах) фрагментов есть дополнительное свидетельство о том, что Глинка владел представлением о процессе и результате, о единстве целого в той же мере, как Вагнер или любой другой композитор, пишущий сочинение последовательно.

Сходным с процессом создания *Руслана* был процесс создания *Хованщины* Мусоргским — единство концепции и в том, и в другом случае не подлежит сомнению. Иначе говоря, Глинка создавал фрагменты, имея в виду именно музыкальную драматургию и форму (композицию) *Руслана*. Кроме того, фиксация эскиза — в данном случае «Первоначального плана» — не означает полной адекватности текста замыслу. Об этом свидетельствуют перемены, о которых пишут современные исследователи. Текст может служить лишь опорой для памяти, которая уже содержит гораздо больше конкретики, чем это зафиксировано в нотной или словесной записи. Противоположный при-

¹³ Изложение его см. в Предисловии к академическому изданию партитуры. Глинка. Полн. собр. соч. Т. 14а.

мер фиксации творческого процесса — почти моментальная запись больших фрагментов и даже целых произведений в партитуре, что было характерно для Моцарта и Глинки тоже. Именно так, например, были записаны увертюры к *Дон Жуану* Моцарта и к *Руслану* Глинки (партитура увертюры — Глинка писал прямо на партитуру — создавалась в условиях почти немислимых для сосредоточенного творчества). Следовательно, речь шла только о записи уже сложившегося в сознании текста.

1. Истоки драматургии *Руслана*

С давних пор *Руслан* считается оперой эпической. Сам жанр этот предполагает известную статуарность. Исследователи находили это в драматургии либретто, как бы опрокидывая тезис — далеко не справедливый даже в отношении словесного ряда — на музыкальную драматургию. Из этого суждения вытекают и характеристики музыкального ряда. В новом издании учебника «История русской музыки» читаем: «Опера поражает эпическим спокойствием, неторопливым, размеренным развитием событий. Ее эпико-философский склад всецело определяется характерным зачином пушкинской поэмы: *Дела давно минувших дней, Преданья старины глубокой*. Во всем величии встают в ней знакомые образы русского эпоса, фигуры могучих богатырей, вещего Баяна и легендарного князя Светозара — былинного князя Владимира. Новый жанр сказочно-эпической оперы определяет особенности музыкальной драматургии *Руслана* ... существенно отличной от более динамичной композиции *Ивана Сусанина*. Опираясь в *Руслане* на классическую традицию замкнутых, завершенных номеров, Глинка создает свой тип повествовательной оперной драматургии эпического плана... Важной особенностью драматургии *Руслана* является характерный принцип картинных сопоставлений, присущий самой природе народной сказки и народного эпоса»¹⁴.

Такова последняя, итоговая официальная точка зрения, зафиксированная в учебнике. Как написано на его второй

¹⁴ История русской музыки. М., 1999. Вып. 1. С. 418—419 (разрядка моя. — Е.Р.).

странице: «Новый учебник, созданный взамен учебника для исполнительских факультетов музыкальных вузов под редакцией Н. В. Туманиной, вышедшего в 1957—1960 годах, написан с учетом новейших исследований в области музыкознания (разрядка моя. — Е.Р.) и специфики изучения курса истории русской музыки студентами различных специальностей»¹⁵.

Облик *Руслана* как эпической оперы утверждался не только в критике, но и в творческой традиции русской оперы: аналогии *Руслан — Князь Игорь* Бородина, *Руслан — Снегурочка*, *Садко*, отчасти *Китеж* Римского-Корсакова, *Руслан — эпическая опера Войны и мира* Прокофьева и так далее.

В отечественном музыкознании XX века *Руслан* как эпическая опера, «Одиссея русской музыки» был утвержден Б. В. Асафьевым¹⁶. Вслед за ним эта мысль занимает главное место в трудах В. Протопопова, Т. Ливановой¹⁷. В фарватере этой идеи движутся большинство музыковедов.

Несколько иную точку зрения высказывает А. Дербенева в упомянутой выше статье о «*Руслане* и *Людмиле*» Глинки. В статье анализируются точки зрения предшественников на драматургию *Руслана* и выдвигаются новые позиции. Это весьма плодотворное (до очевидности) сопоставление драматургии оперы с идеями В. Проппа («Морфология сказки»); мысль о роли свадьбы, прежде всего, русского свадебного обряда. Но с некоторыми конкретными мыслями автора согласиться трудно. Во-первых, с тем, что Ратмир и Горислава (премьер — примачини), а также классический балет III действия имеют западноевропейское происхождение. На этой теме остановлюсь позже. Но более всего вызывает недоумение и протест следующее утверждение: «Купюры, не избежные (здесь и далее разрядка моя. — Е.Р.) при постановках *Руслана* и, как правило, являющиеся аргументом в пользу несценичности произведения, в данном случае приобретают иной смысл. То, что с точки зрения причинно-следственной логики (которая находится в основе западноевропейской оперы XIX века), воспринимается как

¹⁵ История русской музыки. М., 1999. Вып. 1. С. 2.

¹⁶ Асафьев Б. Избранные труды. М., 1952. Т. II.

¹⁷ Ливанова Т., Протопопов В. Глинка. Творческий путь. М., 1955. Т. 1. С. 322—376.

недопустимое вторжение в авторский текст (образцы такого восприятия продемонстрированы в высказываниях Стасова, Серова, Лароша, Асафьева, Орловой), для оперы Глинки — органичное проявление ее собственной природы. По характеру бытования, принципу интерпретации музыкального текста *Руслан* аналогичен операм генделевской эпохи, для театральных версий которых были свойственны купюры. Вариантность(?) музыкального текста являлась драматургическим принципом постановок, при этом каждая из таких редакций обладала самостоятельной художественной ценностью»¹⁸.

Возникают вопросы: каковы аргументы — кроме возможности купюр — в пользу принадлежности *Руслана* к типу генделевской оперы? Разве наличие неавторских купюр (в том числе и в операх, где есть причинно-следственная логика) в разных постановках ставит под вопрос целостность авторского текста? Разве характер бытования не связан с типом драматургии? И, наконец, что имеется в виду под варианностью музыкального текста именно в *Руслане*?

Автор статьи хочет у законить произвол в отношении к замыслу композитора, открыть дверь для произвольных, то есть любых, купюр, перестановок, замен, оправдывая, таким образом, и без того уже беспрецедентное насилие режиссерской «фантазии», насилие, всецело обусловленное непониманием сущности музыкальной драматургии и музыкальной формы оперы. За основу оперы берется ее либретто, иногда сам литературный источник либретто, и главная роль режиссера заключается в создании визуального ряда, вне зависимости от стиля и драматургии музыкального ряда.

Автор цитированной статьи сопоставляет драматургию оперы со сказкой, со структурой сказки, как она раскрыта в замечательной работе В. Я. Проппа. Попробуем сделать подобное же сопоставление с работой другого, не менее замечательного ученого М. М. Бахтина¹⁹.

Вот как излагает он структурный каркас античного романа:

¹⁸ Указанная статья, с. 110.

¹⁹ Бахтин М. Эпос и роман. СПб., 2000.

«Первый тип античного романа (не в хронологическом смысле первый) назовем условно «авантюрным романом испытаний» ... Юноша и девушка *брачного возраста*. Их происхождение *неизвестно, таинственно* Они наделены *исключительной красотой*. Они также исключительно *целомудренны*. Они *неожиданно* встречаются друг с другом, обычно на *торжественном празднике*. Они вспыхивают друг к другу *внезапной и мгновенной* страстью, непреодолимую, как рок, как неизлечимая *болезнь*. Однако брак между ними не может состояться сразу. Он *встречает* препятствия, *ретардирующие*, задерживающие его. *Влюбленные* разлучены, ищут друг друга, *находят*; снова *теряют* друг друга, снова *находят*. Обычные препятствия и приключения *влюбленных*: похищение невесты накануне свадьбы, *несогласие родителей* (если они есть) ... бегство *влюбленных*, их путешествие, морская буря, *кораблекрушение*, чудесное спасение, *нападение пиратов*, плен и *тюрьма*, покушение на невинность *героя* и героини, принесение героини как очистительной жертвы, войны, битвы, *продажа в рабство*, *мнимые смерти*, *переодевания*, узнавание — неузнавание, мнимые измены, искушения *целомудрия* и верности, ложные обвинения в преступлениях, *оудобные* процессы, судебные испытания *целомудрия* и *верности влюбленных* <...> Большую роль играют встречи с *неожиданными* друзьями или *неожиданными* врагами, гадания, *предсказания*, вещие сны, предчувствия, сонное зелье <...> Исходная *точка* сюжетного движения — первая встреча героя и героини и *внезапная* вспышка их страсти друг к другу; заключающая *сюжетное* движение точка — их благополучное соединение в *прике*»²⁰.

В эту схему укладывается в *Руслане* все, кроме таких вариантов событий-помех как буря, кораблекрушение, несогласие родителей, нападение пиратов, тюрьма, продажа в рабство и *внезапность* знакомства и любви. Но сохраняются главные *мотивы*: неизменность любви, верность, случайность (неслучайность) встреч, чудесные перемены в судьбах героев, встречи *злодеев* и *благодетелей*, роль гаданий, предчувствий, предсказаний. Не менее важны для *Руслана* и мотив дороги, плена,

²⁰ Бахтин М. Указ. книга. С. 12—14, а также 15, 20, 23, 25, 26 (курсив М. М. Бахтина).

экзотика и необычайное (чародейства Наины и Черномора, Голова и борода как символы).

М.М.Бахтин отмечает как существенную черту этого типа греческого романа пассивность героев — они не действуют, «с ними случается». В этом пункте «Руслан» Пушкина и, гораздо больше, *Руслан* Глинки расходятся с античным греческим вариантом.

В своей книге «Эпос и роман» М.М.Бахтин анализирует статус романа римского, в частности, «Золотого осла» Апулея. В этой новой разновидности античного романа появляется и новая тема, чрезвычайно существенная для поэмы Пушкина и, особенно, для оперы Глинки — тема испытания чувств и испытания характера. Характерен и прием вставной новеллы — в поэме Пушкина и в опере это рассказ (баллада) Финна и рассказ Головы.

М.М.Бахтин многократно подчеркивает связь античного романа, особенно греческого, с фольклором, и влияние принципов его строения и комплекса тем на дальнейшее развитие жанра в европейской культуре. И Пушкин, и Глинка получили классическое образование; им, вероятно (а может быть и непременно), была знакома античная литература (Онегин «читал охотно Апулея»), равно как и современная им литературная традиция, впитавшая в себя «авантюрные» мотивы античного романа²¹.

2. Темпы в *Руслане*

Драматургия поэмы Пушкина — на стыке фольклора и литературной традиции — нашла отражение в опере. Углубление образов героев, перемена тона высказывания (ирония, игра уступили место — не до конца — серьезному тону) справедливо отмечены всеми исследователями *Руслана*. Положения эти бесспорны. Но в опере пушкинская игра, ирония не пресуществились ли в легкость, изящество, стремительность движения, в сквозные эпизоды, в ажурные колоратуры, в предельно быстрые темпы?

²¹ Термин «авантюрный», разумеется, не несет в себе того негативного смысла, который бытует в обыденном сознании. Авантюра — это случайное событие, играющее роль толчка в сюжете.

Каково впечатление с л у ш а т е л я об опере *Руслан и Людмила* в целом? Думаю, что, несмотря на все драматические коллизии, горестные моменты переживаний — а их достаточно — это впечатление яркой праздничности.

Особенностью *Руслана* как жанра оперы является едва ли не парадоксальное сочетание силы, мощи, размаха, громадного масштаба и легкости, подвижности, утонченности. Самым очевидным, лежащим на поверхности признаком легкости и стремительности является темп. Чрезвычайно показательны не только словесные обозначения (а они могут быть отнесены к характеру музыки), но и метрономические указания, адекватные темпу реального исполнения.

Прежде чем обратиться к описанию конкретной картины смены темпов в *Руслане*, позволю себе схематично, вкратце очертить круг проблем, возникающих в связи с самим понятием темп.

Разумеется, темп не существует сам по себе, автономно. Темп произведения определяется всей совокупностью выразительных средств и их взаимодействием. Собственно темп есть, прежде всего, скорость смены главных акцентов, а не скорость смены звуков, которая, в свою очередь, зависит от соотношения разных элементов: фактуры, гармонии, ведущего мелодического голоса (в гомофонии), канонической интенсивности²² (частоты вступления голосов). Само понятие скорость смены, скорее, чередования акцентов подразумевает, что расстояние, временной промежуток между акцентами заполнен безакцентной или слабоакцентированной «звуковой массой».

Существует иерархия акцентов: на уровне тактовых групп, тактов, внутри такта, на уровне синтаксиса (мотивов, фраз). Это соотношение главного акцента с безакцентным и слабо (или слабее) акцентированным материалом тоже является индикатором, одним из главных показателей темпа. Примером господства тактовых акцентов и акцентов тактовых групп при минимальном количестве безакцентного материала между акцентами можно назвать вторую часть IX симфонии Бетховена — *Molto vivace*. (♩ = 116) — тяжелые четверти в предельном для данного материала темпе.

²² Термин А.П.Милки.

Примеров противоположного плана можно много отыскать в барочных «свободных» формах и в классических Adagio, где между главными акцентами находится слабоакцентированный, часто асимметричный по синтаксису мелодический материал «черных нот». Из этих шестнадцатых, тридцать вторых образуется межакцентное пространство. Быстрая смена тонов в фигурационных пассажах влияет на темп в обратную сторону — резко его замедляя, а не ускоряя. «Беззащитный», «бесправный» безакцентный и слабо акцентированный материал собственно держит тот или иной темп наравне с акцентами. Убирая этот материал, например, в вариациях (32 вариации Бетховена), оставляя спондей — только акценты, — композитор дает возможность как бы сравнения темпов, сопоставления полного изложения с его осевой акцентной основой, каркасом темпа.

Сложны взаимоотношения темпа, гармонии, мелодии и фактуры. Скорость смены аккордов и тональностей — в принципе — должна увеличивать значимость акцентов. Вместе с тем, насыщенность гармонии и по вертикали, и по горизонтали, то есть, качественная насыщенность гармоническими событиями чаще всего тормозит темп. Реально в быстром темпе такого рода гармония не может быть воспринята. Насыщенность переходит в перенасыщенность. Поэтому в быстрых темпах классиков темп смен гармонии медленный, а структура аккордов простая. Но в этих условиях, в этом контексте резкое увеличение темпа смен гармонии и усложнение самого материала (вместо тоники, доминанты — отклонения, гармонические секвенции и тому подобное) естественно приводит — по контрасту — к динамическому сдвигу, ускорению темпа.

Аналогичным образом дело обстоит и с ведущим голосом мелодии: детализированный в ладовом отношении, асимметричный мелодический голос не терпит Presto или Vivace и даже Allegro. Встречающийся в речитативе secco быстрый темп, в принципе, не выходит за рамки разговорного темпа. Сам этот речитатив элементарен, в нем преобладают моноритмические и моновысотные участки мелодии, что создает предпосылки быстроты темпа. Та же закономерность возникает и в полифонии — стретты динамизируют материал, главным образом, на фоне иных (после «размеренных») типов изложения. Стретта, подчиненная гармонически и ритмически главному акценту, динамизирует его.

Фактура — «материальная база» всех других составляющих текста — в наибольшей степени подчинена закономерностям темпа: насыщенность событиями (сменами фактур, а также регистров, тембров, событиями в синтаксисе) ведет к ограничению скорости смен акцентов. Закон восприятия темпа (и не только в музыке, где время организовано) предполагает, что главным условием скорости темпа является событийный ряд в фактуре.

Вместе с тем, одни и те же фактурные типы живут в разных темпах. Монофактура (однотипность, фактурное ostinato) бесспорно является важнейшей предпосылкой быстрого темпа, фоном, предоставляющим максимум свободы движению, которое в быстром темпе требует значительного пространства. Монофактура, фактурное ostinato служит нередко и основой медленного темпа. Важнейшую роль всегда играет жанровый генезис фактуры и эмоциональное наклонение самой музыки. Длительная эмоция и длительное движение, общность эмоционального фона и обобщающая в этом плане роль монофактуры — взаимосвязь этих рядов бесспорна.

Если рассматривать анализируемые оперы с этих позиций, то становится понятным, что *Тристан* Вагнера — интроспективная опера медленных темпов. А обозначенные композитором быстрые темпы — это, скорее, обозначение психологического состояния, нежели движения. *Руслан* же Глинки — опера преимущественно быстрых темпов, характеризующих не только интроспективное пребывание в одном состоянии, а только действительность эмоции.

Психологический аспект темповых обозначений актуален и для Глинки в *Руслане*. Темпы Глинки — это всегда и характер, ситуация, модус действия. Однако герои *Руслана* не те, что живут в *Тристани*. Герои Глинки не погружены, подобно героям *Тристана*, в свой закрытый во многом внутренний мир (речь которых преимущественно относится к сфере внутренней речи). В *Руслане* герои готовы к действию, направлены на действие, их речь — кроме, разумеется, интроспективных монологов Руслана и Гориславы во II акте — речь обращенная, речь реальная, направленная на другого, других. Даже в ансамблях это речь персонажа. Поэтому темповые ремарки имеют иной смысл, чем в *Тристани*. Примером психологической направлен-

ности темповых обозначений могут служить, например, Largo ($\text{♩} = 83$) арии Руслана во II акте («*Времен от вечной темноты*») и Adagio ($\text{♩} = 80$) в сцене пробуждения Людмилы в V акте. Собственно, темповые обозначения символизируют предельную сосредоточенность эмоций в кризисный момент действия, тогда как реальный темп в обоих случаях ближе к Andante — несколько медленнее, чем Allegretto agitato каватины Гориславы «*О, мой Ратмир!*». Moderato ($\text{♩} = 84$) в «сцене похищения» в I акте и Adagio ($\text{♩} = 72$) канона «*Какое чудное мгновение!*» имеют очень близкие темповые обозначения. Естественно, характер обоих фрагментов различен, но их связывает ритмический мотив «аккордов Черномора» и фигура баса (pizz.) на второй доле в каноне.

С другой стороны, в быстром темпе Allegro ($\text{♩} = 116$) вступления хора и партии Баяна в начале интродукции, вне контекста звучали бы как музыка медленная (ритм вступительных тактов дан в увеличении). Но общий для этого раздела интродукции «быстрый» темп влияет на характер исполнения, сообщает энергию и репликам хора, и репликам Баяна.

Реальность быстрых темпов в *Руслане* основана на быстрой смене акцентов. Главное действующее лицо — регулярный ритм в условиях фактурной, синтаксической, гармонической устойчивости. Фактура малособытийна (мерность ритма, тяготение к остинатности); ритм смен гармонии упорядочен (можно наблюдать повторность чередования смен аккордов). Яркая, оживленная, разнообразная мелодика тоже реализует регулярную акцентность. В результате темп Presto, Vivace, Allegro у Глинки — это полет, свобода, перспектива, пространство.

Вместе с тем, парадоксальность взаимодействия темпа и ритма гармонии, многоголосия, фактуры заключается в сложности отношений темпов разных планов. Всякое изменение темпа событий в гармонии, в фактуре, в канонической интенсивности воспринимается как динамизация, как ускорение или замедление (что реже). Главное при этом не сам темп смены гармоний, но его ускорение (или замедление) относительно уже сложившегося среднего темпа.

В Интродукции *Руслана*, в ее быстрых разделах интервал смены гармонии в среднем $\frac{1}{2}$ такта (в такте $\frac{4}{4}$ это ♩). Отступ-

ления от этого темпа в сторону большей протяженности связаны иногда со значительным напряжением самих аккордов. Первые шесть тактов доминанты во вводном разделе Интродукции, направленной к тонике (вступление хора и Баяна — «*Вот давно минувших дней*»).

Чрезвычайно интересен в отношении одновременного сочетания разных темпов эпизод «*Меркнут светила*» в Интродукции (П., 14 а, с. 97—99). Общий для всего раздела темп Vivace реализуют имитации триольной фигуры в разных регистрах у струнных (кроме альтов), флейты, фагота, гобоя, валторны. В этом инструментальном плане темп смены гармонии ускоряется — $4\text{т.}+2\text{т.}+1\text{т.}+1\text{т.}+1\text{т.}+1\text{т.}+1\text{т.}$, а далее $\frac{1}{2}$ такта + $\frac{1}{4}$ такта (начало следующего фрагмента «*Витязь могучий, враг враг твой*»). Партия же хора и удваивающие ее оркестровые партии (кларнеты, фаготы, альты) реализуют темп медленный. Главная тема предыдущего раздела («*Лейте полнее кубок славы*») звучит в увеличении, она представлена только первым своим мотивом в стреттной октавной имитации: басы — альты (*b-moll*), тенора — сопрано (*b-moll*). Здесь чередование аккордов, обусловленное, прежде всего, голосоведением, подчинено движению канона ($2+1+1+1+2+1+1+1+1$). Получается полифоническое сочетание темпов и полифоническое сочетание гармоний по вертикали. В целом, в этом разделе — чрезвычайно ярком, значимом в драматургии (предзнаменовании), контрастирующем с окружающими его фрагментами тонально (минор на фоне господствующего мажора) — медленный темп хора все же не выпадает из общего быстрого (Vivace) темпа раздела, но все же накладывается на него.

В завершении фрагмента застольной хвалы («*Ликуйте, гости удалые... Напеченье кубки золотые*») смена гармонии по $\frac{1}{4}$ такта переходит в ритм двутактовой смены (при появлении VI и *B-dur*, I₆₄ *b-moll* и DD).

Впечатление ускорения производят стреттные канонические имитации («*Верный меч, как талисман*») после раздела solo с сопровождением оркестра («*О витязи*») и каданса-припева в динамичнейшем финальном ансамбле I действия. Применение канона с той же целью встречается в этом же ансамбле, где в имитации включается и тема, прежде звучавшая solo. В хоре «*Могилы*» (IV акт) стретта («*Где витязь нашелся*») также динамизирует материал.

В то же время бесконечный канон в финале Интродукции тормозит движение в темпе *Prestissimo*. Кроме *Prestissimo* кода отмечена ремаркой *Piu stretto*. На всем протяжении господствует тоника *B-dur* (основной тональности Интродукции). Тормозящий эффект заключается здесь не только в остановке движения в гармонии и мелодии (в принципе, бесконечные повторения всегда ведут к статике), но и в переключении внимания на средний пласт фактуры. Мерное скандирование тяжеловесных, полнотонных аккордов (тоника *B-dur*, спондей — один аккорд в такте) при замедленном перемещении-движении уступами вверх, а затем вниз также уступами, приводит, в конце концов, к унисону.

Дыхание быстрых темпов у Глинки, свидетельствующее о живости и внутренней психологической подвижности музыки, присутствует и во взаимодействии собственно темпа как скорости смен акцентов, и темпа смен гармонии, фактурных перемен темпа вступления голосов.

Само же чередование темпов в *Руслане* на уровне формы — также свидетельство гибкости, свободы, органической природы оперы. Функции быстрых и медленных темпов — как будет видно из их сопоставления — в *Руслане* совершенно различны.

В *Руслане*, в целом, безусловно преобладают быстрые темпы. В этих темпах реализуется и стремительность, и легкость, — и сила, энергетика, мощь. Это, прежде всего, темп *Allegro* разного характера: *Allegro agitato*, *Allegro con spirito*, *Allegro risoluto*, *Allegro vivo*, *Allegro non troppo*, *Allegro moderato*. По метрономическим показателям все *Allegro* очень быстрые. Так, *Allegro moderato* ♩ = 126, *Allegro agitato* ♩ = 92, *Allegro con spirito* ♩ = 116 обозначены в партитуре 27 раз. *Vivace*, *Presto*, *Prestissimo* — 11 раз (метроном в пределах ♩ = 155, ♩ = 116, ♩ = 176). Медленные темпы встречаются: *Adagio* — 5 раз, *Largo* — 1 раз. Умеренно медленные: *Andante* — 5 раз. Средние темпы: *Allegretto*, *Andantino*, *Moderato* — 10 раз.

Весьма существенна для оперы система темпов, темповые контрасты, темповые *crescendo*, связь темпа с типом сцены, характером героев. Эта система темпов параллельна музыкальной драматургии. По аналогии с тембровой драматургией, эту систему можно назвать темповой драматургией. Каждое

действие оперы имеет свои особенности темповых последовательностей.

В I действии темповая логика заключается в нарастании темповых контрастов к концу. После *Presto* Увертюры, в Интродукции большое значение имеет *crescendo* быстрых темпов, дважды прерванное или пересеченное более медленными песнями Баяна. При этом Вторая песня идет в более медленном темпе, чем Первая. Начальная реплика Баяна «*Про славу русския земли*» и хор посредством фактуры и движения крупными длительностями, кратными долям быстрых частей, «встраиваются» в общий темп *Allegro*. Первая песня, начиная с речитатива-скачки «*За благом вслед...*» и далее, идет в довольно оживленном темпе — *Meno mosso* ♩ = 118. Вторая песня («*Есть пустынный край*») — уже *Andante maestoso* ♩ = 54.

Остальные фрагменты образуют темповое *crescendo*: *Allegro* ♩ = 118 — далее ансамбль с хором *Piu mosso* ♩ = 160 — хор *Vivace assai* ♩ = 106 («*Мир и блаженство*»), кода Интродукции (бесконечный канон) *Prestissimo*. Тенденция нарастания темпового контраста и ускорения — очевидна, просматривается она и далее. После *Prestissimo* коды Интродукции происходит резкий спад (в медленной части каватины Людмилы — *Andante capriccioso* ♩ = 73), затем постепенное нарастание — хор *Allegretto* ♩ = 77, быстрая часть Каватины *Allegro moderato* ♩ = 92. Небольшая ретардация происходит в начальной фазе Финала *Maestoso* ♩ = 81 (solo Светозара «*Чада родимые!*» + хор, ансамбль с хором). Далее — темповый контраст, хор «*Лель таинственный*», *Allegro risoluto* ♩ = 202. Переломный момент действия — вторжение тематизма Черномора и жалобы Людмилы (*Moderato* ♩ = 84), после чего впервые появляется темп *Adagio*. Канон «*Какое чудное мгновенье!*» знаменует загадочное оцепенение, как бы остановку времени, момент действия чудесных чар, волшебства.

Позвращение в мир обычного, земного трагично, но реакция на происшедшее (исчезновение Людмилы) с самого начала действительна. Хотя текст говорит о растерянности, о горестных переживаниях, но сама структура *solo* + хор и быстрый, нежный ритм полонеза, темп *Allegro agitato* ♩ = 92 подготавливают героический финал «*О витязи, скорей во чисто поле!*».

Allegro agitato $\text{♩} = 92$ — темп почти предельный в условиях данного материала.

Темповое crescendo и резкий темповый контраст в более крупном плане действует на территории II акта. Первая картина в темповом отношении колеблется между Allegro, Moderato и Allegro moderato. Сама же баллада Финна — центральный, определяющий фрагмент сцены Руслана и Финна, по темпу приближается к Vivace $\text{♩} = 84$.

Вторая картина — сцена Фарлафа и Наины — вся в быстром темпе, нарастающем от Allegro $\text{♩} = 126$ к Vivace assai $\text{♩} = 176$ в рондо Фарлафа — предельному темпу в условиях данного материала.

Резкий темповый перепад между Второй и Третьей картинами — главный контраст II акта, контраст смысловый, контраст характеров, контраст ситуаций — выражен через темповое diminuendo, переход от Moderato (Вступление) и Maestoso (речитатив) к Largo $\text{♩} = 84$ (первая часть арии — «*Времен от вечной темноты*») — единственному медленному темпу в этом действии. Далее следует волна темпового crescendo ко второй части арии («*Дай, Перун*» Allegro con spirito $\text{♩} = 116$ и più animato в коде) и темповый спад в сцене с Головой. Таким образом, главные темповые контрасты приходятся на наиболее значимый здесь материал — арию Руслана, заостряя в ней контрастные, но, по сути, глубинно родственные черты образа главного героя.

В контексте всей оперы III действие начинается с относительно сдержанных темпов. Почти все оно (до появления Финна) течет под знаком чародейств Наины. Наиболее значительный перепад темпов (медленная часть арии Adagio assai и Вальс $\text{♩} = 94$) и здесь относится к характеристике контрастов натуры Ратмира, одного из главных героев оперы. Быстрые темпы — Вальс и танцы (кроме завораживающей красоты Adagio C-dur) — символизируют кружение (может быть и головокружение), влекущее в сад радостей и любви. Символично и Adagio ma non troppo. Maestoso assai $\text{♩} = 54$ финального ансамбля («*Теперь Людмила от нас спасенья ждет!*»).

IV действие начинается с Антракта Marcia. Allegro risoluto на материале будущего финала акта («*Скорее, скорее в отчизну!*»). Этот массив энергичного Allegro risoluto $\text{♩} = 69$ (матери-

ал, обрамляющий самый драматический акт) создает темповый планшарм для сцены Людмилы, где все построено на резких сменах темпа. Партия Людмилы, кроме арии d-moll («*Ах ты, Ах ты!*»), идет в темпе Allegro agitato $\text{♩} = 126$, а последний мажорный (H-dur) фрагмент («*Безумный волшебник!*») — в темпе Vivace $\text{♩} = 120$. Эти быстрые темпы чередуются с медленными и умеренными темпами «волшебных хоров»: Moderato; Andante mosso; Andante quasi Allegretto, grazioso assai (заключительный раздел сцены). Быстрая череда контрастных темпов сравнительно небольших фрагментов организована Глинкой по принципу рондо — и прежде всего — по показателям темпа! Медленный центр сцены — solo, ария Людмилы d-moll, Adagio — как и во II действии это кульминация лирики.

Марш Черномора (Tempo di Marcia $\text{♩} = 72$) реализует перепад темпа в более крупном масштабе. После чего следует сюита танцев, построенная по принципу темпового crescendo от Турецкого танца (Allegretto $\text{♩} = 112$) к Арабскому (Allegro con spirito $\text{♩} = 72$) и далее к Лезгинке (Allegro vivo $\text{♩} = 76$) и к ее коду (Vivace assai $\text{♩} = 80$). Это темповое crescendo в драматургическом смысле — яркий пример нагнетания напряжения до предела, напряжения, разрешающегося в сцене сражения — Vivace $\text{♩} = 120$ (хор «*Погибнет*»).

К этому темпу примыкает и Allegro non troppo $\text{♩} = 100$ — короткий эпизод торжества Руслана. И снова резкий перепад темпа после драматического речитатива в дуэте Гориславы и Ратмира c-moll («*Волшебный сковал ее сон!*») — Andante mosso $\text{♩} = 76$. Вся сцена, включающая в себя этот дуэт, строится по принципу, сходному со сценой Людмилы в начале действия. А — дуэт, В — solo, первый раздел арии Руслана, С — середина арии, включение партии хора, Ратмира, Гориславы, В₁ — речитатив, А₁ — заключительный дуэт C-dur (Горислава, Ратмир) — концентрическая форма, но не с элегическим, а с драматическим центром, объединенная одним темпом Andante mosso. Этот медленный, тоже, в сущности, лирический эпизод-сцена предваряет энергичный, стремительный финал Marcia. Allegro risoluto $\text{♩} = 69$. Ситуация подобна финалу I действия, аналогичен ход событий: в I действии это сцена похищения, — ансамбль «*Где Людмила?*», — финал «*О витязи*»; в IV акте — «колдовская

чара», сон Людмилы, — ансамбль и ария — «горе Руслана», — финал «*Скорее, скорее в отчизну!*».

В целом же IV действие, насыщенное драматическими переживаниями (хор «*Погибнет*» — не событие, а его отражение), контрастными сменами характеров музыки и сменами темпов, организовано чрезвычайно гармонично. Здесь есть принцип повторности внутри сцен и противостоящие ему принципы укрупняющегося контраста и темпового crescendo. Это соответствует и очень характерному для Глинки принципу разрешения конфликта в действии — в действенном переживании (готовность к действию).

V акт тоже начинается с Антракта. Presto $\text{♩} = 114$ — короткое вступление на материале хора рабов Черномора (как быстро мелькнувшая и исчезающая тень) — вводит в развернутый раздел Allegretto — вариаций на тему хора «*Не проснется птичка утром*», — хора оплакивания Людмилы.

Само V действие состоит из двух контрастных картин. Первая содержит несколько контрастных эпизодов и, соответственно, контрастов темпа. Романс Ратмира — прямой предшественник арии Весны в *Снегурочке* — Larghetto $\text{♩} = 98$. Медленный темп, конечно, опять связан с лирикой, с портретом. Ускорение в Речитативе Moderato assai приводит к Presto $\text{♩} = 98$ — хору рабов Черномора, сообщающих Ратмиру о скрытом ото всех похищении Людмилы Фарлафом. Хор этот тоже подобен тени («*Духи почей, легче теней, деву-красавицу в полночь похитили*») — эпизод «случайной невестречи». Появление же Финна — эпизод случайной (тоже «вдруг» и «как раз») встречи с благодетелем — Andante $\text{♩} = 60$. Финальное разрешение напряжения (дуэт Ратмира и Финна), композиционно уравнивающее романс Ратмира, — все же относительно. Полной завершенности картины нет, вследствие чего центр тяжести переносится в следующую, финальную картину. Однако в первой картине есть смысловая и композиционная (в том числе и темповая) трехчастность, ибо романс Ратмира тоже в какой-то мере разрешает ситуацию конфликта-неузнавания («*Она [Горислава] мне жизнь, она мне радость. Она мне возвратила вновь мою утраченную младость*»).

Вторая картина, названная Глинкой «Ф и н а л», — в сущности, таковым и является, ибо все приведено здесь к окончательному разрешению. Два хора — «*Ах ты, свет, Людмила*» (Andantino) и «*Не проснется птичка утром*» (Allegretto) — народное выражение горя, следовательно, лишенное личностной экспрессии, вводящее в эпический план происходящего. Резкий перепад темпов — Allegro agitato («приближение всадников»), скачка (отраженное действие — хор «*Кого нам боги шлют?*») и Adagio, сцена пробуждения Людмилы — главный и единственный момент действия. Этот темп распространяется и на ансамбль с хором — до заключительного Prestissimo.

Таким образом, крупный план Финала включает в себе три темпа: умеренно-медленный, очень медленный и предельно быстрый. В этом движении как бы отразились черты драматургии оперы, где средоточием медленных темпов была преимущественно лирика — личностная, монологическая — и оцепенение полшебства. Средоточием быстрых — преимущественно эмоционально действенные, энергичные хоры и ансамбли. Энергетика быстрых темпов в сочетании с хором, поддержанным достаточно плотным оркестром, как раз и демонстрирует одну из главнейших черт стиля *Руслана*.

Темповая шкала начисто разрушает представление об эпической тяжеловесности, статичности и бездейственности оперы. *Руслан* летит на крыльях Presto Увертюры и Prestissimo Финала.

3. Музыкальная драматургия и композиция *Руслана*

Общая проблема драматургии и формы *Руслана* всегда оценивалась с точки зрения причинно-следственных связей и мотивации событий. Однако оценивать драматургию и форму оперы с такой позиции невозможно. А. Дербенева права, указывая, что *Руслан* — опера совсем иного жанра. Но какого? Думается, что не генделевского.

В той же ранее цитированной книге М. М. Бахтин пишет о проблеме времени в греческом романе: «Каково оно внутри себя? Оно складывается из ряда коротких отрезков, соответствующих отдельным авантюрам; внутри каждой такой авантюры время организовано внешне — технически: важно успеть убе-

жать, успеть догнать, опередить, быть или не быть как раз в данный момент в определенном месте, встретиться или не встретиться и т. п.»²³.

Этот принцип действует и в форме, и в драматургии *Руслана*. Здесь — и это особенно задевало критиков оперы — много «вдруг» и «как раз». Таковы, например, все внезапные встречи и не встречи (Горислава с Ратмиром, рабов Черномора с Фарлафом и так далее), то есть, все те кажущиеся немотивированными появления героев на сцене и, наоборот, их непоявление. Таков весьма (с точки зрения мотивировки и причинно-следственных связей) странный эпизод в Первой картине V акта — исчезновение спящей возле Руслана Людмилы, объяснение которому — действие волшебных чар Наины, ее обещания, данного Фарлафу еще в сцене II акта.

Однако подобных «вдруг» и «как раз» в поэме Пушкина во много раз больше, нежели в *Руслане* Глинки. В шести песнях поэмы события и перемена места действия происходит **т р и д ц а т ь** раз!

Песнь первая: 1) пир; 2) похищение Людмилы; 3) отъезд вятзей; 4) встреча Руслана с Финном.

Песнь вторая: 5) встреча Рогдая с Фарлафом; 6) встреча Фарлафа с Наиной; 7) встреча Руслана с Рогдаем (прерванная следующим эпизодом); 8) Людмила в плену; 9) поединок Руслана с Рогдаем.

Песнь третья: 10) встреча Черномора с Наиной (обернувшейся сперва змеем); 11) сцена Людмилы с шапкой-невидимкой; 12) встреча Руслана с Головой.

Песнь четвертая: 13) Ратмир в волшебном замке; 14) путь Руслана в поисках Людмилы; 15) любовные мечты Черномора; 16) сон Людмилы — встреча с Русланом в мечтах; 17) потеря Людмилы шапки-невидимки, усыпление ее Черномором.

Песнь пятая: 18) битва Руслана с Черномором; 19) голос Финна — напутствие Руслану — «*Мужайся, князь!*»; 20) путь Руслана со спящей Людмилей и Черномором в мешке; 21) вторая встреча с Головой, смерть Головы; 22) встреча с Ратмиром — «счастливым рыбаком» — и его женой; 23) встреча Фарлафа с Наиной; 24) сон Руслана; 25) Фарлаф убивает спящего Руслана и похищает Людмилу.

²³ Бахтин М. Эпос и роман. СПб., 2000. С. 17.

Песнь шестая: 26) мертвый Руслан; 27) Фарлаф со спящей Людмилей в Киеве; 28) Финн оживляет Руслана; 29) осада Киева и битва Руслана с печенегами; 30) пробуждение Людмилы с помощью волшебного перстня; 31) разрешение всех конфликтов, пир.

Повествовательный текст Пушкина с вкраплениями прямой речи — в основном это «вставные новеллы» — дает возможность изображать события и поведение героев, свободно перемещать место действия. Принцип авантюрного романа осуществился в поэме гораздо явственнее, чем в опере.

В *Руслане* Глинки нет и не может быть ни повествовательного текста, ни изображения самих событий (битв, поединков и так далее), ни столь дробного и быстрого перемещения места действия. Взамен этого пространство оперы заняли арии — характеристики героев, хоры — характеристики народа, ансамбли — групповые характеристики и обобщенные реакции на происшедшие события. Сами же события — похищение Людмилы в I действии, пробуждение ее в V действии, битва с Головой — занимают чрезвычайно мало времени и места. Битва с Черномором и второе похищение Людмилы даны лишь отраженными в хоре и ансамбле. Таким образом, «авантюры» в опере это не столько сами события, сколько реакция на них.

С точки зрения музыкальной драматургии принцип членения на ряд отрезков, соответствующих отдельным авантюрам, предполагает контрастные сопоставления относительно завершенных фрагментов. Контраст, в свою очередь, предполагает целостность фрагментов, их относительную самостоятельность, но также и некую общую почву, связующий элемент — иначе и контраст не состоится.

У Глинки в обеих операх и, прежде всего, в *Руслане* завершенный фрагмент представляет собой самоценный, яркий, художественно совершенный по форме эпизод. Это всегда эвристическая гениальная находка. Но эти находки, эти гениальные «куски» являются точными характеристиками ситуаций, поведения действующих лиц в этих ситуациях, а также музыкальными портретами, дающими представление о характере героя в целом.

«Вдруг» и «как раз» оправдывают сценическую драматургию в жанре сказки или авантюрного романа. Однако и в операх XIX века сплошь и рядом включаются эти «вдруг» и «как

раз». Даже в большом реалистическом романе авторы не обходятся без случайных совпадений, встреч и прочего. М. М. Бахтин определяет специфические для жанра «авантюрного романа» (и, конечно, сказки) «вдруг» и «как раз» как «инициативную случайность», а не случайность вообще, которая «есть одна из форм проявления необходимости и как таковая она может иметь место во всяком романе и в самой жизни»²⁴. Так, в «Войне и мире» мы встречаемся с «вдруг» и «как раз» и, разумеется, с разрывами хронотопа между частями целого. Эти явления, однако, воспринимаются иначе. Если в греческом романе и в произведениях, развивающих эту черту (авантюрный роман), мы имеем дело с «инициативной случайностью», связанной с поведением и событием, то в романе Толстого мы как бы просто переводим внимание на другой объект.

В *Руслане* Глинки на поверхности, в действии, в вербальном тексте господствует «инициативная случайность» — видимая пружина событий. Но случайны ли сами эти события с точки зрения музыкальной драматургии и формы, хотя они, конечно, соприкасаются и внешне оправдываются «инициативной случайностью»? Здесь стоит проследить, во-первых, соотношение внешнего и внутреннего планов действия на уровне музыкальной драматургии и композиции целого; во-вторых — проанализировать способы противостояния-связи центробежных и центростремительных тенденций.

В *Руслане* проблема формы направлена в противоположную по сравнению с *Тристаном* сторону. Если в *Тристане* внутренней необходимостью была проблема разделения внешне континуального текста, проблема дискретности, как проблема значимости частей на всех уровнях формы, то в *Руслане* внутренняя проблема формы — необходимость объединения всех частей в логическую последовательность при внешнем общем впечатлении господства дискретности.

Форма и музыкальная драматургия отражают обе стороны (дискретность и континуальность) специфики *Руслана* как уникального явления. Принцип фольклора (отражение обряда) — с одной стороны, и «авантюрного» (еще раз напомним о значе-

²⁴ Бахтин М. Эпос и роман. СПб., 2000. С. 22.

нии термина) действия, авантюрного хронотопа — с другой, — слиты в органическом единстве.

Обратимся к музыкальной драматургии, структуре и формообразованию оперы как целого.

Музыкальная драматургия *Руслана* определена спецификой стиля оперы, спецификой в известной мере парадоксальной. Парадокс, противоречие в условиях новаторского решения художественной задачи почти всегда плодотворны. Это — движущая сила музыкальной драматургии в русской классической опере. В *Руслане* Глинки уже сопоставление потенциально медленного, неторопливого эпического действия и подавляющего преимущества быстрых темпов — парадоксально. Другая, тоже парадоксальная черта оперы — видимое господство контрастных сопоставлений ярких, законченных по форме сцен, арий, ансамблей при выраженном, отчетливо воспринимаемом, но как бы не объявленном, затушеванном единстве, механизм реализации которого не лежит на поверхности. Задачей автора книги как раз и является, в первую очередь, показать действие этого механизма.

Уже сама по себе яркость и автономия форм в условиях оперы такого типа как *Руслан* — с ее внешне немотивированными «вдруг» и «как раз» переходами в разные планы, появлением действующих лиц — выражает центробежную тенденцию. То, что Серов называл «концертностью», как раз и базировалось на этих свойствах *Руслана*.

Но то обстоятельство, что законченные номера — самые значительные и самые яркие из них — отражают, вернее, заключают в себе главные драматургические, вершинные события, свидетельствует о другом. Идею связи, центростремительную тенденцию еще ярче воплощают в себе музыкальные характеристики действующих лиц — взаимодействующие между собой сквозные, ярко прочерченные линии.

В *Руслане* нет второстепенных, «проходных» фигур. Образы Наины и Черномора, конечно, характерами не являются, но они чрезвычайно важны, ибо их поступки — пружины действия, это материализовавшиеся силы зла, силы контрдействия. Характеры Баяна, Светозара как бы погружены в эпос и потому значимы прежде всего как корифеи, возглашающие о главном. Остальные герои оперы — Руслан, Людмила, Ратмир, Го-

рислава, Финн — это живые, ярко очерченные характеры. Хотя основная персонификация сил действия и контрдействия реализована образами Финна — Черномора и Наины, все же фигура Баяна в развитии сюжета и, еще больше, в музыкальной драматургии, играет весьма значительную роль. Баян предвещает тяжкие испытания, но и благополучный конец. Эту идею отражает музыкальная драматургия оперы в целом. Отражается она и в судьбах героев, и даже в одной сцене — в Интродукции. Материализована в опере и сквозная идея эпоса. Но, прежде всего, центростремительная тенденция выражена в музыкальной драматургии и форме.

Вся опера, ее музыкальная драматургия и форма организованы по тем же общим принципам, что и любая крупная музыкальная форма. Принцип функциональной триады *i m t*, разработанный в трудах Б.В. Асафьева и В.П. Бобровского, приложим и действует в полную силу в *Руслане*, как и во всякой высоко организованной системе, на всех уровнях.

Очень отчетливо обозначены *i* — начало и *t* — конец оперы, в Интродукции — зачин, во второй картине V акта — кода. Главное событие здесь (чудо пробуждения Людмилы), как и сцена похищения в I действии, обрисованы чрезвычайно кратко. Масштабно, величественно последствие, переживание ситуации. Масштабно общее ликование, радость, восторг. Опера начинается и кончается сценами славления жениха и невесты, великих богов.

Функция *m* — движение, динамичное развитие — занимает всю остальную «территорию» формы (после Интродукции, начиная с каватины Людмилы I действия и кончая первой половиной второй картины V акта). Здесь можно заметить нарастание динамики к началу III действия, которое предстает в замедленном темпе в ракурсе созерцательного бездействия Ратмира (эпизод в первой половине III действия). IV акт возвращает вновь динамику и нарастание напряжения к концу. Действие устремлено сначала к битве, а затем к финалу («Скорее, скорее в отчизну!»).

II, III и IV действия можно озаглавить одним словом путь. После главного события I акта — похищения Людмилы — этот путь начинается с финального ансамбля «*О витязи, скорей во чисто поле!*».

II акт не имеет действенного финала. Рондо Фарлафа, помещенное в середине, это финал ложный, финал тщеславной радости: «*Не трудясь и не заботясь, я намерений достигну, в замке дедов ожидая повеления Наины*». Путь Руслана продолжается. Это отражено и в форме: не завершена настоящим финалом сцена с Финном, не завершена действенным финалом и сцена с Головой. В III действии путь как будто остановлен колдовскими чарами Наины, но продолжен с появлением Финна. Финал IV акта — промежуточный, это как бы новый старт, подобный финалу I действия. Энергия этого финала перекидывается в финальную сцену пробуждения.

Композиция и драматургия актов отражают принципы композиции и драматургии целого. В I действии экспозиция (Интродукция) выполняет двойную роль: как зачин всей оперы и как зачин I акта. Затем (в качестве интермеццо-портрета) следует каватина Людмилы — важный элемент формы, переключение в другую образную сферу. Хотя и здесь элемент ритуала (свадебного обряда) присутствует в необходимых для обряда вставках хора. Сама каватина — существеннейший момент характеристики главной героини оперы.

Ритуальный, кульминационный в этом смысле хор «*Лель таинственный*» завершает обрядовый цикл, однако, Глинка создает драматическую ситуацию прерванного действия — хор прерывается сценой похищения Людмилы. Это самый резкий контраст в музыке I действия и момент перелома в сюжете. Финал — реакция на событие. Две контрастные части посвящены естественному ходу переживаний: ужас, растерянность, гнев («*Где Людмила?*») переходят в решимость борьбы и активного действия («*О витязи, скорей во чисто поле!*»). Таким образом, последний раздел финала становится итогом музыкальной драматургии и формы всего I акта, его кодой.

Во II действии три портрета — Финна, Фарлафа, Руслана. В развитии сюжета оперы огромная роль принадлежит волшебнику-благодетелю. Встречи с ним случайны и закономерны одновременно. Он появляется «вдруг» и «как раз» в нужный момент в нужном месте.

В первой картине II действия баллада — рассказ о собственной судьбе — как бы выпадает из действия, она вся — повествование эпическое. Но в действительности, баллада Финна —

еще одна завязка событий и еще одно предостережение. В ней, к тому же, сочетается эпическая форма рондо с вариациями — с одной стороны, и энергия быстрого темпа, действенность — с другой. Роль Руслана в этой сцене достаточно пассивна — он в ожидании дальнейшего пути. Таким образом, действие как бы перекидывается в третью картину. И тогда вторая картина играет роль торможения, роль контрастного интермеццо — полусерьезного (с точки зрения расклада добрых и злых сил), полукوميдийного. Функционально, но не по смыслу, в композиции II акта сцена Фарлафа с Наиной выполняет ту же роль, что и каватина Людмилы. Завершенность каватины и завершенность второй картины (рондо Фарлафа) способствует их восприятию как отстраняющих от действия ретардаций.

В III и IV действиях подобную роль играют танцевальные сюиты. Но условия включения этих сюит совершенно различные. В III акте Танцы чародейств Наины — волшебная «балетная» музыка для классического балета — «останавливают» действие в том плане, что никто из героев (а здесь присутствует Ратмир) не включен в музыкальную драматургию танцев. Но, по сути, — танцы являются продолжением того же созерцательно-чувственного плана, какой господствовал и в первой половине III акта. Вступительный Персидский хор, ария Ратмира и танцы — все это музыка созерцательная. Следующий за танцами ансамбль (Финал, № 16) — есть реакция на «чару», головокружение, потеря чувства действительности. Кода действия — ансамбль согласия — квартет C-dur (Горислава, Ратмир, Финн, Руслан). Таким образом, как и в I действии, финальная фаза — реакция на происшедшее — разделена на два контрастных раздела, только второй приводит к общей гармонии чувств.

В IV акте танцевальная сюита — не только отстранение от действия, но и очень целеустремленный предыкт к сцене битвы. Он реализован через темповое *crescendo*, динамику нарастания напряжения. Здесь как раз нет заключения, а есть срыв, лезгинка прервана, как в I акте прерван хор «*Лель таинственный*». Танцевальная сюита, включая Марш Черномора (хотя он сценически вне этой сюиты), сопоставлена с драматичнейшей сценой Людмилы — с одной стороны, и сценой битвы (хор «*Погибнет*») — с другой.

Реакция на события — Финал — снова разделен на две большие части: плач Руслана и ансамбль с хором «*Скорее, скорее в отчизну!*». Двуплановость финала повторяет функционально (но не по материалу) финалы всех предыдущих действий. Аналогом во II действии может служить двуплановость Арии Руслана, его речитатива («*О поле, поле!*»), медленной части («*Времен от вечной темноты*») и быстрой части («*Дай, Перун!*»).

В V акте романс Ратмира является эпизодом ретардации после Антракта. Для Глинки это не музыка междудействия, а музыка, прилегающая к действию. И тогда романс Ратмира оказывается между вариациями на тему хора «*Не проснется птичка утром*» во Вступлении и — через все перипетии с рабами Черномора, появлением Финна и местным финалом сцены — самым хором оплакивания Людмилы в последней картине оперы, финал которой тоже двуплановый — *Adagio* («*Радость, счастье ясное*») и *Prestissimo* («*Слава великим богам!*»).

Таким образом, каждое из четырех действий (кроме V) как бы повторяет на другом уровне принцип композиции целого — всей оперы: вступление — завязка — интермедия — главное событие — двуплановая реакция на него. Таков ход вербальной драматургии и общий план развертывания музыкальной драматургии и музыкальной формы. То и другое было задумано самим композитором и произвольному изменению не подлежит.

Большая хоровая форма в *Руслане*

Как выражена эпическая идея *Руслана* (а она вне всякого сомнения присутствует)? Вполне можно согласиться и с Б. В. Асафьевым, и с А. Дербеновой, что значительную роль в этом играет обряд, а в обряде огромную роль играет хор, как выразитель эпического начала.

Эпическая обобщенная идея в русской опере часто находит свое выражение в **Большой хоровой форме**. Отдаленными предками такой формы являются обряд, ритуальное действо и хоронод. При внешнем сходстве с формой рондо Большая хоровая форма принципиально от нее отличается — имеется в виду профессиональная музыка конца XVIII — первой трети XIX ве-

ка — то есть, форма рондо, которая могла быть претворена Глинкой. При всей оригинальности формы глинкиных увертюр к операм, Арагонской хоты — сомнений в том, что это формы сонатные, не возникает.

Большая хоровая форма в целом гораздо больше, чем зрелое классицистское рондо, приближается к форме песенной. Прообраз здесь — куплет с припевом. В масштабах оперной сцены генетическая родственность песенной и развернутой симфонической хоровой формы не исчезает. Крупный план формы возникает не благодаря только укрупнению ее частей (что весьма заметно в эволюции профессионального рондо), но, прежде всего, благодаря сложной организации и развитию пары куплет-припев, вернее, запев-припев, даже если эта пара составлена из мелких фрагментов.

Крупная форма возникает в разных случаях по-разному. В действие включаются — и это происходит всегда — варианты и вариационное изменение всех элементов пары; может произойти замена новым материалом любого из составляющих фрагментов, замена всех фрагментов — при сохранении общих условий формообразования и тематической связи с предшествующим разделом (крупная форма из двух блоков с прорывом тематизма из первого во второй). Изменение масштабов и статуса материала, его сокращение, расширение, тональное смещение — все это приводит к образованию крупных разделов. Очертания крупных разделов не обязательно образуют типовую вторичную композицию, скорее можно говорить о крупных фазах формы, о функциях этих фаз в композиции сцены и о связи с драматургией.

В *Руслане* кроме крупной формы, построенной по этому принципу, весьма значительная роль принадлежит более мелким формам песенного типа А В А₁ В₁. Их родство с Большой хоровой формой несомненно.

У Глинки эта форма появилась уже в Интродукции первой его оперы *Жизнь за царя*, где зачин и припев распределены между мужским и женским хорами. Это функциональное отношение сохраняется даже в фуге. Подобные структуры, связанные с обрядом, в *Руслане* действуют как сквозной принцип формообразования.

В Интродукции *Руслана* самая яркая черта обрядовости заключена в идее включения хора в качестве не только поддерж-

ки, отклика, но и как самостоятельной, действующей силы музыкальной драматургии. Хор не только резонирует, подхватывает интонации и ритм сказового речитатива Баяна, но и предваряет его ритм, поддерживает мелодию вместе с «гусельным» звоном (фортепиано и арфа) аккордов, вступает с ответными репликами (стреттные имитации «*Послушаем его речей!*»).

Партия хора — кроме имитаций в ответах — сводится к хоральному четырехголосию (в репликах), ритмизованному в ритме сказа Баяна: это и хор ритуальный, и «хор реакций», хор сочувствия. В нем есть смесь функций хора русской (древней, в данном случае, языческой) свадьбы и хора античной трагедии. Наконец, это хор заключений и обобщений. И такая его роль в Интродукции постепенно расширяется. Хор, подхватывающий тему ансамбля «*Лейте полное кубок златой*», постепенно берет на себя инициативу, расширяясь до полного господства вплоть до канонической инструментальной коды. Бесконечный канон (струнные) с мощными аккордами всей массы духовых есть гипербола — инструментальная гипербола — и звона гусель Баяна, и плотного мужского хора.

Таким образом, Большая хоровая форма состоит из двух больших разделов: первый завершается Первой песней Баяна, которая кончается предсказанием света и радости после перенесенных испытаний («*Но радости примета, дитя дождя и света, вновь радуга взойдет*»). Второй раздел, соответственно, — до конца Интродукции. Если в первом разделе внимание было сосредоточено на предсказании Баяна, то второй раздел посвящен отклику на прорицание Баяна и славлению новобрачных, Перуна, Леля. Среди этих славлений и Вторая песня Баяна — тоже и прорицание (далекое, через века), и славление («*Все бессмертные в небесах*»).

Уже во вступительных тактах Интродукции намечены три основных типа интонаций: скандирование (четверти), триольное движение (энергичные мотивы струнных — двойной штрих) и пунктирная тема, тоже чрезвычайно динамичная. Этот материал выступает как инструментальный припев в первом разделе формы (в данном случае уместен термин рефрен): после первых реплик Баяна («*Дела давно минувших дней...*»); после реплики хора «*Послушаем его речей!*»; после реплики хора «*Да снидет мир на их могилы!*»; после первых двух куплетов Первой песни Баяна (как ответная реакция на слова: «и гибелью

грозит»); наконец, начальный же материал как бы заново возглавляет финальную (кода) часть второй половины Prestissimo (он здесь в новом темпе записан в увеличении — реально же темп сохранен). В инструментальном материале, повторяющемся в качестве припева-рефрена в первом разделе формы, отражена динамика действия, общий характер его.

Хор в этом разделе формы вначале лишь поддерживает партию Баяна, реагирует на его слова. Сам материал инструментального припева-рефрена чрезвычайно подвижен, изменчив: рефрен все время расширяется благодаря включению все новых и новых продолжений основного мотивного ядра. Возникает поле сближения инструментального рефрена с хором. Так, фразы хора «Послушаем его речей!», которые представляют собой инверсию последнего (нисходящего) элемента вступительной темы, подхватываются оркестром (деревянные, низкие струнные), а далее тему припева у струнных продолжает, как бы перехватывает хор, удвоенный деревянными духовыми («Завиден дар певца высокий: все тайны неба и людей провидит взор его далекий»). В следующем проведении припева-рефрена хор, удвоенный духовыми, сопоставлен со струнными, а далее хор скандирует хорал на фигуративном фоне рефрена. Все это демонстрирует тонкие связи различных, контрастных тем.

Форма первого раздела, таким образом, оказывается и достаточно строгой (повторы основной темы), и в то же время свободной, не зажатой в тиски регламента. Различные продолжения основного зерна инструментальной темы дают возможность постепенного сближения с хором, а в дальнейшем и с ансамблем. В этом ансамбле отчетливо слышна тема рефрена как сквозное motto формы; в то же время, в вокальных партиях ансамбля, дополняющих друг друга, Глинка добивается такой степени свободы, которая позволяет создать яркие, индивидуализированные характеристики действующих лиц.

Вторая часть Большой хоровой формы интонационно и функционально связана с первой. Вступительный раздел ее (tutti хора с оркестром) по существу бифункционален, с него начинается новый этап славения, но он же является и откликом-припевом, завершающим Первую песню Баяна. Основной же материал ансамбля и хорового припева — это мотив первой реплики Баяна «Дела давно минувших дней», ритмически изме-

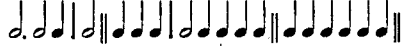
ненный благодаря значительному ускорению темпа от Allegro $\text{♩} = 118$ до Vivace assai $\text{♩} = 106$ и смене метра — вместо C (четыре четверти) $\frac{6}{4}$ (парная трехдольность).

Во втором разделе Интродукции припев не инструментальный, а хоровой. Остается принцип расширения и развития его. Исключение нового, контрастного материала происходит дважды: это Вторая песня Баяна и реприза темы первого раздела в начале раздела Prestissimo. Остальной тематизм, включая эпизод «Меркнут светила», является производным от темы-припева — ее вариантами и разработкой.

Что еще, кроме общего тематизма и принципа формы, объединяет две части одной Большой хоровой формы Интродукции Руслана? Это — отношение к слову или, скорее, отношение к стиху. В первой части, которая начинается строками Пушкина «Дела давно минувших дней», четырехстопный ямб продлен либреттистом вплоть до Первой песни Баяна «Оденется с ширею», где появляется трехстопный ямб (четырёхстопный повторяется дважды: вместе с темой рефрена-припева и ансамблем — реакцией на слова Баяна). Во второй части господствующим размером становится дактиль — трехсложник, с которым контрастирует трехстопный хорей во Второй песне Гинияна «Есть пустынный край» и четырехстопный ямб при воспроизведении темы первого раздела. Кроме того, дактиль с прибавлением затакта, естественно, превращается в амфибрахий.

И четырехстопный ямб, и дактиль, и амфибрахий — весь массив хоровой и ансамблевой музыки трактован в метрической манере. Музыкальное ударение падает каждый раз на ударный слог текста; ударение не только силовое, качественное, но и количественное, количественное. Четырёхстопный ямб в музыке сближается с трехдольниками — дактилем и амфибрахией. Над всеми стиховыми размерами царит трехдольность (см. пример — схему).

Виды ямба: C 

Дактиль и $\frac{6}{4}$ 

амфибрахий $\frac{6}{4}$ 

В оркестре (кроме песен Баяна) триольный ритм присутствует почти постоянно в обеих частях формы. Создается общий ритмический стержень трехдольности (триольности), несущий в себе не только формообразующую, объединяющую функцию, но и семантическую. В быстром и все убыстряющемся темпе триольность символизирует веселье, свободу, в ней отражается дух праздничного застолья и славления. Обе части связаны общностью мелодики, рожденной темой «*Дела давно минувших дней*». В быстром темпе восходящий вариант фразы открыт, незамкнут («*Востой нам, сладостный певец*») — в дальнейшем он играет главную роль и как фигуративная тема в оркестре, и в мелодике ансамбля («*Лейте полнее кубок златой*»), и в хоре «*Светлому князю и здравье, и слава*». Это интонации, символизирующие радость, восторг, героический порыв — «распахнутые крылья».

Как и во многих русских классических операх (*Борис Годунов*, *Хованщина*, *Пиковая дама*), в *Руслане* едва ли не в первый раз так отчетливо в самой музыке прочерчена линия предсказаний и предчувствий²⁵. В первой части это минорный фрагмент «*Да снидет мир на их могилы!*» и предсказание Баяна «*и гибелью грозит*»; это фрагмент хора «*Страшная буря, под небом летая*»; фрагмент «*Меркнут светила*». В этих эпизодах главное средство — гармония, темные тени на фоне яркого мажора. Хотя роль гармонии двойственна: как и в хоре Интродукции *Жизни за царя* и, особенно, в «*Славься*» — протуберанцы гармонических выбросов в сторону бемолей, далекие заходы в сферу одноименного минора служат укреплению энергетики мажора, особой значимости главной тональности Интродукции B-dur.

Линия предчувствий далее распространяется за пределы Интродукции: в ответе-реплике хора после благословения Светозара (Финал) «*Скрой от ненастья, от чары опасной*» и в хоре «*Лель таинственный*» («*А кто пал в бою за отечество, тризной сладкою усладишь!*»).

Сценическое действие в Интродукции как таковое — бессобытийно. Это эпическая картина свадебного пира. В тексте, начиная с Первой песни Баяна, звучит предостережение, предсказание грядущих испытаний и мирного, радостного конца.

²⁵ Об этом пишет и О. В. Комарницкая в цитированной работе.

После Первой песни предостережения в тексте рассеяны в виде намеков. Эти намеки в музыке каждый раз реализованы ярко и по-разному. Кроме того, в Интродукции много фрагментов, не соотносящихся напрямую с вербальным текстом.

На фоне бессобытийности вербального плана особенно ярко выступает динамизм музыкальной драматургии. «Музыкальных событий» в Интродукции неизмеримо больше, чем в тексте. Например, тема рефрена продолжена каждый раз по-новому; появляются разные типы фактуры (кличи, многозначительные унисоны, различные комбинации оркестра, хора и ансамбля). На этом чрезвычайно насыщенном музыкальными событиями фоне обе Песни Баяна представляют собой островки стабильности, хотя именно Первая песня, главным образом, и провоцирует тревогу.

В музыкальном плане не только темп в буквальном смысле слова (о темповой системе речь шла выше), но темп событий по своей интенсивности и скорости несоизмерим ни с темпом действия, ни с событийной канвой вербального текста. Интродукция — пример «точечной» связи со сценой и текстом и, одновременно, — пример отслоения музыкальной драматургии от драматургии сценической.

Идея эпического хора в значении припева и голоса сочувствия распространяется далее вплоть до финала оперы. Уже в каватине Людмилы — принципиально сольном выступлении колоратурного сопрано — женский хор вступает со словами традиционного плача-утешения «*Не тужи, дитя родимое*», хотя в самой каватине нет и намека на фольклорный плач. В медленной части каватины обрядовая функция хора заключена и в сопоставлениях женской и мужской групп хора, и их контрапунктическом сочетании. В конце хора впервые появляется почти фольклорный клич «*Ой, дидо ладо, Лель!*».

В быстрой части каватины хор тоже выполняет обрядовую функцию. Он звучит между первым быстрым разделом (обращение к Фарлафу) и серединой — обращением к Ратмиру. Текст: «*Нежность, подруги, нам красит свет; а без взаимности счастья нет!*» скорее «перечит» материалу хора, нежели гармонирует с ним. В этом минорном, но очень легком, воздушном фрагменте (аккомпанируют струнные pizz.) есть косвенная, отраженная характеристика Людмилы и, в то же время, это хор

сочувствия. Формообразующая роль его — и разделить, и связать два контрастных раздела быстрой части каватины.

Следующий хоровой припев в репризе быстрой части каватины («Светлый Лель, будь вечно с нею») постепенно разрастается до масштабов общей коды. Он посвящен Лелю — покровителю влюбленных. Его функция, в конечном счете, очень близка функции хора в Интродукции (это тоже своего рода славление).

Естественно включение хора и в финале I действия в той же функции поддержки-итога. После сказового речитатива, обрядовой речи-благословения Светозара, как и в Интродукции, хор подхватывает solo в том же ритме, что и речь Светозара. Но это и еще один драматический момент, выраженный в гармонии: хроматическая секвенция и торжественный мажорный каданс — своего рода краткое предостережение и одновременно предзнаменование победы («от чары» спасет «сильный, державный, великий Перун»).

Краткие вкрапления хора в последующем ансамбле приходятся на «мини-дуэты» согласия Руслана и Людмилы как реплики поддержки и сочувствия народа²⁶. Реплики эти не мешают вокальным партиям героев, Глинка их дает только в кадансах.

Самостоятельный обрядовый хор «Лель таинственный» подытоживает все действие перед сценой похищения. В вариациях — контрастных по характеру — как бы отражены все аспекты, все роли бога Леля в жизни людей.

Хор сочувствия, хор поддержки завершает и канон «Какое чудное мгновение!». В нем слышно и оцепенение, и неподвижность, но, в то же время, есть и мотив утешения, успокоения. Доминантовая тональность *Es-dur* берет на себя функцию неустойчивой тоники. На фоне *pp* звучат здесь далекие, «недосягаемые», печальные колоратуры солирующей флейты (голос Людмилы). «Разрешающий» момент сам оказывается неустойчивым.

Участие хора в драматическом эпизоде пробудившегося от оцепенения Руслана и затем обращения Светозара к витязям — выражение естественной реакции сочувствия. Хор подхватывает пунктирный ритм тревоги реплики Руслана, который (ритм)

²⁶ Людмила: «Прости, прости мне, витязь милый»; Руслан: «И ты, души, души отрада»; хор: «Радость им ниспосли».

потом переходит в партию Светозара. Эпизод заканчивается диалогическим фрагментом Светозар — хор. Взаимодействие с солистами и само включение хора — и в сцене похищения, и здесь — выходит за пределы свадебного обряда. Обобщающую роль играет хор и в заключительном разделе — коде всего I акта («О витязи, скорей во чисто поле!»). Вместе с партиями ансамбля хор здесь олицетворяет единство героев со всем народом: местами он дублирует партии солистов, местами вступает с ними в диалог; иногда один и тот же текст произносится в антифонных сопоставлениях хор — ансамбль («Верный меч враги сокрушит!»), но в конце сливается с ансамблем и оркестром в общем tutti.

Этот принцип включения хора в качестве элемента эпического действия за пределами собственно обряда распространяется и далее. Конечно, хор в этой роли отсутствует во II действии. Здесь он изображает solo — голос Головы.

В III акте Персидский хор имеет совершенно другую роль (это введение в «сады чародейств Наины»), продолженную затем в танцах «чародейств Наины». И все же Персидский хор, вводящий в обстановку и настроение III акта, не только декоративен. «Обобщение через хор» связано с эпическими мотивами оперы. Это как бы хор поддержки Ратмира, несмотря на то, что он принадлежит сфере «чародейств». Подлинная персидская тема хора корреспондирует с подлинной восточной темой прии Ратмира, темой его гарема: «И рой живых видений о брошенном гареме говорит! Хазари роскошный цвет, мои пленительные девы».

С Персидским хором взаимодействует и хор в первом же ансамбле Финала — сцене «чары» (ремарка: «Девы окружают Ратмира и заслоняют Гориславу»), где танцевальная тема в оркестре корреспондирует с «танцами чародейств». И как ни удивительно, при появлении Руслана именно в хоре звучит и предсказание: «Вот, другого на погибель илет Наина в гости к нам!». В оркестре здесь объединены танцевальная тема с тревожной фактурой драматических эпизодов ансамбля и речитативом. Именно эта роль хора (предостережение) — главная в заключительном эпизоде ансамбля перед появлением Финна-«благодетеля» («Горе, горе вам, бедным путникам!»). При всем отличии от обрядовых хоров нечто общее в функции хора есть

и здесь. Это хор-предсказание, хор-предзнаменование, создающий — вопреки ситуации — определенный эпический фон в драматическом ансамбле.

Двойственна роль хора в сцене и арии Людмилы в IV действии. Женский хор, чередующийся с сольными фрагментами, всегда контрастирует с партией Людмилы. В основе противопоставлений драматических и умиротворяющих фрагментов лежит, прежде всего, идея «чары», идея соблазна Людмилы красотами природы, замков и садов Черномора. В этом хоры подобны хорам и танцам III акта. Однако умиротворенная музыка волшебных водяных дев и волшебных дев, вышедших из цветов, создает разрядку в действии, некий баланс эмоций. Отсюда утешающий эффект воздействия спокойной, тихой красоты.

Когда же хор (не только женский, но и полный четырехголосный) присоединяется или, вернее, начинает сопутствовать заключительной мажорной (*H-dur*) части гневного монолога Людмилы («Безумный волшебник! Я дочь Светозара») — он (хор), вопреки смыслу текста («Смирись, гордая княжна»), поддерживает и усиливает общий героический тонус фрагмента. Заключительная колыбельная (тоже противоречащая буквальному смыслу слов: «Жениха забыв» и «Не избежать ей тогда власти Черномора!») выступает как утешительный катарсис.

Хор битвы еще ярче демонстрирует расслоение текста и музыки. «Погибнет, погибнет нежданный пришелец!» — таково начало и девиз хора. Кроме того, в тексте есть и сомнения («Где витязь нашелся, способный сразиться с волшебником мощным?»), и страх за свою судьбу («и жребий нас какой постигнет?»). Все это не удивительно, ибо хор — это рабы Черномора. Но вот что знаменательно: по тексту это должен быть хор слабых и растерянных, а у Глинки это хор героический, хор свидетелей победоносной битвы Руслана с Черномором. Собственно, не только, и не столько в хоре, а еще сильнее в оркестре сопоставлены целотонная тема Черномора и комплекс героических интонаций Руслана. Фантастические темы как бы наталкиваются на упорство, силу, мощь. Хор «Погибнет», таким образом, стоит над текстом, в нем обобщается и ситуация, и смысл подвига Руслана.

В последующей арии Руслана «утешительную» роль играет обрамляющий ее уже не хор, как в сцене Людмилы, а дуэт Рат-

мира и Гориславы. Хор же и ансамбль в средней части арии резонируют с настроением Руслана, объятаго ревностью и тоской.

Финальный ансамбль «Скорее, скорее в отчизну!» подобен финалу I действия (что уже было отмечено) и роль хора здесь эпическая. Это хор поддержки, сочувствия, готовности присоединиться к борьбе Руслана.

Конечно, V действие дает все основания для включения эпического хора только во второй картине — «В гриднице». И хор «Ах ты, свет, Людмила», и хор «Не проснется» воспринимаются почти как фольклорные цитаты. Оба хора вносят в трагическую безысходность момента (горестные переживания Светозара, да и Фарлафа над бездыханной Людмилой — «Людмилы безответный труп») некоторое эпическое отстранение, необходимое Глинке, эстетически не приемлющему выражения чрезмерной остроты эмоций. Инструментальные вариации, кружева фигураций — элемент, родственные колоратурам Людмилы.

Хор также возвещает о прибытии Руслана общим кличем, включается в действие в «сцене пробуждения» — как эпический «глас народа» («Что будет с нею?»).

Вся сцена пробуждения и ансамбль с хором *Adagio* — оставленное время, момент интенсивнейшего переживания счастья («Рай в устах, в лице, в речах»). И колоратуры Людмилы, и фигурации в оркестре имеют смысл юбилейных. А хор здесь — в функции эпической (реакции сочувствия, сопереживания) — либо совпадает, либо ведет свою линию в хоральной фактуре (поверх всех деталей вербального текста), символизирует единство, общность. Функция его в этой сцене и в самом финальном *Prestissimo* (на материале Увертюры) та же, что и в Интродукции — функция возобновленного обряда, функция славления богов.

Хор не предусмотрен поэмой Пушкина. Хор вносит эпическую струю даже там, где он не связан с обрядом. Глинка расширяет принцип формы со все расширяющимся полем действия хора за пределы обряда как некий символ единения, общения, поддержки, отклика.

Но не только с включением хора как припева-отклика связан тип Большой хоровой формы. Финальные ансамбли I и III действий по композиции приближаются к ней, хотя их можно определить и как двойную трехчастную (I акт), и как строфи-

ческую (III акт). В том и другом случае мы имеем дело с чередованием и варьированием материала: A B A₁ B₁ A + Coda (I акт); и a a₁ в a₂ в₁ (III акт). К этой форме можно отнести хоры второй картины V акта «Ах ты, свет, Людмила» и «Не проснется».

Сквозной тематизм и принципы характеристики

Объединяющим контрастом фактором сквозного действия в опере XIX века является **сквозной тематизм**. Образование сквозного тематизма возникло вследствие действия двух моментов: с одной стороны, самый факт повторения темы (вообще материала) за пределами данного фрагмента уже обращает на себя внимание. Тема приобретает и накапливает новые и новые смыслы.

С другой стороны, и сам материал сквозных тем изначально создается с целью символизации образа, наделяется специфическими чертами выразительности и синтаксической автономией, а поэтому заявляет о себе (или может заявить) и вне контекста формы фрагмента.

Действие сквозного тематизма (лейтмотивной системы) в форме может быть двойственным. Лейттема, лейтмотив в силу своей символичности, особенности, контрастируя с окружающим материалом, в известной мере служит переломом действия и частичной его остановкой. Лейтмотив и вне оперного действия (например, в симфонии) — так же как и в опере — приковывает внимание особостью материала и приостанавливает поток движения.

Другой план действия лейтмотивной системы состоит в том, что если она составляет всю (или почти всю) ткань развития, движения — как в *Тристане* — то в восприятии слушателя она перестает дифференцироваться во всех деталях и хитросплетениях, которые становятся лишь достоянием рационального анализа. Для слушателя в этих случаях лейттематизм как система воспринимается «точечно», в виде отдельностей, а в потоке развития может «десемантизироваться», вернее, отслоиться от закрепленного за ним смысла.

В *Руслане* Глинки есть две главные лейттемы, связанные с Черномором. Их «особость», яркость, драматургическая значимость в I и IV действиях очевидны. Композитор противопос-

тавляет этот тематизм всему материалу оперы. Таким образом, здесь единственным является первый план. Это вовсе не значит, что на уровне отдельных элементов (гармонии, ритма) в опере нет никаких связей с этими лейтмотивами. Темы Черномора — это, прежде всего, комплекс — гармония, фактура, тембр. Сложность их характера (как и всего в *Руслане*) определяется главным, сущностным контрастом: зловещая, выморочная, устрашающе-мрачная («Черный мор»), принципиально бесконечная целотонная секвенция и обыгрывание тона разными гармониями («перелицовка»); по своей природе это образы зла, но скерцозная природа фактуры, инструментовки, темпа — казалось бы, несовместимая с сущностью зловещих тем — создает образ сказочный, волшебный, отчасти даже бесплотный (прозрачность, легкость, пустоты в средних слоях фактуры, разброс регистров). Ошеломляющая новизна образа Черномора изумила и слушателей, и продолжает изумлять до сих пор. Тема и сам принцип организации ее проросли в глубины русской музыки XIX и XX века. Три пункта оперы стянуты этими лейтмотивами: Увертюра, сцена похищения в I акте и сцена битвы в IV акте.

Руслан Глинки — опера, в которой так много черт «авантюрного» античного романа и последующих его вариаций вплоть до XIX века — решительно противоречит модели античного романа и сказки в методе характеристики «реальных» героев — Руслана, Людмилы, Ратмира, Гориславы. К этому кругу относится и герой-волшебник Финн — самый человеческий, добрый сказочный «благодетель».

«Реальные» герои *Руслана* вовсе не те статуарные персонажи античного романа (да и сказки), с которыми все случается, но которые сами не меняются. Путь *Руслана* — путь испытаний и путь перемен в его характере. Традиционное представление о *Руслане* — герое эпоса, цельном, остающемся всегда одним и тем же — не совсем (скорее даже совсем не) справедливо.

Руслан в Интродукции чувствителен и нежен. Он далеко не первый, кто реагирует на предсказание Баяна (первые здесь Фарлаф, Ратмир, Светозар). Партия Руслана рельефно обозначена в конце фрагмента (в зоне каданса), где возникает минидуэт — любовный, «согласный» дуэт с Людмилой («О, верь любви моей, Людмила»). Это любовное ликование суженых и их клятва взаимной верности (с. 23, 25).

Свадебное славление «*Лейте полное кубок златой*» (ансамбль и хор) вообще, и это естественно, не включает партий Руслана и Людмилы. Здесь опять на первом плане Ратмир, Фарлаф и Светозар. Следовательно, оба главных героя — Руслан и Людмила — в Интродукции (с точки зрения фабулы) почти «скрыты в толпе», но, одновременно, и выделены, обособлены: дважды всплывает на мгновение их лирический дуэт. В начале Финала в сольных репликах Руслана и Людмилы возникает новый элегический оттенок (об этом уже шла речь в разделе о речитативе). Интонации эти (минорные, элегические) проникают в ансамбль и там они слышны отчетливо (Л.: «Здесь всем с твоей Людмилой», Р.: «Пусть твои желанья», Л.: «Но я твоя, твоя отныне», Р.: «Все тайные мечтанья»). И снова мини-дуэт согласия — в нем снова нежность, любовь, ликование суженых (с. 63—67).

Одна из самых ярких и характеристических тем оперы — тема канона «*Какое чудное мгновение!*». Ансамбль начинает партия Руслана, поэтому можно отнести и тему канона к одной из характеристик этого героя. Конечно, канон по замыслу Глинки символизирует общность всех героев, охваченных одним чувством. В то же время, в нем проявляется — в особой, совершенно исключительной ситуации — интонационный комплекс Руслана.

Похищение Людмилы (внезапная тьма таинственна — предзнаменование, подобное затмению в *Князе Игоре*) — это сцена волшебства и сцена всеобщего оцепенения, ожидания, страха. Эмоциональное напряжение выражено и в известной тональной неопределенности (в *As-dur* на органном пункте доминанты и DD, и IIIн, и альтерированная *S c-moll*). Последования и разрешения аккордов не традиционны, связаны с мелодическим движением в вокальной партии. Этот непрестанно «колеблемый» гармонический фон поддерживает мелодию, в которой обрисованы секвентные ходы по трезвучиям с постоянными внутренними хроматизмами, абрис же фразы «*Что значит этот дивный сон?*» представляет собой уменьшенную октаву «с» — «сес». И все же и пунктирный ритм, и восходящее движение по трезвучию, и скачок к заключительному «аs» — все, что составляет комплекс Руслана, — придает теме канона широту, пластичность, свойственную тематизму главного героя вообще.

Партия Руслана становится главной в каноне оцепенения. Мелодия его сама по себе загадочна, она как бы блуждает, скользит по тональностям, не останавливаясь и в неопределенном, почти вопросительном кадансе. В скрытом виде в ней присутствует хроматизм и даже отрывок целотонной гаммы (с. 77). Руслан первым замечает исчезновение Людмилы. Оцепенение, страх, гнев сменяет волевая решимость. Здесь, в критической ситуации, в нем просыпаются, вызванные горем, страсть, темперамент — новые черты характера. Собственно героический характер Руслана обрисован в ансамбле с хором «*О витязи, скорей во чисто поле!*», где интонации лирической темы будущей арии Руслана слышны в теме, звучащей первоначально в партии Ратмира.

Некоторые детали отличают в этом ансамбле партию Руслана от «заглавной» (с нее начинается ансамбль) партии Ратмира — это, например, тесситурно выделенный, скандируемый тон высокого «еs» (первый раз — в возгласе «*Где Людмила?*»). Этот повтор, скандирование включается и дальше в его партию в ансамбле, символизируя волю, упорство, твердость (героические возгласения в квартетном фрагменте «*Верный меч, как талисман чудесный!*»).

Как и Сусанин в I действии *Жизни за царя*, Руслан в I акте оперы не имеет развернутой сольной партии. Главный герой еще среди других, в толпе, он не на авансцене. Но некоторые черты его характера уже обозначились — прежде всего, в реакции на ситуацию, хотя весь «комплекс» Руслана еще скрыт.

Следующий этап «пути» Руслана (последняя картина II акта) — сцена-портрет. Однако портрет в действии, портрет человека действующего и меняющегося. Это остановка в пути. Главными в портрете Руслана являются три фрагмента: речитатив («*О поле, поле!*»), первый фрагмент арии («*Времен от вечной темноты!*») и второй фрагмент — *Allegro con spirito* («*Дай, Перун!*»).

Очень значителен первый речитативный фрагмент; на материале его частично построен и связующий речитатив между медленной и быстрой частями арии. И тональность *c-moll* (в психологическом плане), и собственно материал речитатива определены в инструментальном вступлении. Замечательной находкой Глинки здесь является и ядро темы (восходящее трезвучие).

вучие с секстой)²⁷, и обратный медленный спад. Пунктирный ритм — всегда энергичный — в последнем стреттном вступлении ускорен (все темы в уменьшении), после чего следует хоральный фрагмент. Этот процесс психологически правдиво, точно отражает движение мысли, ее ускорения, ее ретардацию, ее порыв и глубокую сосредоточенность. В интонациях самого речитатива как бы отражен процесс перехода от созерцания («Чей борзый конь тебя топтал в последний час кровавой битвы?») к действию, к героической кульминации («Кто на тебе со славой пал?»). Именно в этой кульминации обнажен героический комплекс Руслана, после чего дан постепенный спад и погружение во мрак размышлений о смерти («и поросло травой забвенья?»).

Мелодия речитатива лишь частично соприкасается с буквальным смыслом текста. Она принципиально неиллюстративна, не «следует за текстом». Этот монолог, как и вся медленная часть арии — внутренняя речь, не обращенная ни к кому. Покинутое воинами-врагами поле брани по ассоциации направляет мысль Руслана к размышлению о судьбах человечества и своей собственной судьбе. Но об этом повествуется уже в следующей, лирической части монолога. Думаю, что и здесь музыкальный план не вполне совпадает с планом текста. Все имеет подтекст, глубину, выходящую за рамки печали о собственной горькой судьбе безвестного путника. Относительно музыки текст арии мелковат. И мерная, распетая широко мелодия (ямб в ней трактован в античном ритме 1:2), и даже имитация вещей струн (фигурация виолончелей, а не имитация струн Баяна у фортепиано и арф) — все это не столько размышления героя, сколько его портрет, в котором явно очерчена сущность Руслана как героя эпического и героя размышляющего.

Действенные, героические черты обострены в связующем речитативе и инструментальном переходе к быстрой части арии «Дай, Перун», тематизм которой в более быстром темпе под конец приобретает черты марша как метафоры действенности. Непосредственно же перед самой быстрой частью арии появля-

²⁷ Об этом интонационном ядре многих тем в *Руслане* писал Б.В.Асафьев в книге о Глинке.

ется музыка энергических жестов. Конечно, ария «Дай, Перун», отчасти, дань традиции. Быстрый темп, сонатная форма, колоратуры-пассажи — все это укладывается в традицию XVIII — первой половины XIX века. Но сам материал основных тем вырос из комплекса Руслана: тема «Дай, Перун», главная партия — быстрый мажорный вариант темы вступления к речитативу; побочная партия — «О, Людмила» — цитата из Увертюры²⁸, мужественная лирика которой прорастает потом в лирической теме арии князя Игоря у Бородина; колоратуры — сколок с аналогичных пассажей в ансамбле «О витязи». И это спасает от штампа, делает сам материал арии органичным.

Резко выделена характеристика Руслана в ансамбле III акта. Его речитативные возгласы входят в героический комплекс («Скоро ль я найду хищного врага?» — с. 206—207) и резко контрастируют с танцевальной темой дев Наины. Однако, Руслан — «очарованный странник» — поддается искушению («и Людмилы милый образ тускнеет, исчезает»). Этот «головокружительный» момент «чары» выражен в растерянных репликах речитатива и в потрясающе найденной гармонии и фактуре оркестра — тянущиеся вверх октавные линии альтов, первых и вторых скрипок и хроматические, синкопированные, угловатые (с уменьшенной квинтой) шаги басов, вздрагивающие реплики в перекличках валторн и деревянных духовых — момент утраты «почвы под ногами», утраты чувства реальности, кружение сознания (с. 210). Сложным образом развивается этот план оркестра. В конце сцены «вздрагивающие» реплики, как бы воссоединяясь, образуют плотный туттийный фон: деревянные духовые с валторнами и все струнные двойным штрихом реализуют крайнюю степень нагнетания напряжения сцены перед появлением Финна.

О «плаче» Руслана в IV акте, о предшествовавшем ему речитативе и эмоциональном слове в этом речитативе речь уже шла ранее. Добавлю только, что эта необозначенная ария выходит очень далеко за рамки «арии ревности». Следовательно, здесь тоже происходит отслоение музыкальной драматургии от драматургии вербальной. В арии-плаче, арии скорби есть и еще

²⁸ Слушатель, не зная, когда она была создана, воспринимает ее темы как уже звучавшие, и ПП арии — как цитату из Увертюры.

один момент — динамика развития. Кульминация выделена как энергичная драматическая вершина, как действенный момент.

В Финале оперы (вторая картина V действия) неистовый скак коней — неистовое стремление к цели Руслана — охватывается как бы концом, завершением последнего ансамбля IV акта («Скорее, скорее в отчизну!»), тоже полного неистовой энергии движения к цели. В тематическом отношении ансамбль (финал IV акта) вбирает в себя комплекс Руслана-героя. Инициатором ансамбля здесь выступает не Ратмир, как в финале I действия, а Руслан. Вокальные интонации Руслана «заряжены» энергией восклицаний-кличей и «упорным» ритмом

♩ ♪ ♪ ♪ | ♩. Но, пожалуй, тематизм оркестра, где ритм обострен пунктиром, а мелодическая линия — энергией скачков с прилегающими секундами, — едва ли не главный выразитель героического порыва. В тексте речь идет о намерениях. В музыке, взятой отдельно от текста — о действии. Оба плана драматургии при всей условности («бег на месте») в совокупности, учитывая расслоение и взаимодействие текста — музыки, можно принять как действие в сфере переживаний, эмоций, готовности к подвигу.

Сама сцена «пробуждения» Людмилы (V действие) — акт волшебства, свидетельство могущества Финна, прославлению которого, собственно, и посвящен весь ансамбль с хором. В действии это — момент статики, остановившееся время счастья. Счастье переживается во всей глубине, всеми, а далее переживание это находит иную, гимническую форму в хоре «Слава великим богам!» (реминисценция материала Увертюры). Сцена «пробуждения» — как в фольклоре и как в греческом и любом авантюрном романе — есть достижение цели пути после преодоления всех препятствий. Здесь это и путь роста личности.

Изумительная по красоте, пластичности, богатая оттенками нежности, грусти, тихой радости сама же эта сцена пробуждения — отнюдь не громкий гимн, а тихое Adagio, песня в традиционной форме a, b, b_1 . Строение всей сцены — две большие строфы: A — Руслан, A_1 — Людмила, которые складываются в вопросо-ответную структуру периода (Es — B, B — Es). Эта песенная форма с тем же тональным планом есть и в мини-дуэте в начале финала I акта. Простота, сдержанность, связь с песенным жанром (как и в хоровых фрагментах) говорят о воз-

вышенном начале в эстетике Глинки — в *Жизни за царя*, и, в особенности, в *Руслане*.

Возвращение на «круги своя» — к дуэту согласия, дуэту любви, конечно, — и по характеру материала, и самой последовательностью проведения темы (сначала Руслан, потом Людмила) образуют арку с мини-дуэтами I акта.

Характер героя с таким диапазоном действий, реакций, чувств вполне сопоставим с самыми богатыми и сложными характерами реалистического романа XIX века.

Амплуа легкого колоратурного сопрано Людмилы, столь контрастное по отношению к мужественному басу Руслана, предполагает и контраст характеров. Но в сущности своей характер Людмилы — как он создан Глинкой — близок характеру Руслана. И здесь, пожалуй, самое большое и убедительное расхождение с поэмой Пушкина, в которой черт героических и мужественных в образе Людмилы нет.

В ансамблях I акта (в Интродукции и Финале) партия Людмилы — это партия голоса, ведомого по следу Руслана или сливающегося с ним. Материал почти идентичен. Но есть и тонкие отличия. Нежная женственность Людмилы оттенена не очень заметными, но существенными деталями. Уже в первом мини-дуэте рисунок мелодии в партии Людмилы еще более пластичный: вместо прямолинейного хода в зачине темы у Руслана — огибающие тон опевания. В мини-дуэте ансамбля Финала партия Руслана («Клянусь, отец, мне богом данный, всегда хранить в душе моей союз любви, тобой желанный, и счастье дочери твоей») предваряется и завершается торжественным, героическим фанфарным оборотом, звучащим у деревянных духовых и валторн²⁹. В сопровождении же фразы: «и счастье дочери твоей» звучит полифонический квартет струнных. Идентичная мелодия у Людмилы сопровождается или, скорее, дополняется репликами тембров Людмилы — флейты, гобоя и кларнета, а в кадансе — струнными.

Каватину Людмилы обычно трактуют как типовую арию в двухчастной форме (медленно — быстро). Колоратурное сопрано как бы символизирует детскость, игривость, даже капризность образа. Но в каватине уже содержится масса оттенков, не

²⁹ Этот оборот в Tutti открывает весь Финал и речь Светозара.

укладывающихся в этот стереотип. Смысловой диапазон и в медленной, и в быстрой части — это и нежность, и грусть, и беззаботное веселье, и волевая настойчивость, победительность — признак грядущего непримиримого сопротивления насилию. Легкость, воздушность, виртуозность прикрывают эти черты вуалью колоратур, ритмической игрой. Хотя и в самих колоратурах, как это показывает материал, содержится множество оттенков чувств, психологических деталей. Нежный образ Людмилы как бы витает в воздухе в сцене похищения (колоратуры флейты) и в танцах «чародейств Наины» (тоже солирующая флейта).

И совсем другой лик главной героини предстает в начале IV акта. Парадоксален по своей структуре материал фрагментов монолога Людмилы, чередующихся с волшебными хорами: скорбные, почти плачевые интонации звучат в быстром темпе *Allegro agitato*. И эти плачевые интонации — что еще более удивительно — соединяются с ритмом мазурки, а в самом первом разделе — еще и с фигурой полонеза. Напомню, что фигура полонеза встречалась и ранее в ансамбле I действия, непосредственно после сцены похищения. И там, и здесь танцевальные ритмы предстают как метафора, как знак возбуждения, гнева, сильной эмоции. Это противоречивое сочетание как раз и показывает искренность и силу переживаний Людмилы, сознающей безысходность ситуации, с которой она не может примириться. Разрешение следует в героической, завершающей всю разорванную цепь драматических фрагментов коде *H-dur* (в партии Людмилы): *«Безумный волшебник! Я дочь Светозара, я Киева гордость! Не чары волшебства девичье сердце навек покорили, но витязя очи зажгли мою душу... Чаруй же, кудесник: я к смерти готова! Презрения девы ничем не заменишь!»*. В рамках всей сцены — это финал действия, подобный финалам *«О витязи»* и *«Скорее, скорее в отчизну!»*. Примечательно сходство мелодической линии этого финала с основной темой финала I акта *«О витязи»*.

Таким образом, героический финал сцены Людмилы функционально подобен действенным, героическим финалам I и IV актов оперы. Характер Людмилы эволюционирует в том же направлении, что и образ Руслана.

Совершенно новую краску вносит расположенная в центре сцены ария *d-moll*. Это ария-жалоба, ария *Lamento*. Текст ее повествует о разлуке, о тоске по родному батюшке и милому рыцарю и кончается словами: *«Не видать мне более ни родного батюшки, ни дорогого витязя! Тосковать мне, девице, в безотрадной долишке!»*. Текст песенный, в нем значительное место занимает характерный для народных песен параллелизм: *«долюшка... горькая — солнышко за ненастной тучею, за грозою скрылося»* (связь психологических мотивов с Первой песней Баяна: *«Оденется с зарею роскошною красою цветок любви, весны; и вдруг порывом бури под самый свод лазури листки разнесены»*).

Ария *d-moll* *«Ах ты, доля, долишка»* и в тексте, и в музыке оказывается как бы отстранением от сиюминутной ситуации. Глинка опирается здесь на жанр песни, тот жанр, который занимает в его камерном творчестве заметное место — жанр «русской песни». Однако, ни в одной из песен Глинки в этом жанре нет развития, подобного развитию в арии *d-moll*. Вопреки тексту — вот еще один пример отсложения словесной и музыкальной драматургии — конец арии драматичен и даже трагичен. Начиная с *Più mosso* (кода арии), резко обостряется ладовый и интервальный рисунок мелодии, появляются такие мощные приемы развития как секвенции, дробление фразы, что ведет к учащению имитаций солирующей скрипки. Появляются драматические колоратурные пассажи у скрипки и в вокальной партии. Весь фрагмент повторяется (вместе с текстом), однако развитие подводит к еще более высокой кульминационной точке. К этому надо прибавить пунктирный ритм в кадансовой зоне и тремоло всех струнных в оркестре. Подобная драматизация песенной мелодии уже намечена Глинкой в предсмертной арии Сусанина. Но в *Руслане*, в арии Людмилы эта драматизация более неожиданна — характер песенной мелодии здесь кардинально меняется. И, наконец, героический персонаж (мужской голос, бас) в критической ситуации — это совсем не то, что нежный женский образ (колоратурное сопрано) в подобной же критической ситуации.

Пути русской музыки, ведущие от *Руслана*, традиционно рассматриваются в аспекте развития сказочно-эпического направления. Но ария *d-moll* ведет в другую сторону — к Чайковскому. Прежде всего, к арии Лизы в Шестой картине *Пиковой*

дамы. Ситуация сходная, почти тождественная. Как и Глинка, Чайковский в этот критический момент ожидания, в сцене, завершившейся самоубийством героини (в *Руслане* этот момент желания смерти тоже есть — в сцене IV действия), центральную часть арии трактует как песню, простую, близкую к песне-романсу. Правда, в тексте арии Лизы нет тех элементов народной поэзии, какие есть в арии Людмилы — однако сам жанр песни поначалу тоже как бы отстраняет от драматизма ситуации. В процессе же развертывания, в последней из трех строф Чайковский, как и Глинка, драматизирует песню, воссоздает ситуацию волнения, тревоги, господствовавшую в начальном речитативе. Приемы драматизации в арии Лизы сходны с теми, которые Глинка применил в арии Людмилы: ускорение темпа (*Roso string.*), секвенции, высокая кульминация, тремоло в оркестре, постепенно захватывающее всю струнную группу. Подобная «траектория» развития очень типична для Чайковского, в частности, и для его романсов, где постепенная драматизация знаменует психологический переход от «там и тогда» (воспоминания) к «здесь и теперь» (актуализация воспоминаний).

Подобная же трансформация развития у Глинки в *Руслане* очень ярко представлена в каватине Гориславы «*Любви роскошная звезда, ты закатилась навсегда!*». Если Людмила ассоциируется с Лизой, то еще отчетливее Горислава ассоциируется с Татьяной в *Онегине*. Песенная тема жалобы («*О, мой Ратмир!*») перерастает в короткие декламационные мотивы («*Ужели мне во цвете лет любви сказать: "Прости на век!"*»). Главная же кульминация — в коде: «*Ужель венок тяжеле шлема? И звуки труб, и стук мечей напева жен твоих милей?*». Здесь снова расхождение буквального смысла текста вербального и смысла текста музыкального. Драматизм кульминации спровоцирован исключительно психологическим подтекстом, ситуацией — как и в арии Людмилы, и в арии Лизы, и как в партии Татьяны у Чайковского.

В романсах Глинки есть очень близкий каватине Гориславы и, конечно, ведущий к Чайковскому пример драматизации чувств, процесса перехода от «там и тогда» к «здесь и теперь» — это «Песнь Маргариты»³⁰. Кульминация этого романса тек-

³⁰ «Песнь Маргариты» из трагедии Гете «Фауст» относится к 1848 году, ее можно считать камерным вариантом каватины Гориславы.

стуально почти совпадает с каватиной Гориславы, а песенный фрагмент родственен фрагменту «*О, мой Ратмир!*». Следы каватины Гориславы обнаруживаются в начале финального ансамбля с хором III акта оперы. Слова «*О, мой Ратмир!*» даже вынесены в подзаголовок этого ансамбля. Уже во вводном речитативе о каватине напоминают хроматические нисходящие мотивы и широкий распев; далее — целеустремленное развитие мотива, почти цитатно схожего с мотивом-формулой каватины, и, наконец, распевы (минорный вариант). С такого рода распевыми мы встречаемся и за пределами вокальной партии Гориславы и даже там, где она как действующее лицо отсутствует. В самой каватине это распевные мелодические фразы фагота, имитирующие вокальную партию (крайние разделы формы) и вступающие с ней в диалог (середина формы).

За пределами партии Гориславы такого рода мелодические побегы появляются в вариациях Вступления к V действию на теме будущего хора «*Не проснется...*» и в вариациях в самом хоре (вторая картина V действия), в сцене оплакивания Людмилы. Так образ Людмилы как бы сближается с образом Гориславы на уровне музыкального материала. Еще явственнее это происходит в сцене пробуждения, в статическом ансамбле счастья, где и в партии Ратмира, и в партии Гориславы звучит тема «пробуждения», появившаяся в первый раз в партии Руслана, потом в партии Людмилы. Поначалу совершенно разные характеры — нежная, хрупкая Людмила и страстная Горислава — сблизились, оказались глубоко родственными.

Очень устойчив образ Ратмира, он почти неизменен. Двойственность Востока отразилась в его натуре, склонной к чувственности, блаженному созерцанию и, одновременно, горячей, темпераментной. Подобная трактовка хазарского юноши-князя дает Глинке возможность подчеркивать «восток», черты ориентальности даже в ансамблях, не говоря уже об арии из III акта и романсе из V акта. Но именно Ратмиру — темпераментному юноше, влюбленному воину — поручена роль зачинателя самых действенных ансамблей I акта («*Лейте полнее*» и «*О витязи*»). Образ Ратмира в *Руслане* породил специфическое явление в русской музыке — петербургский восток (выражение М. С. Друскина). С этим явлением можно встретиться у Балакирева, Серова, Римского-Корсакова, Мусоргского, Глазунова, Чайковского (*Щелкунчик*), Рахманинова.

Характеристики персонажей, конечно, представляют собой сквозные линии связей и взаимодействий. Поскольку в *Руслане* нет лейтмотивной системы как таковой, то именно интонационные комплексы³¹ Руслана, Людмилы, Ратмира, Гориславы реализуют в материале это сквозное развитие. Совершенно очевидно, что *Руслан* не только опера событий, «авантюра», опера контрастов, стимулированных сказочными «вдруг» и «как раз», но также и опера характеров — тоже движителей действия.

Контрасты *Руслана* — свидетельство неистощимой фантазии композитора, самоценности его материала. Сквозное развитие — начиная от темповой системы, кончая индивидуальными линиями характеров, — делает форму оперы строгой, целесообразной, динамичной.

Драматургия и композиция *Снегурочки*

Без и до всякого анализа при первом знакомстве со всеми тремя операми ясно, что в *Тристане* Вагнера мы имеем дело с речитативным синтаксисом и речитативной формой. Не речитативные (декламационные, кантиленные, песенные) типы речи встроены в нее на основе подчиненных общей закономерности структур. Их подчиненность, во-первых, количественная (несоизмеримость по масштабам с действием, сценой), во-вторых, — качественная (неустойчивость, переходность, тяготение к продолжению, гармоническая незавершенность).

Еще более ясно — и это отмечают все исследователи оперного творчества Глинки, — что в основе *Руслана* лежит противоположный принцип музыкальной речи, синтаксиса и формы. А именно — песенный принцип, имеющий приоритетное значение на всех уровнях. И главным принципом формообразования в *Руслане* является взаимодействие крупных и средних песенных форм. В то же время, в *Руслане* определенное значение имеет речитатив разных типов.

Снегурочка Римского-Корсакова принадлежит к операм смешанного типа, в которых наряду с завершенными, «структу-

³¹ О.В. Комарницкая называет их также макротемами. См. цит. автореферат. С. 23.

рированными» по принципу песенности формами, значительное место занимают сквозные сцены и речитатив в узком смысле слова — как форма, основанная на речитативном синтаксисе и речитативном типе отношений вокальной партии и оркестра.

Иначе говоря, с точки зрения оперной формы, которая возникает как следствие подхода к музыкальной драматургии, *Снегурочка* вбирает в себя и принцип Вагнера, и принцип Глинки, и, конечно, ведущий принцип классической русской и западноевропейской оперы смешанного типа. Но поверх этих общих структурных закономерностей в *Снегурочке* можно обнаружить и конкретные связи именно с *Тристаном* и именно с *Русланом* как двумя антиподами по принципу решения музыкальной драматургии и оперной формы.

Не зная (предположительно) *Тристана* в период работы над *Снегурочкой*, композитор, конечно, слышал и знал «другого» Вагнера: все, что звучало в Петербурге до 80-х годов, могло влиять и на Римского-Корсакова, и на других русских композиторов. О «вагнеровских формах» в *Снегурочке* композитор пишет в «Летописи» в период не только знакомства, но и интенсивно пережитого общения и влияния вагнеровской музыки (в *Младе*) и попыток эстетического осмысления драматургии и музыкального языка Вагнера в статье «Вагнер и Даргомыжский» (1895 год).

Вагнеровское в *Снегурочке* — это, прежде всего, разветвленная система лейттем и лейтмотивов, которую сам композитор «писывает в незавершенной статье, посвященной этой опере и опубликованной посмертно»³².

Лейтмотивная система и в *Тристане*, и в *Снегурочке* обладает, во-первых, свойством концентрированной презентации и репрезентации (идей, чувств, персонажей и так далее); во-вторых, — гибкой изменчивостью, способностью в связи с ситуацией (сохраняя основу) менять внешний (с точки зрения средств) и не только внешний облик, но и сущность образа. Такова тематическая природа музыки вообще — внешние изменения и, одновременно, сохранение узнаваемости не препятствуют изменению (иногда весьма радикальному) семантического, смыслового ядра.

³² Римский-Корсаков Н.А. «Снегурочка» — весенняя сказка // Музыкальные статьи и заметки (1869—1907). Статья 1905 года. СПб., 1911.

Лейттемы *Тристана* и *Снегурочки* обладают свойством перехода одного лейтмотива в другой, преодоления семантической границы и пересмысления самой структуры. Наконец, лейтмотив как смысловая отдельность способен быть основой длительного развития (в качестве поддерживающего или альтернативного — по отношению к вокальной партии — фона), а также полностью эмансипироваться от словесного ряда в чисто инструментальной форме. Таковы инструментальные эпизоды, вступления к актам в обеих операх.

Специфику своей лейтмотивной системы в *Снегурочке* определил, отчасти, сам композитор, сделав акцент на том, что лейтмотивы Вагнера по преимуществу инструментальные, а в *Снегурочке* (наряду с инструментальными) происходят от вокальных интонаций. Однако отличие не только в этом. У Вагнера в *Тристане* сквозные темы не связаны с автономными песенными фрагментами (таковых в *Тристане* очень мало)³³, они автономны изначально. В *Снегурочке* лейттемы Снегурочки в большинстве своем происходят из песенных форм, являются главными темами (каждый мотив которых потом может стать автономным), связанными с песенным синтаксисом. Автономными лейтмотивами становятся все темы арии Снегурочки *E-dur* (Пролог), ее ариетты *d-moll*, микроариозо «*За поцелуй поешь ты песни?*» (I действие). Таково же происхождение лейтмотива Купавы (главная тема ее ариетты I действия); одного из мотивов Берендея («*Сказывай, слушаю*»). Вокальны по природе все лейттемы Мизгиря.

С другой стороны, инструментальные по происхождению лейтмотивы Царя Берендея нередко служат канвой для его же вокальной партии. Инструментальные мотивы Зимы трансформируются в вокальную тему Песни Мороза и в мелодию Весны (трио в Прологе); инструментальная тема птиц превращается в широкую, инструментальную же тему Весны, которая переходит и в ее (Весны) вокальную партию.

Примерами радикальных превращений лейтмотивов Снегурочки, их смысловых инверсий могут служить следующие эпизоды. Как известно, сам Римский-Корсаков считал все мотивы-

³³ Примером лейтмотива, выросшего из вокальной линии, может служить упомянутая выше Песня молодого матроса из I действия.

фразы арии Снегурочки *E-dur* (кроме темы *As-dur* «*в сумеречки тебя утешу*») принадлежащими одной теме. Это фраза «*Ау*», фразы «*С подружками по ягоды ходить*», «*Милей Снегурочке твоей*» и инструментальное вступление. Последний материал не превращается в автономную тему за пределами арии — это замечательно услышанный и «увиденный» образ снежной девы, царевны леса, ее сверкающего, как бы «шуршащего» снежного одеяния. Сама эта инструментальная тема, однако, двойственна (как и образ девушки-Снегурочки): два ее варианта — минорный и мажорный — содержат разные интонации. В минорном проступает скрытая в фактуре фраза «*Хочу, хочу, пустите!*», во втором — интонации первых вокальных фраз: «*С подружками...*» и «*на оклик их веселый отзываться*». Оба варианта «снежной» темы содержат в себе в скрытом виде мажорный и минорный варианты мотива «*Ау*».

Остальные элементы темы арии *E-dur* превращаются в самостоятельные лейтмотивы. Скорее их можно назвать лейттемами, ибо структура их превосходит мотив. Более того, из темы «*Ау*» выделяются как самостоятельные и начальный, и заключительный мотивы (с. 51). Они приобретают самостоятельность в трио (Пролог, с. 61, 69).

Все упомянутые выше темы имеют игровой характер, это колоратурные орнаменты. Одним из самых ярких, впечатляющих превращений темы «*Ау*» является *Cadenza a piacere e giocoso* — флейта solo, Adagio. Это момент первой встречи Снегурочки с берендеями (первым из них ее увидел Бобыль). Феерический пассаж символизирует впечатление волшебства, рождающего оцепенение — миг неподвижности. Вместе с темой Лешего вся сцена превращается в видение незнаемого, неизвестного, пугающего. Появление в виде флейтовых пассажей не только темы «*Ау*», но и темы «*Милей Снегурочке твоей*», производит аналогичное впечатление. Но здесь волшебство и оцепенение связано с созерцанием красоты, здесь уже нет испуга.

Очень тонким приемом Римский-Корсаков по-разному показал Снегурочку в зеркале восприятия ее берендеями, Бобылем и Царем.

В I действии Снегурочка в среде берендеев — уже «как бы» своя, хотя своей она так и не стала — охарактеризована темами «*Ау*» и «*С подружками...*», поначалу звучащими так же

(если не считать трели), как и в арии. Всюду неизменно остается тембр флейты и тема звучит вне вокальной партии, то есть здесь главное не впечатление, которое она производит на берендеев, но характеристика ее самой.

Совершенно иначе звучит значительно измененный фрагмент темы «Ау» в III акте оперы в сцене, когда Лель выбирает не Снегурочку, а Купаву (с. 277). Изменен ладовый абрис темы (в целом это опора на малый минорный септаккорд), очень выразителен и малосекундовый ход, огибающий звук «fis». Канон в октаву флейты с голосом символизирует тревогу торопливого ожидания. Но самые существенные преобразования происходят с темой «Ау» в Лесной сцене погони Мизгирия за призраком Снегурочки. Здесь тема то вновь превращается в пассаж, меняющий свою тональную окраску, то в триольную изломанную тему призрака.

Не менее радикально преобразование темы «С подружками» в тему Снегурочки «преображенной» — «Ах, мама, мама, что теперь со мной!» (IV действие). Здесь игровая, орнаментальная тема звучит как гимн, перемежаясь с темой-гимном Ярила-Солнца (с. 345). Это сближение с жанром гимна, медленный слоговой принцип распева, отличающий все гимнические мелодии оперы, — один из самых значительных моментов семантического переосмысления лейтмотива.

Количество примеров легко умножить — в сущности, все темы Снегурочки в той или иной степени изменяются в процессе движения сюжета, в процессе развертывания музыкальной драматургии.

Менее подвижны лейттемы Царя Берендея — оно и понятно: ведь Царь вечно старый, вечный, и потому сущность его неизменна, хотя амплитуда чувств широка — это ласка, сочувствие, восхищение, гнев, недоверие, передаваемые, прежде всего, в речитативе и мелодике обеих каватин. Это же можно сказать и о лейттеме Купавы: ее мотив-формула меняется мало и остается в постоянно тревожно-недоуменном характере. Но за пределами лейтмотива характеристика Купавы тоже многогранна.

Что касается лирической характеристики пылкого, страстного Мизгирия, то его сквозные темы и темы «местного значения» обладают общим комплексом напряженных, восходящих к кульминации интонаций с довольно быстрым откатом вниз.

Это очень точная характеристика Мизгирия, страсть которого до момента преобразования Снегурочки тщетна, безответна.

Материал показывает, что лейтмотивная система *Снегурочки* Римского-Корсакова, несмотря на значительное сходство общих принципов, все же заметно отличается от системы лейтмотивов *Тристана* Вагнера. Отличие это обусловлено жанровыми особенностями обеих опер. *Тристан* Вагнера сосредоточен на психологических коллизиях. Весь материал и форма, музыкальная драматургия и характеристики героев сосредоточены на их переживаниях. Отсюда, лейтмотивы Вагнера в подавляющем большинстве своем относятся к лирической сфере и, вследствие этого, в интонационном отношении являются как бы ответвлениями от одного лирического ствола — интонационного комплекса, черты которого явственно слышны почти во всех лейтмотивах.

Лейтмотивная система *Снегурочки*, во-первых, охватывает гораздо более широкий диапазон явлений: это изобразительность (фантастика), лирическая сфера и жанровое начало (обряд). Во-вторых, внутри лирической сферы — это касается, прежде всего, образа Снегурочки — диапазон трансформаций лейтмотивов шире, значительнее, нежели в *Тристане*.

Речь идет, разумеется, не о каком-то художественном превосходстве той или иной оперы, а о причинно-следственных связях типа синтаксиса и формообразования, художественного замысла и сюжета и, как следствие этого, особенностей лейтмотивной системы *Тристана* и *Снегурочки*.

Снегурочка резко отличается от *Тристана* и от *Руслана* типом музыкальной драматургии и формы. Если в *Тристане* определяющим, господствующим был план лирический, раскрывающий себя в динамике чувств и психологических коллизий, а все остальное, то есть планы внешние, существовало лишь относительно главного — лирического плана (вторжения хора в I акте, охоты во II акте и наигрыша пастуха в III акте — это лишь «стимулы тревоги» и «помехи», необходимые для поворотов лирического действия), то в *Снегурочке* взаимодействуют несколько автономных планов действия и, соответственно, планов музыкальной драматургии и формы. Конечно, здесь — как и в *Тристане*, и в *Руслане* — музыкальная драматургия не тождественна ни сценическому действию, ни тексту, хотя и тесно связана с ними.

И план эпический, связанный с обрядом, и план лирический (взаимоотношения героев), и план фантастики, «сказки в сказке», который, в свою очередь, двоятся в противоборстве зимы — весны, — все это самостоятельные языковые пласты и планы музыкальной драматургии, каждый из которых имеет свою линию развития. Сходятся они лишь в финале оперы.

Отсюда роль контраста в форме. Контраста не менее значимого и яркого, чем у Глинки в *Руслане*, однако его реализация, как и реализация сквозных связей и формы как целого в *Снегурочке* глубоко своеобразна и отлична от *Руслана*.

В музыкальной драматургии оперы и в ее музыкальной форме контрастируют несколько характерных музыкальных формообразующих пластов: хоровые обрядовые сцены — крупные Большие хоровые формы; к ним примыкают сольные и ансамблевые, законченные, структурированные формы (арии, ариеты, каватины, ариозо); сквозные формы («вагнеровского типа» по определению автора); речитативные, в том числе и мелодический, ариозного типа речитатив и речитатив, обозначенный композитором (позднее определяемый им как речитатив сессо).

Каждая из этих форм решена не традиционно. Ни по материалу, ни по принципу развития «вагнеровские» сцены *Снегурочки* не совпадают с формами *Тристана*; точно также Большие хоровые формы ни по материалу, ни по структуре не совпадают с подобными формами в *Руслане*.

Однако Римский-Корсаков наследует принципы формы Глинки в *Руслане* как в их общем виде, так и в отдельных характерных способах обобщения. Прежде всего, это касается принципа контраста и роли крупных, структурированных, законченных форм. И Большая хоровая форма, и более мелкие формы — сольные и ансамблевые (ансамблей в *Снегурочке* мало: это трио — *Снегурочка*, *Весна*, *Мороз* — в Прологе, трио — *Снегурочка*, *Купава*, *Лель* — в III акте, дуэт *Снегурочки* и *Мизгирия* в IV акте) привлекают к себе внимание как композиционные опоры и как центральные моменты характеристик действующих лиц и народа.

Но в *Снегурочке* есть и специфические, не встречающиеся в *Руслане* формы типа фазных, складывающихся из относительно завершенных мелких звеньев. Это большие сцены, в которых мо-

гут быть и хоровые фрагменты, и диалоги, и микроарии³⁴ — все они объединены общей линией развития. В *Снегурочке* есть и автономные микроарии («К нему девицы ходят» — Пролог, с. 56 и «За поцелуй поешь ты песни?» — I действие, с. 111)³⁵.

Только на первый взгляд эти формы близки к большим сценам Вагнера в *Тристане*. Главное отличие их от сквозных цепных форм *Тристана* заключается в ярком контрасте звеньев, их тематической автономии и значительной роли повторов. Все это, в принципе, вообще невозможно в лирической сквозной сцене. Только эстетика сказки, эстетика эпического театра допускает и контрастные сопоставления характеристически ярких моментов, и повторы-возвращения, и переизложения. Эти сцены — например, первый раздел Пролога до хора Проводов Масленицы или ночная лесная сцена Мизгирия и *Снегурочки* — живой *Снегурочки*, а затем ее призрака — строятся по принципу чередования контрастных сопоставлений и повторов в сочетании с вариантными изменениями звеньев. Этот принцип демонстрирует, отчасти, проникновение композиционных черт Большой хоровой формы в сквозные сцены.

В *Руслане* принцип контраста распространялся, прежде всего, на крупные разделы (исключение — песни Баяна в Интродукции). В *Снегурочке* к этому присоединяется принцип контраста внутри крупных сквозных сцен. Здесь мы также имеем дело не только с контрастом ярких тем эпизодов, но и с konsekventными перепроведениями (повторами) тематических блоков, состоящих из контрастных звеньев, а также цепью подобных блоков.

Первый из таких крупных разделов, демонстрирующих данный принцип, — Вступление (до первого речитатива Весны). Начальный блок состоит из последовательности трех тем: а — тема у виолончелей и контрабасов и ответ у флейт и кларнетов; б — новая тема у флейт и кларнетов; с — тема пения петухов (их перекличка) у гобоя и английского рожка. Все объединено общим фоном посредством тремоло: альты + валторны (а), затем флажолеты скрипок (б и с). Тембры, регистровое распо-

³⁴ См.: Словарь терминов.

³⁵ Подробнее об этом см.: II часть, раздел II, глава «Промежуточные формы. Микроарии».

ложение рельефных тем и тремоло создают сразу впечатление и простора, и загадочной атмосферы ожидания. Этот первый блок тут же повторен на квинту выше (*a-moll*, *e-moll*), но на первом плане всюду функция доминанты, подчеркнутая тремолирующим фоном.

Следующий, более крупный блок состоит из трех фрагментов: **a** — тема птиц; **b** — тема Лешего; **c** — тема Весны. Вырисовываются конкретные черты не только пейзажа, но и главных действующих лиц фантастического, загадочного мира. Тремоло превращается в фигурацию скрипок, символизирующую и трепет, едва заметное движение воздуха (как в тремоло), и, одновременно, слитный гомон прилетающих птиц (в партии флейты *piccolo* звучит уже оформившаяся тема птиц). Фрагмент Лешего (**b**) — резкий контраст: тритоны, хроматический излом, «пугающая» стретта, триоли-кличи в разных регистрах — все создает атмосферу волшебства, враждебного людям. Но композитор и здесь находит связь с окружающими эпизодами: остинатные тоны «е» и «с» (скрытый *C-dur*) объединяют фрагмент Лешего с фрагментами птиц.

Последний эпизод — вариант **a** + **c** — повторение фрагмента прилета птиц (но с другой педалью и перекраской фигураций) и возникающая на этом фоне тема Весны (**c**). Как известно, первый элемент темы Весны — зов валторны — это тема птиц в увеличении (снова два разных материала связаны тематически и фактурно).

Таким образом, целостная картина инструментального Вступления разворачивается неторопливо (в темпе *Andante sostenuto* $\text{♩} = 69$), в ней постепенно высвечиваются, как бы приближаются к слушателю-зрителю все новые, все более значительные и яркие образы. Оба тематических блока несут в себе, конечно, не только пейзаж, но и глубокое лирическое настроение, богатое как оттенками, так и резкими контрастами. Аналогичным образом строится и ночная сцена в заповедном лесу.

Принципы вариантов (консеквентных и продлеваемых) перепроведений целых блоков, «панорамный» принцип широкого показа при общей неустойчивости гармонии (опоре на доминанту, отсутствии тоники) создают известное противоречие и с самого начала ориентируют слушателя-зрителя не на про-

стую фольклорную сказку со всеми атрибутами игры и приключений, но на глубокий, серьезный лирический и социальный план развития драматического действия в форме сказки.

Большая хоровая форма в *Снегурочке*

Конечно, в *Снегурочке*, где синтезированы мотивы лирической драмы, сказки, мифа и эпоса, непременно должны были быть продолжены и развиты формы и типы характеристик *Руслана*. Прежде всего, это относится к эпосу, выступающему в форме обрядовых сцен. Это сцена Проводы Масленицы, сцена Свадебного обряда в I действии, свадебный обряд и игры в III действии, свадебный обряд в IV действии.

Все эти свадебные обряды относятся к разным стадиям свадебного действа. В I акте это, скорее, «девишник» — представление жениха народу. Во II действии собственно обряда нет, но есть его отголоски, вернее, отголоски ситуации конца I акта. В III действии свадебные игры и песни предстают как общенародное-общемолодежное действо, подобное купальским играм, в IV акте — это реальный обряд и реальная свадьба-бракосотетание. Сценическая ситуация, а, следовательно, и драматургия обрядовых сцен совершенно различны.

И совершенно отдельно от свадебного обряда стоит сцена Проводы Масленицы. Сцена эта занимает центральное положение во второй половине Пролога как вторая экспозиция. Первая экспозиция — лесное царство, вторая — народ, берендеи, провожающие зиму и встречающие весну. Проводы Масленицы — действо, но не действие. Отсюда и себедовление формы, ее обособленность, ее структурированность как обряда. И именно этим отличается Большая хоровая форма Проводов от Интродукции *Руслана*. Сходство, пожалуй, состоит только в том, что в Проводах Масленицы — как и в Интродукции *Руслана* — Большая хоровая форма усложнена и имеет не один припев.

Проследим ее конкретную структуру — единственную и неповторимую, хотя сам принцип формы выдержан строго. Следует заметить, что вообще сам принцип вариантности распространяется не только на разделы Большой хоровой формы, но и на целое. Форма и сама по себе существует в вариантах с незакрепленной структурой, но в рамках единого принципа.

Хотя Проводы Масленицы — резко выделенный, обособленный раздел, композитор находит средства включения его в действие с помощью «наплыва» (хор, поющий, а не кричащий, приближается постепенно). Музыкальная полифония — наложение планов действия, вторжение рефрена хора в сцену прощания Весны и Мороза со Снегурочкой — как раз и создает эффект сценической полифонии.

Сцена эта показывает, насколько мелодический язык Римского-Корсакова был близок к фольклору тогда, когда он обращался к обряду. В хоре Проводы Масленицы совершенно невозможно установить на слух не только отличие фольклорных мелодий от авторских, но вообще опознать подлинность цитат. Кроме того, цитаты включены в текст совершенно на тех же основаниях, что и мелодии авторовские.

Общая схема хора — Большой хоровой формы — может быть выведена следующим образом. Цифрами обозначены все темы хора, буквами — большие разделы (см. схему в конце данного раздела книги).

Крупное членение хора Проводы Масленицы обусловлено не только задачами сцены — необходимо было создать живой, подвижный, действенный образ берендеев — но и задачами крупной формы. Парадоксальность задачи состояла в том, что сам мелодический формульный, попевочный материал синтаксически не выходит за пределы малой строфы (из двух мотивов, иногда фраз), она же — куплет вместе с припевом, так называемая пара периодичностей³⁶. Пределы величины мелких синтаксических единиц — от двух до четырех тактов (если не считать вариантных повторов), форма складывается из формульного тематизма, кратких (особенно если учесть быстрый темп и короткие $\frac{2}{4}$ и $\frac{3}{8}$ такты) песенных формул.

Громадное мастерство композитора позволило ему развернуть на этой базе крупную форму. Функциональная определенность крупных разделов создает общий план. Это вступительный раздел (с наплывом темы 1 в сцене прощания со Снегурочкой). Первый крупный раздел — экспозиция, «хор-шествие». Собственно сам хор Проводы Масленицы начинается с темы «*Раным рано курь запели*» и представляет собой композицию, состоя-

³⁶ Термин Л. Мазеля.

щую из двух крупных форм, подобных рондо и сцепленных общим «рефреном». Во втором «рондо» лишь дважды подменен рефрен-припев (вместо темы 2 — тема 4). Оба рондо обрамляет куплет-припев из тем 2, 3. Всего этот первый раздел содержит двенадцать фрагментов.

Второй крупный раздел — «хор-действие». Это тоже форма, близкая к рондо, в ее основе — куплет с припевом. При этом роль припева выполняет не одна тема, а две: тема 1 (проходит четыре раза) и тема 6 (проходит три раза). Обе темы занимают самостоятельные позиции в цепочке общей формы, попадают в разные ситуации. Действо в этом разделе прежде всего ассоциируется со значительными контрастами, тематическими перепадами, сменой темпа и метра. Непосредственно, ярче всего, действие отражает тема 7 с ее изобразительными («пламенными») трелями и «аукающимися» антифонными кличами (а может быть и заклинаниями). Здесь, как и в первом разделе, двенадцать фрагментов.

Третий раздел — хор прощания с праздником. Здесь главную роль играют темы 5 («*Веселье тебя встречать*») и 9 («*Прощай, прощай, прощай Масленица!*»). Чередование этих тем также создает форму куплет — припев. Всего здесь шесть фрагментов.

Последний раздел — ритуальная псалмодическая речитация Чучела Масленицы. Магический характер придает этой речитации моновысотный и моноритмический тип интонирования. Оркестровый фон представляет собой рассеивание тематизма: появляются отдельные мотивы — фрагменты тем 5 и 8, кроме того, дважды на расстоянии повторен четырехтакт на теме 6 «*Воротись к нам на денечек*» (в *c-moll* и в *e-moll*).

Непрерывно действующим средством скрепления формы и, одновременно, средством ее динамизации является варьирование. В Проводах Масленицы — в особенности в первом разделе — варьирование сводится к вариационным изменениям трех тем: 2, 3, 4.

Основной куплет 2 первого раздела сам по себе уже состоит из проведения двух вариантов тем 2 («*Раным рано*») и 1 («*про весну обвести*»), которые складываются в целую строфу (4т. + 4т.). Припев же 3 состоит из четырех двутактов (кроме форшлага во втором двутакте изменений нет). Функция этого

материала как припева подчеркнута не только синтаксисом, но и оркестровкой — включены аккорды *tutti* на каждую долю такта (своеобразное «притоптывание» всей массы народа). Во втором проведении пары 2 + 3 этот контраст сглаживается (хотя в куплете тема звучит у сопрано, а в припеве появляется полный хор). Оркестр же более прозрачный (Cl. a2, Fag. a2 + струнные *pizz.*), объединяет куплет с припевом. После контрастного, прозрачного звучания пары 2¹ + 3¹ следует еще более динамичное проведение 2² + 3². Основную мелодию 2 исполняют тенора и басы, удвоенные тромбонами, тубой, фаготами и низкими струнными. И здесь снова припев противопоставлен куплету, где вступает женский хор в сопровождении деревянных духовых, подголоска у Fag. solo и *pizz.* альтов.

Из этого описания следует, что Римский-Корсаков в самом начале утвердил форму куплета с припевом. Варьирование же коснулось распределения групп хора и фактуры оркестра. Принципом организации формы явилось размежевание — объединение куплета и припева — и создание крупного членения (некоторого подобия трехчастной формы) с помощью сопоставления *ff tutti* и прозрачных *p pizzicato* струнных + деревянные.

Следующий раздел первой части формы начинается с темы 4 — она заменила куплет первого раздела, но по структуре (двухтакты) и элементам клича (заклички) в мелодии сама несет в себе идею припева. К ней присоединяется припев первой части 3³, аналогичный по синтаксису, но совершенно отличный по тембру (мужской хор после проведения мелодии у сопрано и басов) и по оркестровому составу (струнные, Cl., Fag. после *tutti* без тяжелой меди). Следующая пара 4¹ 3⁴ по оркестровке аналогична, но оба ее члена перенесены в тональность на кварту выше — то есть звучность обновляется благодаря изменению тесситуры и регистра.

Заключение всей части возвращает мощное (*ff tutti*) проведение первой пары 2³ 3⁵, резко контрастирующее с предыдущей парой. Здесь обе темы первой пары объединены общим *tutti* и несут в себе функцию одновременно сверхприпева (рефрена) и динамической репризы торжественного хора-шестья.

Таким образом, вариационный метод изменения тем, не затрагивающий существенных (ладовых, ритмических, синтаксических) элементов мелодических формульных тем, позволил ком-

позитору создать крупный план формы первого большого раздела.

Второй крупный раздел формы начинается с 1 темы «Ой, честная Масленица!». Это третье проведение темы и третья вариация ее. Первый раз еще в недрах лесной сцены, *pp*: мелодия у басов удвоена (утроена) всеми струнными на фоне тремоло литавр, педали валторн и клича теноров «Ой» — тоже педаль на доминантовом тоне. Второе проведение — непосредственно перед хором «Раным рано» — создает эффект приближения толпы (к теме басов присоединяются все голоса хора, причем у теноров и сопрано сохраняется клич «Ой», тему удваивают все струнные, к которым присоединяются кларнеты и фаготы). Отличительная черта всех вариантов — удвоение мелодии, которая звучит на первом плане. С некоторыми добавлениями этот статус темы поддерживается во всех проведениях второго раздела, где начальная тема принимает на себя роль повторяющегося зачина — она проводится четыре раза. Функции ее — связующие и одновременно разделительные. Именно эта тема меньше всего варьируется на протяжении всей формы. Вторая тема раздела (5) появляется три раза (это тема подлинная фольклорная). По характеру она близка к причету, связана с идеей прощания с праздником: «Весельеко тебя встречать, привечать; трудно, нудно тебя со двора провожать!». Второй раз тема звучит со словами: «Ой, прощай честная Маслена, коль быть живым, увидимся!»; в третий раз — «Ой, хоть год прожидать, да ведать-знать, что Маслена придет опять!». Во всех случаях этот материал звучит у второго хора с кличами «Ой» (вначале у сопрано и теноров, во втором и третьем проведении — у теноров и басов). Оркестровое сопровождение при этом не меняется — мелодия у деревянных духовых, педали у струнных. Тема эта тоже не припев по функции, а, скорее, зачин-куплет. Ее архаический элемент клича и педали предвосхищают центральную игровую ритуальную сцену — тему «Масленица-мокрохвостка, поезжай долой со двора!» 7. Здесь идея кличей (она выступает не только в виде возгласов и педалей) проникает в саму мелодическую формулу.

Сам эпизод дважды проводится в виде антифонов партий первого хора (тенора, альты, сопрано — в первый раз, и басы, тенора, альты — во второй). Трели, тираты струнных и дере-

вянных, педали низких медных, возгласения формулы у валторн а 2 + тремоло ударных — все это вместе создает впечатление ритуала и рискованной игры «с огнем».

Между этими тремя темами в качестве припева-рефрена выступает тема 6 «*Воротись к нам на три денечка*», которая тоже проходит три раза — после 5 и дважды после 7. Таким образом, как и в первом разделе, припев не прикреплен к одной теме, его исполняет второй хор. Двуххорность, антифонность — тоже яркое средство, подчеркивающее игровой смысл ритуала. Завершает эту большую сцену прощальный припев из первого раздела 3 «*Прощай, прощай*» в миноре (в основной тональности *c-moll*) в виде мощного tutti.

Последний раздел — в сущности, большая кода: ритуальный речитатив-псалмодия Чучела Масленицы и утасаживающая динамика рассыпающихся на отдельные мелкие фрагменты тем. Здесь проскальзывают мотивы тем 5, 6 как напоминание о присутствии и реакции всего народа.

Хор Проводы Масленицы уникален по композиции, его контрастные разделы объединены общим тематизмом. В свою очередь, и между разными темами можно заметить близкое родство. Таковы припевные по функции темы 4 и 6, 8. Тема 3 родственна теме 8. Тема 2 близка теме 3 — собственно тема 3 (припев) подхватывает начало последней фразы темы 2. Тема клича после начальной речитации завершается попевкой, идентичной началу темы 5. Все это говорит о спаянности, единстве многотемной композиции. В Прологе хор Проводы Масленицы занимает место экспозиции второй главной идеи оперы — народной, эпической.

Сцена в заповедном лесу (Хоровод и песня «Про бобра») — тоже является вариантом Большой хоровой формы. Есть некоторое сходство этой сцены с хором Проводы Масленицы. Во-первых, функция обоих крупных разделов, занимающих значительное место в композиции Пролога и III действия, определяется их обрядовой сущностью. Это обряды, как бы вынесенные за пределы собственно действия. Во-вторых, в самой композиции Сцены в заповедном лесу есть черты, близкие хору Проводы Масленицы. Оба хора начинаются с раздела, написанного в вариационно-куплетной форме. Чередуются и варь-

ируются (главным образом в фактуре и оркестре) куплет и припев самой песенной структуры 1—2 (а—в) 8т. + 8т. (см. схему). Поэтому и в Прологе, и в III действии в этом разделе нет резких контрастов.

Следующий крупный раздел включает в себя новый тематический материал и новый рефрен-припев, наряду с материалом, уже прозвучавшим (тема 3 и включение тем 1 и 2).

В последнем разделе Сцены в заповедном лесу материал первого раздела почти вытесняется. В Проводах Масленицы эта связь сохраняется, хотя тема «*Прощай, прощай, Масленица!*» значительно изменена (клич модулирует в сторону причета).

В целом же, Сцена в заповедном лесу отличается от суровых ритуалов Проводов большей бытовой направленностью. Это свадебный обряд, но одновременно и веселые игры и пляски — это хоровод. Тема «*Ай, во поле липенька*» — подлинная свадебная хороводная — соединяется с инструментальной темой, центральный мотив которой почти текстуально сходен с «Камаринской». Хоровод гораздо больше, чем Проводы, включен в контекст первой картины III акта: на материале хоровода построен антракт, а выход Царя со свитой и его каватина *H-dur* являются отчасти реакцией на Песни и пляски. Введенная после речитатива «*Еще одна забава*» Пляска скоморохов (этот номер композитор разрешает купировать), представляет собой своеобразную игровую репризу свадебного хоровода Песен и плясок и песни «Про бобра». Еще более игровая Третья песня Леля, как и Пляска скоморохов, выгорожена из действия, но представляет собой как бы иносказательный совет девушкам-невестам. Даже сам обряд выбора девушки и обряд поцелуя можно считать продолжением свадебных игр в Сцене в заповедном лесу, тем более что в Хороводе уже есть как бы часть этого обряда: надевание венка.

Очень важную роль в композиции Хоровода играет оркестр. Именно тембровые вариации, фактура оркестровых групп создают общую линию развития формы там, где хоровых ресурсов оказывается недостаточно.

Общий план Хоровода отражен в сопоставлении хорового массива 1-2, 1¹ 2², сольных вступлений в действие Снегурочки 1², Леля 2³, вступления плясовой темы 3, вступления (или даже вторжения) песни «Про бобра» 4 и, наконец, общего большо-

го заключительного раздела. В отличие от Проводов масленицы, здесь, в Хороводе, гораздо отчетливее обозначен в музыке сюжет действия. В музыке этот сюжет, как в большинстве народных песен, растягивается благодаря повторам:

Хор	Ай, во поле (3 раза) липенька, ай, во поле липенька. Ай!
с оркестром	Под липою (3 раза), бел шатер, под липою бел шатер.
Снегурочка	Во том шатре (2 раза)
Хор	Во том шатре девица (2 раза). Рвала цветы (2 раза) рвала цветы со травы.
Лель	Ах! Рвала цветы со травы. (2 раза)
Снегурочка	Плела венок с яхонты. (2 раза)
Хор	Кому венок (3 раза) износить, кому венок износить?
Бобыль	Купался бобер, купался черной на речке быстрой. На горку всходил, отряхивался, охорашивался.
Снегурочка, Лель	Носить венок милому. (2 раза)
Хор	Носить венок милому.
Бобыль	Осматривался, не идет ли кто, не ищет ли что.
Хор	Охотнички свищут, собаки-то рыщут, черна бобра ищут.

Сюжет Хоровода разыгрывается в жанре свадебного обряда. В качестве обрядовых (то есть, условных в данном случае) жениха и невесты выступают Снегурочка и Лель («Носить венок милому», то есть Лелю. Реплика: Снегурочка надевает венок на голову Леля). Однако обрядовая условность имеет и иной, более конкретный смысл: для Снегурочки — это символическое признание Леля и ожидание (не оправдавшееся) его реальных действий; для Царя Берендея подобный союз Леля и Снегурочки тоже был бы весьма желателен.

Песня «Про бобра», которую поет, приплясывая, «представляя бобра» Бобыль, открывает еще один план затекста. Это игровой, «скомороший» эпизод, но песня — это и предсказание судьбы главных героев. Бобер охорашивается, а «Охотнички свищут, собаки-то рыщут, черна бобра ищут»³⁷. Отчасти здесь можно усмотреть и самоиронию Бобыля. Композитор очень тонко отмечает все «сюжетные» повороты Хоровода. Но основной хоровой формы и ее драматургии является единство тематического материала и вариационного принципа развития, так что, в первую очередь, вся сцена воспринимается как целое, как обряд-действие.

Первый большой раздел, представляет собой цикл вариаций на тему «Ай, во поле липенька», которая сама по себе уже есть куплет с припевом. Эта тема (пара 1 + 2) повторяется четыре раза, не считая добавочного припева в конце раздела 2⁴ (см. схему). В свою очередь, этот цикл делится на две части — хоровую и с участием солистов.

В первой, хоровой части Римский-Корсаков очень тонко разделяет функции запева 1 и припева 2. Зачинающий Хоровод женский хор сопровождает трель (V-ni I) и почти «гармошечный» игровой мотив валторн. В припеве 2 уже появляются «шаги» *pizzicato* и клич «Ай» у альтов, наложенный на трель. Вторая строфа 1¹ контрастирует с первой, прежде всего, благодаря включению оркестровой массы (все инструменты кроме гобоя и тяжелой меди). Клич «Ай» у сопрано и альтов и трели, как бы сливающиеся с кличем. Припев же 2¹ резко противопоставлен запеву: в оркестре остается трель (Fl. piccolo и Cl.), мелодия у сопрано с легким сопровождением остальных голосов хора и *staccato* струнных. Это оркестровое *diminuendo* создает мягкий переход к следующей вариации 1². Здесь с главной темой вступает нежное сопрано Снегурочки в сопровождении ее лейттембров — флейт, гобоя и кларнета (последний удваивает тему). В этой же вариации вступают валторны а 2 с квинтовым ходом (сцепление двух квинт), ассоциативно связанным с темой Весны. В тех же легких, прозрачных тонах выдержан и припев 2² (мелодия в партиях сопрано, *pizz.* струнных + Triangolo), и

³⁷ Гораздо драматичнее звучит песня «Про бобра» у Островского, где в ней содержится явное предзнаменование недоброго конца.

впервые в мелодии изменяется ладовое наклонение припева (с тоники А на тонику f^{is}).

Весь следующий фрагмент цикла состоит из запева 1³ (хор) и двух вариаций припева 2³ (Лель) и 2⁴ (Снегурочка). В тексте — речь о цветах: *«девица рвала цветы со травы. Плела венок с яхонты»*. Прозрачный, изысканный напев здесь тоже распределен между женским и мужским хором, а затем между низким голосом Леля и сопрано Снегурочки. Но вот что примечательно: дифференциация тембров в вокальной сфере сочетается с перегармонизацией запева посредством хроматического хода терций (у струнных, а затем и у духовых) и хроматизмом в припеве. Утонченная, изысканная гармония не только по-новому освещает тему, но ассоциативно связана с будущим Хором цветов в IV действии.

Новый раздел включает в себя новые темы: плясовой наигрыш на фоне бурдонных квинт (струнные здесь ассоциируются с одной из вариаций «Камаринской» Глинки) сопровождает сначала основную тему (1⁴ + 2⁵), а далее квинтовый оstinатный ритм сопровождает песню «Про бобра» — образуется новая композиционная связка из трех строф:

1 ⁵	2	+	4		1 ⁶	2 ⁶	+	4
3	3 фон		квартовый фон		3	3 фон		3 фон

Уже в этом разделе начинается мотивное дробление целостной темы, ее канонические имитации. В тексте на первом плане слышна лишь последняя строфа песни Бобыля, весь остальной текст сводится к кличам «Ай» на фоне плясовой темы, которая, в свою очередь, превращается в оstinато с «крутящимся» мотивом. Впечатление ускорения движения, головокружительного всеобщего почти экстатического пляса, внезапный конец, как бы прерванный выходом Царя Берендея со свитой — все это очень напоминает ситуацию развития «Лезгинки» в IV действии *Руслана*.

Здесь, как и в Проводах Масленицы, повторность в сочетании с варьированием является главным принципом строительства крупной формы. Однако конкретные способы, как показывает материал, — различны.

Большая хоровая форма в **Финале I действия** значительно отличается от обрядовых форм Проводов Масленицы и Сцены в заповедном лесу, являясь частью самого действия, его драматической кульминацией. Эта кульминация подготовлена нарастанием конфликта на протяжении всего действия. Сначала это конфликтные сцены Снегурочки с Лелем, потом драматическая сцена Мизгиря и Купавы, в которой участвует и Снегурочка. Даже Свадебный обряд оказывается одним из звеньев этой цепи — именно в начале обряда звучит уже полностью оформленная тема плача Купавы (*«Не выдайте подружку, схороните!»*). На теме плача построен и эпизод «Сыпучими песками» в этой сцене. Конфликт нарастает столь быстро, что Римский-Корсаков ради оттягивания кульминации и предотвращения излишнего мелодраматизма вводит два почти комедийных дуэта Бобыля и Бобылихи.

Самым характерным признаком драматургической роли Финала является сочетание в нем собственно действенного, событийного плана и плана обрядового. И форма (с характерным чередованием рефрена-припева 1 и эпизодов: см. схему), и присутствие хора (народа Берендеевки), и Заклинание Купавы (обращение к пчелкам, хмелю и так далее) — все это говорит об эпических чертах сцены: плач Купавы при народе, вместе с народом. В рефрене тема плача Купавы звучит и в ее партии, и в оркестре, и, наконец, попадает в хор.

Новые, иные, чем в обрядовых сценах, черты — более крупное членение всей формы. В связи с этим здесь нет отчетливо выраженной вторичной формы или еще более крупного членения. Припев 1 является одновременно и зачином формы, ему противопоставлены контрастные сольные эпизоды. Наконец, очень важную роль играет полифоническое сочетание разных тем. Например, наложение речитатива-плача Купавы на тему хора 1 в оркестре (с. 154—156); распевного и речитативного типа интонаций Мизгиря и возгласов Купавы на измененную тему рефрена-припева в оркестре (с. 162—163); песенной темы Купавы на тему рефрена в партии хора, где (в хоре) последовательно включаются тенора, альты, сопрано и, наконец, басы. Происходит вначале объединение лирического, сольного плана и хорового, эпического, а далее партия хора постепенно вытесняет партии солистов.

Все эти варианты Большой хоровой формы, а также и обрядовые сцены говорят об эпической, сказочной основе *Снегурочки*, близко родственной *Руслану*.

Между тем, развертывание действия, как и у Островского, подчинено последовательной логической мотивации. Здесь ясны причинно-следственные связи и лишь в небольшой степени, естественной для каждого драматического сюжета (то есть, в не инициативной роли), есть и принцип «вдруг и как раз». Каждая сцена, каждое действие, каждый выход и уход со сцены действующих лиц в *Снегурочке* мотивирован и имеет значение в цепочке событий. «Вдруг и как раз» — например, появление Снегурочки в момент любовного объяснения Леля и Купавы, — не выпадают из связей сюжетно мотивированных. Этот тип драматургии, присущий и смешанного вида опере XIX века, имел в виду в качестве нормы А. Н. Серов, критикуя драматургию *Руслана*. Конечно, тип спектакля, в *Снегурочке* организованный по принципу логически мотивированных событий и связей, должен значительно отличаться от драматургии *Руслана* — при всей близости, даже родстве этих опер. Естественно, что и композиция целого, всей оперы и ее частей иная, чем в *Руслане*.

Отличается и функция центральных, структурно завершенных форм. В *Руслане* практически все завершенные, центральные сольные, ансамблевые и хоровые номера — это речь от первого лица, группы лиц, народа. В них напрямую отражены характеры героев, их эмоции, реакции на происшедшее. Поэтому все завершенные по форме песенные фрагменты, в том числе и большие хоровые формы, включены в действие непосредственно. Таков свадебный обряд в Интродукции, где нет традиционных для свадьбы ролей. В хоровую форму включены и славления Баяна, и его предсказания (Первая песня), и его лирическая ода (вообще «выпадающая» из сюжета), и ансамбли — реакция на предсказание Баяна и, одновременно, характеристика действующих лиц и их переживаний. В такой ситуации хор также не имеет ритуальной функции, в том смысле, как в постоянно повторяющемся ритуале свадьбы.

В *Снегурочке* функции речи от первого лица несет в себе сквозная сцена, а также малые формы: арии Весны, ариетты и ариозо Снегурочки, обе каватины Берендея, лирическое трио

(Лель — Купава — Снегурочка) в III акте, любовный дуэт Снегурочки с Мизгирем, сцена таяния, ариетта Купавы, — то есть, все лирические фрагменты. Конечно, функция речи от первого лица всегда присутствует в речитативе.

Иную роль опосредованной речи («обобщение через жанр» — термин А. Алышванга) — несут в себе гимны: Гимн Берендею, Песнь Яриле-Солнцу, Песня слепцов-гуслиров, Проводы масленицы, Свадебный обряд, игры и хоры III акта, все песни Леля, песня «Про бобра», отчасти, хор цветов в IV акте. Все эти фрагменты олицетворяют собой эпический, ритуальный слой оперы. Все они предполагают традицию многократных возобновлений и повторений в определенных ситуациях.

Неправильно было бы думать, что эти фрагменты, «вставные номера» имеют факультативное значение. Их роль перво-степенная как в драме-сказке Островского, так и в опере Римского-Корсакова. Именно традиционность «обобщения через жанр» обусловила их необходимость как формы выражения эпического начала. Эпические номера подкрепляют и — более того — утверждают важнейший аспект драматургии оперы и непосредственно связаны с вечными, непреходящими идеями, с мифом, а также и с образами вечно юного Леля и вечно старого Царя Берендея.

Из этого положения вытекает то обстоятельство, что в IV действии, где происходит реальная свадьба Снегурочки и Мизгиря (с благословением Царя Берендея), кроме хора «Просо» нет ритуальной сцены свадьбы, нет игрового момента, нет свадебного плача и так далее. Свадьба Снегурочки, в сущности, трактована Римским-Корсаковым как критический момент, который уже ранее подготовлен (мольба Снегурочки — в дуэте с Мизгирем — спрятать ее от солнца) и завершен последующей сценой таяния.

Логическая мотивированность действия в *Снегурочке* приводит к непрерывности цепи продолжающих, развивающих основную линию действия сцен, арий, речитативов и так далее. Из этого вытекает иной, чем в *Руслане*, принцип композиции оперы в целом, а также композиции действий и картин. Окончательная точка, Fine, ставится только в конце IV действия. От всех промежуточных финалов к началу следующего действия или картины перекидывается «смысловая тяга» (связь — ожидание).

В *Снегурочке*, конечно, нет финалов, подобных финалу I, III или IV действий *Руслана*, — финалов, концентрирующих в себе действие и аккумулирующих смысл происшедших событий в качестве их итога. Финал Пролога кончается не общим хором Проводы Масленицы, а сценой прощания Снегурочки с лесом, сценой, пугающей берендеев, грозящей непознаваемостью явления.

Первый акт, поначалу переносящий действие в слободской быт — естественный ответ на финальную сцену Пролога, рассказ о том, что было дальше. Финал I акта — наиболее драматичный (сцена эта самая драматичная в опере), завершающийся трагически (попытка самоубийства Купавы). В этой сцене есть элемент ритуала, она вся — грандиозный плач Купавы и всех сочувствующих ей берендеев. Здесь сам ритуал драматизируется. Подобное окончание на гребне конфликта требует продолжения, которое следует в сцене плача, сцене-жалобе Купавы Царю Берендею уже во II акте. Завершение II акта гимном берендеев чисто ритуальное. В действительности вопрос открыт: кто (Мизгирь?) вернет любовь людей, вернет любовь Солнца и завоюет любовь Снегурочки?

III действие поначалу продолжает свадебный обряд в виде игр, а затем в драматической сцене Мизгиря и Снегурочки в заповедном лесу. Очень важный момент музыкальной и сценической драматургии — сцена поцелуя, сцена выбора Купавы Лелем. Вся неразрешимость ситуации обострена этим эпизодом: обида и ревность Снегурочки упредили ее любовь.

Глубоко символична погоня Мизгиря за призраком Снегурочки, укрытой Лешим от всех домогательств. Призрачен лес, враждебна природа, Снегурочка призрачна, недостижима, тщетны зовы любви Мизгиря. Отсюда, от этой неразрешимой для Мизгиря ситуации перекидывается мост к любовной сцене Леля и Купавы — и здесь рушится последний, неприступный рубеж Снегурочки. Ее горе и ревность уже в начале следующего, IV акта переходят в желание любви. Ответ — в сцене с Весной, в хоре цветов. Завершение сцены казалось бы благополучным дуэтом согласия Снегурочки и Мизгиря оказывается не окончательным. Двойственность концепции оперы ярко выражена в сцене таяния Снегурочки — впечатляющий момент смерти-любви (вот где ее сходство с *Тристаном*) и, после речитатива

Царя, примиряющего народ с гибелью прекрасного существа, — большая хоровая форма «Гимн Яриле-Солнцу».

Конец оперы возвращает к обряду, к эпосу, к образу внеличностной природы, к торжеству всех объективных и не зависящих от человека сил.

В музыкальной драматургии подобный тип мотивированных связей, логики поступков, логики продолженного развития на уровне целого выражен в относительно незавершенности как Пролога, так и актов и картин, кроме последней. Относительность завершения довольно прямолинейно выражена внутри крупного членения актов. В конце же каждого акта завершающий фрагмент количественно недостаточен, несоизмерим в этом плане с ансамблями *Руслана*. Самый завершенный финал I действия оставляет кульминацию открытой, незакрепленной.

Логическая мотивировка действия, событий и психологических коллизий требовала вывести на поверхность слово. Отсюда возникла необходимость в речитативе. Динамика событий и динамика реакций на них воплотились в сценах сквозного действия, где роль речитатива невелика, а гораздо весомее роль микроаризмо, фрагментов песенного типа и тематически насыщенного фона. Отсюда и своеобразие драматургии *Снегурочки*, ее оригинальность в рамках характерного для европейской оперы смешанного типа.

В основе сценической драматургии *Снегурочки* лежит драматическое произведение — «Снегурочка. Весенняя сказка» — написанное А. Н. Островским в стихах (в качестве драмы с пением и танцами), что было определено заказом и нашло отражение в тексте. Римский-Корсаков воспользовался не только сюжетом, но и стихотворным текстом³⁸. Несмотря на многочисленные сокращения пьесы, композитор использовал событийную ее канву — без этого невозможно было бы создать целостный спектакль. Однако в драме — и это обусловлено спецификой сказанного слова, в отличие от слова спетого — количественно не только больше текста, но и количественно больше взаимосвязанных событий. А это, естественно, отражается на музыкальной драматургии и композиции актов и картин. Событийная сторона *Снегурочки* даже в условиях огромного значе-

³⁸ Соотношению либретто и пьесы посвящен раздел I Второй части книги.

ния крупных форм, связанных с обрядом, заметно отличается от событийной стороны актов и картин *Руслана* Глинки. Так, в Прологе уже в первой его половине, то есть, до Проводов Масленицы дается несколько контрастных эпизодов, получивших отражение в музыкальной драматургии: а (музыка пейзажа), б (речитатив Весны), в (ария Весны), г (новый речитатив Весны), д (сцена Весны и птах, хор птиц), е (появление Мороза и песня Мороза), ж (сцена Мороза и Весны, темы Зимы), з (сцена Снегурочки с Морозом и Весной), и (ария Снегурочки), к (речитатив и микроариозо Снегурочки), л (ария Снегурочки «Слыхала я»), м (сцена и трио), н (завещание Весны и Мороза, Леший — контрастные звенья цепи), о (вторжение хора «Ой, честная масленица»), п (речитатив и реприза трио), р (речитатив Мороза и Весны, тема хора 1).

После Проводов Масленицы заключительная сцена содержит: а (речитатив-диалог Бобыля и Бобылихи), б (явление Снегурочки), в (микроариозо Бобыля), г (речитатив Бобылихи), д (прощание с лесом).

Любое из многочисленных звеньев этой цепочки не может быть выключено, изъято, сокращено. Без представления о природе, еще не проснувшейся после зимы, без песни и пляски птиц, символизирующей неустройство в природе, без сопоставления «южной» арии Весны и «северной» песни Мороза, без пояснительного речитатива Весны («Пятнадцать лет тому назад») невозможно само появление Снегурочки как персонажа сказки. Без арии *E-dur* и ариетты *d-moll* нельзя понять ее двойственный образ. Без «Завещания» Весны, ее ласки и обещания помощи, без покровительства Мороза, Лешего и Леса невозможно понять все происходящее в конце III и начале IV актов. Ошеломляющее впечатление, произведенное Снегурочкой на Бобыля и берендеев, сразу открывает самый существенный план отношений Снегурочки с людьми — несовместимость ее с обыденными образами берендеев.

В I действии сюжет разворачивается иначе: здесь главное — психологические коллизии. Эпизоды — сцены Снегурочки с Лелем, разговор Леля с Бобылем и Снегурочкой — обнажают несходимость взглядов всех троих: равнодушие Бобыля; песня, которую превыше всего ценит Снегурочка и поцелуй — главное для Леля.

Итог — обида Снегурочки. «За поцелуй поешь ты песни?» — может быть, первая реальная трещина между нею и берендеями.

Следующая драматическая для Снегурочки сцена с цветком, брошенным Лелем, — новая обида, нанесенная ей («Как больно здесь», ариетта *g-moll*).

Переключение действия происходит с появлением Купавы. Здесь назревает свой конфликт — несостоявшиеся надежды, неосуществленная любовь, измена, оскорбления, гнев и боль Купавы. Здесь же — внезапное очарование и недостижимость цели для Мизгирия; обида и незаслуженное горе Снегурочки. Все эти противоречия, все эти переживания сходятся в драматическом финале I акта. Это уже принародный и всенародный плач.

II действие — тоже связанная цепочка событий — начинается (после хора — песни слепцов-гусяров) со сцены Царя с Бермятой, с обсуждения все той же темы «Остуды в сердцах людских». Жалоба Купавы (дуэт с Царем) проясняет причину конфликта. Созывается суд над Мизгирием. Поворот в действии — появление Снегурочки. Чары ее дают повод к обращению Царя к женщинам и к Лелю. Клятва Мизгирия и решение Царя Берендея устроить игры и песни в заповедном лесу.

III и IV действия несколько отступают от принципа связанной цепочки событий. Здесь контрасты укрупнены. Первая картина III действия — сцена игр и песен, свадебных гуляний наподобие купальских. Эпизод поцелуя чрезвычайно значим, но на фоне жанровых номеров он воспринимается как незавершенное событие, следствие которого разворачивается уже в следующей картине — ночной сцене. Дуэт Леля и Купавы, переходящий в трио — последнее событие, трагически воспринятое Снегурочкой (она внезапно видит любовную сцену Леля и Купавы). Обе картины IV действия — сцена Снегурочки с Весной и хор цветов, любовный дуэт Снегурочки и Мизгирия и сцена Свадьбы и таяния — даны крупным штрихом.

Анализ музыкальной драматургии и композиции *Руслана* Глинки и *Снегурочки* Римского-Корсакова показывает, что сам тип драматургии, ее истоки, ее жанровая направленность непосредственно и тесно связаны, влияют на все аспекты музы-

кального языка и формы. И господство завершенных форм в *Руслане*, и значимость сквозных «вагнеровских» сцен и речитативов в *Снегурочке* обусловлены именно типом драматургии. Одновременно материал показывает, что неповторимость, оригинальность, «особость» каждой из опер демонстрирует нетождественность музыкальной и вербальной (либреттной) драматургий. Музыкальная драматургия подчиняет себе вербальную и господствует в том смысле, что сущность произведения реально воплощена в музыкальной драматургии и форме.

I Вагнер. *Тристан*

Lebhaft
Ускоренно [1] c. 6

Wer wagt mich zu höh-nen? Bran-gä-ne, du? Sag, wo

Mäßig
Умеренно c. 19

Zu dem Stol-zen geh, meld' ihm des Her-zin Wort!

Брангена
Ускоренно c. 29

Mit böß'schen Wor-ten wich er aus. Noch als du deut-lich mahn-test?

Брангена

Da ich zur Stell ihn zu dir zief;

Марк
[2] c. 218

Ta-test du's wirk-lich? Wähnst du das? Sieh ihn

sehr getragen

dort, den Treu-ten al-ber Treu-en;

[Mäßig langsam]
Умеренно медленно [3] c. 16

Tod ge-weih-tes Haupt! Tod ge-weih-tes Herz!

[Sehr lebhaft]
[4] c. 268

Тристан
poco rit.

O Treu---e! Her---re, hol---de Treu---e!

Тристан
[4a] c. 274

Das Schiff! Das Schiff!

I

Вагнер. Тристан

Условн 5 c. 103

Tri - stan! Wel - ten ent - zonen, du mir ge -

Тристан

J - sol - de! J - sol - - - - de, J - sol - - -

Ус. Tp.

J won - - nen, Tri - stan! Du mir - ge - won - nen, du mir ein - -

- de mir ge - won - nen! J - sol - de! Du mir ein - -

Ус. Tp. dim.

- zig be - wußt, höch - ste Lie - - - bes Lust!

Ус. Tp. dim.

zig be - wußt, höch - - - - ste Lie - - - bes Lust!

Sehr schnell

c. 46

Условн

Fluch dir, Verzuch - - - - -! Fluch dei - - - - - nem Haupt!

Noch müßiger belabend

Die schon kke J - rin hol ich her; mit Steg und Wa - gen wohl - be - kannt ge -

Immer lebhafter c. 45

Wink, ich flieg nach Irenland; J - sol - de, die ist eu - er!

Sehr lebhaft 6 c. 44

Условн

O sü - - - - - be, heh - - - - - ste, kühn - - - - - ste, schön - - - - - ste, se - - - - - lig - - - - - ste Lust!

Тристан

O sü - - - - - be, heh - - - - - ste, kühn - - - - - ste, schön - - - - - ste, se - - - - - lig - - - - - ste Lust!

I

Вагнер. Тристан

Mäßig langsam
Молодой матрос

7

c. 6

West - wärts schweift der Blick, ost - wärts streicht das Schiff, Frisch

weht der Wind der Heimat zu: mein izzisch Kind, wo weilest du?

p nachlassend

Schnell

Условн

c. 10-11

Zeigt ihm die Beau - te, die ich ihm bie - te!

pluf ff

Zerschlag - - - es dies ditzige Schiff, des zerschell - ten Trümmer verschlings!

f ff

[Lebhaft]

Тристан

c. 242

dies schmacht - ende Bren - nen, das mich zehrt;

Allegro moderato

II

Глинка. Руслан

с. 120

Навка
По-верь, напрасно ты хлопотал,
и страх, и муки перекошил;

Андрюху музрено свескати!
Она далеко забегала, Ступай до-
мой и жди ме-ня, и жди ме-ня: Руслана победать, Людмилу овла-

-деть Тебе я покажу
Рарлаф *Piu mosso* *mf* *f*

Что слышу я? Ужель злодей

ре-ши-я пес-ни не-двумя: *2* с. 22

Рарлаф *Vivace assai* с. 28

Гор жестьует ка-то мно-го ненавистный ке-рде мой...

Фики *Moderato assai, maestoso* *3* с. 103

Добро по-жа-ло-вать, мой сын! Я на-ко-кез дождуся энз, да-внотро-
ви-женно-го мно-го!

Андрюху *Allegro moderato* *3* с. 310

Зме сета разорву я! Власи моя их вьвь спасет,
Рарлаф *Andante* *Recit.* с. 149

Вспрега гудесная, вид непожт-ный!

II

4

с. 116

Андрюху *Allegro* *mf*
Благодарю те-бя, мой дивный по-кро-витель! На

север даркий радостно спе-шу. Не страшен мне Людмилу похити-тель!

Рарлаф *Moderato* *Recit.* *4* с. 141

Но добрый мек и щит мне нужен, на трудный путь я безо-ру-жеа,
и пол мой конь, ди-тя вои-ки, и щит, и мек раздобл-е-ки!

Андрюху *Allegro non troppo, agitato* *4* *agitato assai* с. 277

Рарлаф *Recit. con tutta forza*
По-бе-да, победа, Людмила! Это знаи-твой сон! Людмила

здесь! Злодей побеждет, и го-ри лю-бовь со-кру-ши-ла!

Андрюху *Allegro* *5* с. 176

Рарлаф *Recit.* *mf*
Зна-ко-мие кругом меккают те-ни, то-е-ку-ет *f* кро-ви,

и впа-ти-ти за-жиги за-быта-я лю-бо-ви. *Moderato* с. 177

Рарлаф *Moderato* *Recit.*
и рои жьви вадени о бромених зареи говорят!

Андрюху *Allegro* *mf*

Moderato
Горизонт Recit. 6 II c. 168

Ка-ки-е еда-стные зву-ки Ко-мне не-даль в ти-ши-не?

Как дру-га злос-о-ни сре-за-ют му-ки Во-зду-хи не ду-ши! К ка-ко-му

путь-ки-ку мне счи-сало-сь при-звать? У-ви-и... не мне! Ко-

му не-де-ль мое стра-да-ние Во-зду-хой стра-не?

Mäßig langsam
Молодой матрос 1 III Вагнер. Тристан c. 6

Westwärts' schweift der Blick, ostwärts' streicht das Schiff.

(Engl. Horn auf dem Theater)
c. 240

Lebhaft f f dim. c. 272

Tristan
dies schmachtende Brennen, das mich zehrt;

2 "Poppy's Maseg" c. 42 c. 47

Usonia c. 45 c. 52

O Blin-de Augen! Blö-de Her-zen! Tod und Beiden!

Wie dunkel euch die zier Eh'? Was meinst du Ar-ge?

Der meiner harzt in schwei-gen-der Nacht,

Viol. c. 162 c. 191

Tristan c. 268

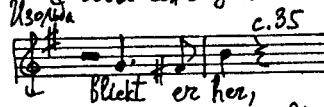
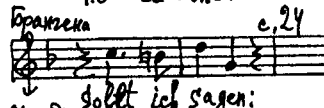
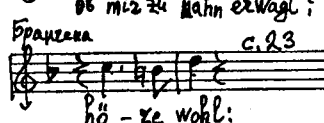
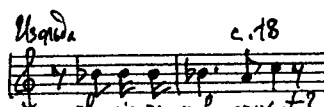
O Treu-e! Heh-re, hol-de Treu-e!

Immer bewegter
f оркестровая тема c. 135

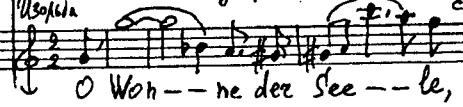
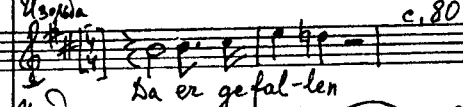
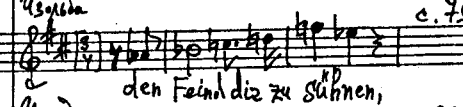
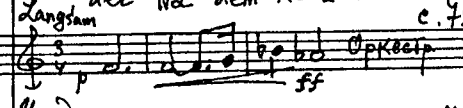
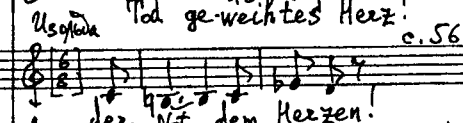
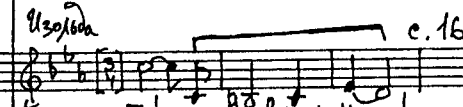


Вагнер. Тристан

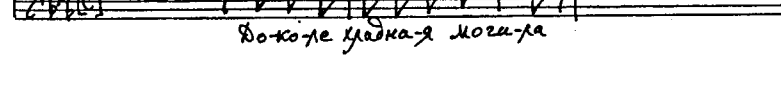
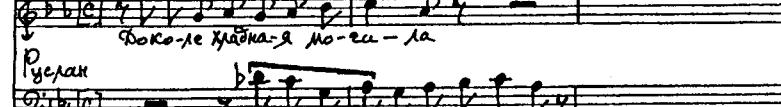
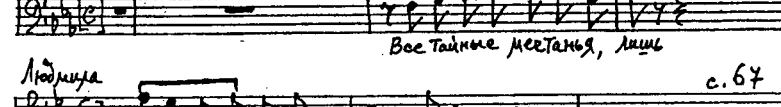
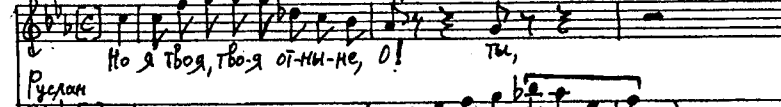
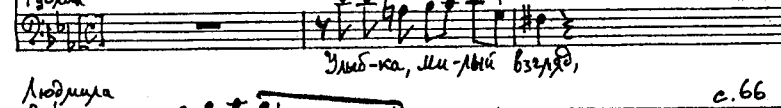
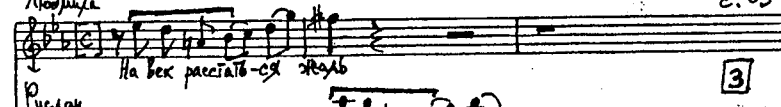
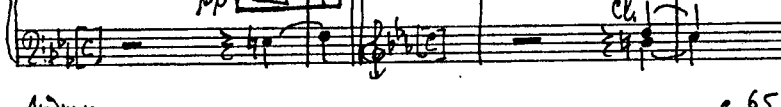
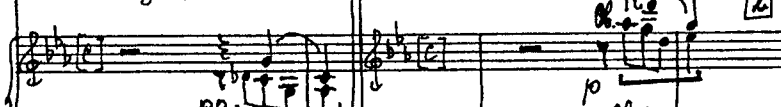
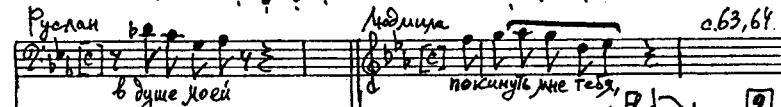
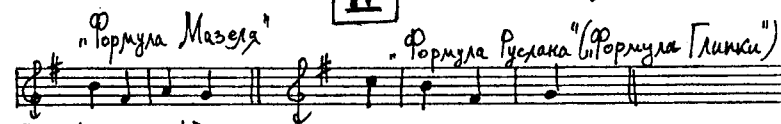
3 Мотив "Вопроса"



4 Мотив "Смерти"



Глинка. Руслан



IV 5 Глинка. Руслан

Каватина Людмила Т. 2

В те ре-зю мо-еи вы-со-ком, Как и здесь порой,
 За-но-ю, с. 48
 За-но-ю: ой ла- с. 48
 О Днепре роб-ком, О Днепре роб-ком с. 48
Fl. с. 48
 Людмила с. 49
 Да-ле-ком. с. 49
 Хор
 Беззабот-но песней Тешишь-ся
оркестр
 Людмила с. 51
 Не знаешь, зачем же ты, что влюби при-хот-ли-вой
 кто в бу-ше справед-ли-вой с. 52
 Ты явля-ся-ка свет. с. 52
 Свет-ли-ли-ли, будь ве-сно сна-ми, с. 54

IV 7 Глинка. Руслан

Cl. solo *con grazia, a piacere*
 с. 278; II, 146, с. 311
Cl. solo с. 278; II, 146, с. 312
Cl. solo *p dolce* *ff* с. 283; II, 146, с. 314
ff
 Allegro moderato
 Viol. I *Cl.* с. 186, 187
Cl. solo *trillante* *Fl.* с. 186
 Viol. I с. 186
 [Adagio] Ob. solo Ob. с. 189
Cl. *Fl.* с. 193
[p] dolce *[p] dolce*
 Ob. с. 194
p grazioso

IV Глинка. Руслан

Vivace
Archi

c. 264; П. 146, с. 289

Archi

c. 263; П. 146, с. 281

[Presto]

Archi

c. 5

[sf]

Archi

c. 5

Archi + Fl.

c. 6

Cl.

c. 7

mf

Fag. + Kb.

c. 8

[Allegro agitato]

Archi

c. 89

[P]

Ария Людмила

c. 329

Радость, счастье я — знаю — и восторг любви

Аппа

pp

IV Глинка. Руслан

Людмила (пробуждается)

c. 330

Ах, где я? Кто со мной? Ра — — — — — давай, милые зречу!

Людмила

c. 332

и дружба, и отец, раз — — — — — лу-ки ко-чек!

Людмила

c. 333

Ко — — — — — не-ц!

Людмила

c. 334

Ко — — — — — не-ц.

Pianoforte

c. 332

Pianoforte

c. 334

[Largo]

Руслан

c. 190

Не будут говорить о нем! Не будут, не будут говорить о нем!

Горислава

c. 203

серд — — — — — це, любовь вероти, серд — — — — — це, лю-бовь, вероти!

Руслан

c. 210

Серд — — — — — це неет и тре-не-шеет, серд — — — — — це неет и тре-не-шеет.

IV₈ Глинка. Руслан

[Vivace assai]
Корифей а б с. 35, 36

Пусть Лель легкокрылый Пусть Дид их дару-ет

Tutti с. 37

Баси + Тромб. *f* *ff* б

Тру-бы звужнее княжеский дом пугают!

Tutti с. 51

Дидо ладо Лель, ой Дидо ладо Лель!

Хор с. 71

Ой, Дидо ладо Лель!

[f] с. 74 *Viol.* с. 73

Баси + *Celli* + *CB* с. 74

[Allegro risoluto] с. 73 с. 93

Viol. *Верный мер*

ff с. 75

Celli + *CB* с. 75

IV₈ Глинка. Руслан

Tutti с. 99

Cor. *[ff]*

Maestoso с. 62.

ff *Tutti* *Cor.*

Vivace
Людмила *f* с. 245

Безумный вояка! Я дочь Светозара, я Киев-ва горбась!

Allegro
Ратмир с. 86

О ви-та-зи, скорей во злато поле! До-рог час,

Людмила *p*

Не за-ры волшебства деви-це сердце навек по-ко-

Ратмир

Людмила *путь да-лек.* Борзый конь меня позит по воле,

con anima

Ратмир -ри-ли, ко ви-та-зи о-зи зажги мою душу.

Людмила *con forza*

Как вете-ни, как вете-ни ве-те-рок

Ви-та-зи о-зи зажги душу мне!

V

Формулы

Allegro vivace
f p
Ой, кто-то прождал, да ведай жале, что Масля-ка придет о-пять!

Moderato assai Cl.
2 с. 132

[Allegro moderato]
3 с. 245
Ай, во поле, ай, во поле,

Allegro
4 с. 368
А мы просо сядли, се-я-ли, ой,

Allegro con vivo
5 с. 72
Ранки раню куры за-не-ли,

[Allegro] mf
6 с. 47
Тема Соловья

Maestoso a piacere
6¹ с. 390
Свети еси, багряно, красное солнышко наше, нетебя в мире краше!

Molto maestoso
7 с. 213
Привет тебе, прудушки, вали-ки бередей,

Maestoso mp
7¹ с. 143
Вещи-е звонки-е стру-ки ро-ко-гут

8 с. 173
Но-ти мрак безрассвет-ки

Andante sostenuto *Poco-8*
8 с. 6, 8, 9
Сон

IV

Глинка. Руслан

[Moderato] *Fr.* f
с. 167

pp Cl.
4

Allegretto agitato *con espressione*
с. 169
Горюлава
У-же-ли мне во свете лет люб-ви сказат: "Прости на

век! Про-сти, прости на век!"
5

Орнамент и колоратуры

Мордент *Варианты группы (с)*
Га Гб Гв Г2
Ге Гж Гз

Типовые фигуры

а б в г (Формула Глинка)
Andante espressivo
Кабатина Людмила I. 2.
Как во сне спо-ю:
с. 47
Ла-до! Дуа Ла-до!
с. 47
Ра-доть Ла-до! Бу-дет рай;

IV 5

Глинка. Руслан

Хор с. 56
оркестр Свѣтлый Лесъ, будь вѣчно с нею,
Людица с. 61
Да о--се-ни, о--се-ни
Людица [dol.] с. 64
Невѣстну-ю, не-вож--ну-ю не-зель!
Руслан [dol.]
Кудаче, кудаче любви, любви крахить!

IV 6

Allegro con spirito

Руслан [ff] с. 142
В вѣтлах мез, в роковы-ю ду--рю зрокъ сковавший!
Руслан [ff] с. 142
[Allegro agitato] Это вѣражи ок зро-зой бли--стаи!
Людица con forza с. 229
О ты, зѣя шибель-ка-я страсть
Людица con forza с. 247
[Allegro agitato] Ви-тя-зя о--зи за-жзи ду-шу мне!
Ратмир [ff] с. 86
О вѣ-зи, скорей во гнѣто по-ле!
Ратмир с. 86
Как вѣтени, как вѣе-ни ве--те-рок.

IV 6

Глинка. Руслан

Ратмир ff с. 87
Зу-ток ок! на нуть мне не-из-бѣст--ный,
Ратмир с. 88
Вер-ный мез, как талисман чудес--ный,
Руслан
Верный мез, как талисман чудес--ный,
Ратмир
Верный мез, как талисман чудес--ный,

IV 7

Allegro tempo с. 76; П, 14а, с. 178
Fl. b [P] dolce
Fl. solo
с. 80; П, 14а, с. 182
с. 83; П, 14а, с. 187
Adagio Fl. solo dolcissimo с. 327; П, 14а, с. 383

V Формулы

Allegro alla marcia [9] с. 210

[5] с. 224

Adagio non troppo lento e cantabile [2] с. 253

Allegretto capriccioso [10] с. 51-53

Poco animato [6] с. 58

Andante [11] с. 38

Morоз [6] с. 38

Allegro agitato [14] с. 127-128

Andante [15] с. 113

Царь
Полка, пол-ка чудес
Царь
У-хо - - дит день Веселый,
С подружками по ягодам ходить
"А - - - - у, а - у!"
Ми-лей Сне-гу-роз-ке Твоей,
В суме-роз-ки те-бя у-го-ту
Сны-ха-ла я, сны-ха-ла
Об.
Дв леску по-ро-же-ке за-во-зю воз
По богатых посадкам домам колотить по углям,
Кулава
Снегурочка, я ослепла!

V₁ Колоратуры

Poco animato с. 52

Allegro animato с. 345

с. 51

с. 52

Molto allegro с. 304

Cz. imp. & Fl. с. 304

Andante Fl. с. 284

Andantino mistico с. 334

Бесна

Из-во-и да-та,
ро-то-ва я

с. 334

Снегур
Амба прощу,

V₁ *Allegretto capriccioso* *пoco rit.* с. 51

Скоро! С подружка по ялоду ходить, на оуки их все мы оживаться!

Allegro *скоро* *восторженно* с. 345

Ах, ма-ма, ма-ма, зто тебе со мной!

Скоро! с. 345

Ка-кой Край зеленый лес одер-ся!

V₂ *Фрагмент*

Allegro с. 368

Moderato assai с. 182

Кума! Не — выдай-те подруж-ку, скоро-те!

Allegretto с. 317

Ах! И-дем скорей, бредят те-ки ко- — ку;

Andantino (b) с. 295

Музырь

Та-и на дне морско-го жемчуг цен-ный ах,

Музырь (b) с. 296

в ве-нах ца-рей та-ко-го кет

Viol. 5 *Sopr.* с. 281

За-ри! Ко-гу спра-вить

Viol 5 с. 282

Ве-ли- — ки! царь!

pp dolce e grazioso

V₂ *Allegro pesante* с. 68

Allegro *pp* *con vivo* с. 73 с. 75

с. 76

Moderato assai *Ob. dolce* с. 132

pp *p*

Allegro moderato с. 154

Allegro moderato с. 243

с. 254

с. 255

Vivace *p* с. 263

Vivace с. 265

V

Poco meno mosso c. 111

Crescendo *grazioso* c. 150-151

Meno mosso *espressivo* c. 150-151

Andante c. 243

Allegro alla marcia c. 240

Maestoso e risoluto c. 240

Adagio non troppo lento e cantabile *dolce* c. 253

Andantino *grazioso, dolce e amoroso* c. 224

Quadrato c. 196

Fe c. 148

VI Большая хоровая форма

Allegro pesante **1** c. 70

Allegro con brio **2** c. 72

3 c. 72

4 c. 75

Allegro vivace **5** c. 78

Allegro **6** c. 81

Allegro con brio **7** c. 81

8 c. 83

Вариант

Вос-на Красна, наша Ладунка пришла, наша Ладунка пришла.

Allegro molto **VI** **9=3** с. 87

f Про-щай, про-щай, про-щай Маде-ми-зе!

Meno Allegro **10** с. 89

Мадемуа *mf* Му-ж-е! Не-то крас-но-е,

Meno Allegro pizz. *legato* *f* *Teamé Corais, Teamé* *p*

Allegro moderato **VI** с. 245

mf Ах! во по-ле, — ах! — во по-ле, —

Viol. *f* **4** с. 249

ах! во поле ли-печ-ка, — ах! во поле ли-печ-ка.

Бобыли *f* **4** с. 250

5 Ку-на-ся бобер, ку-на-ся черной — на реке быстрой **5** варант

Fl. *cr.* **6** *mf* Ах! ле-ли, ле-ли, ле-ли, ах! (клизы) с. 254

Moderato assai **VI** с. 132 **(a)**

Kynala Не — ви-дай-те по-друж-ку,

mf с. 133

Не от-да-вай, не от-да-вай, под-руж-ку!

mf с. 135

Под-руж-ку от-да-вай те-бе, ко-ри вы-куи ве-ли-кие да-ме,

Allegro moderato с. 157

f Оби-до бе-редей-ка-ва Та-ку-ю ре-ку от бе-редей-ка-ва счи-мать!

pp с. 166

6 Не бу-ди ра-зу по-ру-гак из-ме-но-ю, с. 220

Allegro moderato *Fl.* *pp*

Tempo I (animato) *p* *cr.* с. 153

ff

Проводы Машенны
с. 72-92

[illegible]

1 ²	5	6	1 ³	7	6 ¹	8	1 ³	7	6 ²	8 ¹	1 ⁴
"Дя, зэўнаг Назельня"	"Веселенко в Тёбэ встретать"	"Воротице К нуду"	"1 ³	"Назельня Мокрохворка."	"у нас "Рэчка."	"Крыша"	"1 ³	Кудзи	6 ²	8 ¹	1 ⁴
19π	14π	16π	8π	15π	16π	6π	8π	12π	15π	6π	8π

5	9 = 1	kap.	5	9 = 3	kap.
	"привет,"				13π
9π	лагеря				
			15	5	9π
		pesante			
		6π			

10) ⁴ ¹ ² ³ ⁴ ⁵ ⁶ ⁷ ⁸ ⁹ ¹⁰ ¹¹ ¹² ¹³ ¹⁴ ¹⁵ ¹⁶ ¹⁷ ¹⁸ ¹⁹ ²⁰ ²¹ ²² ²³ ²⁴ ²⁵ ²⁶ ²⁷ ²⁸ ²⁹ ³⁰ ³¹ ³² ³³ ³⁴ ³⁵ ³⁶ ³⁷ ³⁸ ³⁹ ⁴⁰ ⁴¹ ⁴² ⁴³ ⁴⁴ ⁴⁵ ⁴⁶ ⁴⁷ ⁴⁸ ⁴⁹ ⁵⁰ ⁵¹ ⁵² ⁵³ ⁵⁴ ⁵⁵ ⁵⁶ ⁵⁷ ⁵⁸ ⁵⁹ ⁶⁰ ⁶¹ ⁶² ⁶³ ⁶⁴ ⁶⁵ ⁶⁶ ⁶⁷ ⁶⁸ ⁶⁹ ⁷⁰ ⁷¹ ⁷² ⁷³ ⁷⁴ ⁷⁵ ⁷⁶ ⁷⁷ ⁷⁸ ⁷⁹ ⁸⁰ ⁸¹ ⁸² ⁸³ ⁸⁴ ⁸⁵ ⁸⁶ ⁸⁷ ⁸⁸ ⁸⁹ ⁹⁰ ⁹¹ ⁹² ⁹³ ⁹⁴ ⁹⁵ ⁹⁶ ⁹⁷ ⁹⁸ ⁹⁹ ¹⁰⁰ ¹⁰¹ ¹⁰² ¹⁰³ ¹⁰⁴ ¹⁰⁵ ¹⁰⁶ ¹⁰⁷ ¹⁰⁸ ¹⁰⁹ ¹¹⁰ ¹¹¹ ¹¹² ¹¹³ ¹¹⁴ ¹¹⁵ ¹¹⁶ ¹¹⁷ ¹¹⁸ ¹¹⁹ ¹²⁰ ¹²¹ ¹²² ¹²³ ¹²⁴ ¹²⁵ ¹²⁶ ¹²⁷ ¹²⁸ ¹²⁹ ¹³⁰ ¹³¹ ¹³² ¹³³ ¹³⁴ ¹³⁵ ¹³⁶ ¹³⁷ ¹³⁸ ¹³⁹ ¹⁴⁰ ¹⁴¹ ¹⁴² ¹⁴³ ¹⁴⁴ ¹⁴⁵ ¹⁴⁶ ¹⁴⁷ ¹⁴⁸ ¹⁴⁹ ¹⁵⁰ ¹⁵¹ ¹⁵² ¹⁵³ ¹⁵⁴ ¹⁵⁵ ¹⁵⁶ ¹⁵⁷ ¹⁵⁸ ¹⁵⁹ ¹⁶⁰ ¹⁶¹ ¹⁶² ¹⁶³ ¹⁶⁴ ¹⁶⁵ ¹⁶⁶ ¹⁶⁷ ¹⁶⁸ ¹⁶⁹ ¹⁷⁰ ¹⁷¹ ¹⁷² ¹⁷³ ¹⁷⁴ ¹⁷⁵ ¹⁷⁶ ¹⁷⁷ ¹⁷⁸ ¹⁷⁹ ¹⁸⁰ ¹⁸¹ ¹⁸² ¹⁸³ ¹⁸⁴ ¹⁸⁵ ¹⁸⁶ ¹⁸⁷ ¹⁸⁸ ¹⁸⁹ ¹⁹⁰ ¹⁹¹ ¹⁹² ¹⁹³ ¹⁹⁴ ¹⁹⁵ ¹⁹⁶ ¹⁹⁷ ¹⁹⁸ ¹⁹⁹ ²⁰⁰ ²⁰¹ ²⁰² ²⁰³ ²⁰⁴ ²⁰⁵ ²⁰⁶ ²⁰⁷ ²⁰⁸ ²⁰⁹ ²¹⁰ ²¹¹ ²¹² ²¹³ ²¹⁴ ²¹⁵ ²¹⁶ ²¹⁷ ²¹⁸ ²¹⁹ ²²⁰ ²²¹ ²²² ²²³ ²²⁴ ²²⁵ ²²⁶ ²²⁷ ²²⁸ ²²⁹ ²³⁰ ²³¹ ²³² ²³³ ²³⁴ ²³⁵ ²³⁶ ²³⁷ ²³⁸ ²³⁹ ²⁴⁰ ²⁴¹ ²⁴² ²⁴³ ²⁴⁴ ²⁴⁵ ²⁴⁶ ²⁴⁷ ²⁴⁸ ²⁴⁹ ²⁵⁰ ²⁵¹ ²⁵² ²⁵³ ²⁵⁴ ²⁵⁵ ²⁵⁶ ²⁵⁷ ²⁵⁸ ²⁵⁹ ²⁶⁰ ²⁶¹ ²⁶² ²⁶³ ²⁶⁴ ²⁶⁵ ²⁶⁶ ²⁶⁷ ²⁶⁸ ²⁶⁹ ²⁷⁰ ²⁷¹ ²⁷² ²⁷³ ²⁷⁴ ²⁷⁵ ²⁷⁶ ²⁷⁷ ²⁷⁸ ²⁷⁹ ²⁸⁰ ²⁸¹ ²⁸² ²⁸³ ²⁸⁴ ²⁸⁵ ²⁸⁶ ²⁸⁷ ²⁸⁸ ²⁸⁹ ²⁹⁰ ²⁹¹ ²⁹² ²⁹³ ²⁹⁴ ²⁹⁵ ²⁹⁶ ²⁹⁷ ²⁹⁸ ²⁹⁹ ³⁰⁰ ³⁰¹ ³⁰² ³⁰³ ³⁰⁴ ³⁰⁵ ³⁰⁶ ³⁰⁷ ³⁰⁸ ³⁰⁹ ³¹⁰ ³¹¹ ³¹² ³¹³ ³¹⁴ ³¹⁵ ³¹⁶ ³¹⁷ ³¹⁸ ³¹⁹ ³²⁰ ³²¹ ³²² ³²³ ³²⁴ ³²⁵ ³²⁶ ³²⁷ ³²⁸ ³²⁹ ³³⁰ ³³¹ ³³² ³³³ ³³⁴ ³³⁵ ³³⁶ ³³⁷ ³³⁸ ³³⁹ ³⁴⁰ ³⁴¹ ³⁴² ³⁴³ ³⁴⁴ ³⁴⁵ ³⁴⁶ ³⁴⁷ ³⁴⁸ ³⁴⁹ ³⁵⁰ ³⁵¹ ³⁵² ³⁵³ ³⁵⁴ ³⁵⁵ ³⁵⁶ ³⁵⁷ ³⁵⁸ ³⁵⁹ ³⁶⁰ ³⁶¹ ³⁶² ³⁶³ ³⁶⁴ ³⁶⁵ ³⁶⁶ ³⁶⁷ ³⁶⁸ ³⁶⁹ ³⁷⁰ ³⁷¹ ³⁷² ³⁷³ ³⁷⁴ ³⁷⁵ ³⁷⁶ ³⁷⁷ ³⁷⁸ ³⁷⁹ ³⁸⁰ ³⁸¹ ³⁸² ³⁸³ ³⁸⁴ ³⁸⁵ ³⁸⁶ ³⁸⁷ ³⁸⁸ ³⁸⁹ ³⁹⁰ ³⁹¹ ³⁹² ³⁹³ ³⁹⁴ ³⁹⁵ ³⁹⁶ ³⁹⁷ ³⁹⁸ ³⁹⁹ ⁴⁰⁰ ⁴⁰¹ ⁴⁰² ⁴⁰³ ⁴⁰⁴ ⁴⁰⁵ ⁴⁰⁶ ⁴⁰⁷ ⁴⁰⁸ ⁴⁰⁹ ⁴¹⁰ ⁴¹¹ ⁴¹² ⁴¹³ ⁴¹⁴ ⁴¹⁵ ⁴¹⁶ ⁴¹⁷ ⁴¹⁸ ⁴¹⁹ ⁴²⁰ ⁴²¹ ⁴²² ⁴²³ ⁴²⁴ ⁴²⁵ ⁴²⁶ ⁴²⁷ ⁴²⁸ ⁴²⁹ ⁴³⁰ ⁴³¹ ⁴³² ⁴³³ ⁴³⁴ ⁴³⁵ ⁴³⁶ ⁴³⁷ ⁴³⁸ ⁴³⁹ ⁴⁴⁰ ⁴⁴¹ ⁴⁴² ⁴⁴³ ⁴⁴⁴ ⁴⁴⁵ ⁴⁴⁶ ⁴⁴⁷ ⁴⁴⁸ ⁴⁴⁹ ⁴⁵⁰ ⁴⁵¹ ⁴⁵² ⁴⁵³ ⁴⁵⁴ ⁴⁵⁵ ⁴⁵⁶ ⁴⁵⁷ ⁴⁵⁸ ⁴⁵⁹ ⁴⁶⁰ ⁴⁶¹ ⁴⁶² ⁴⁶³ ⁴⁶⁴ ⁴⁶⁵ ^{466</}

III действующее. Хоробод ("Ай, бо роже мунелька") и песня "Про добру" (с. 215-256).

1	2	1 ¹	2 ¹	1 ²	2 ²	1 ³	2 ³	2 ⁴
C Xop + trzm y Vni I	C Xop A-Kuz "hi" A zchi pizz.	Xop + T C-Kuz A zchi arco	C + T A zchi arco trzm Fcl.	Chez solo Duple. Cl. FL-picc	Xop T zangle A zchi pizz.	C + A A zchi arco n zoylo	A zch c Xopom + A zchi	1916 + Cuez. с отклонения в R-moll Xop + A zchi
8 T.	8 T.	8 T.	8 T.	8 T.	8 T.	8 T.	8 T.	8 T.
3	3 ¹	3 ²	3 ³	4	4 ¹	4 ²	4 ³	4 ⁴
Kuz, hi" Vni I A zchi pizz. na yuzov otpruz	A zchi Xop Tambur.	A zchi Xop 5 pizz.	Doble solo "hi" Kuz Cl A + VLa c nyevnye ety.	T Kuz VLa nyevnye otpruz	Doble ostinato kak 3	Doble ostinato kak 3	Cuez. + 1916 Celli + Timp. opozovnyy vyuz	2 ⁵ + Dory (Kuz)
4 T.	8 T.	8 T.	6 T.	8 T.	4 T.	4 T.	8 T.	8 T.

3 ⁵	FL. piccolo на неоконченной Хоры + Косить "венок" матрону	8т.
3 ⁶	Бобыли	8т.
3 ⁷	Бобыли, Аи"	8т.
3 ⁸	Текор	8т.
3 ⁹	"Козьмаковец" фигурный	8т.
3 ¹⁰	Бобыли, Аи" "Аи" + дерв. Об. Сл.	8т.
3 ¹¹	Об.	8т.
3 ¹²	Хор	8т.
3 ¹³	Хор	8т.
3 ¹⁴	Хор	8т.
3 ¹⁵	Хор	8т.
3 ¹⁶	Хор	8т.
3 ¹⁷	Хор	8т.
3 ¹⁸	Хор	8т.
3 ¹⁹	Хор	8т.
3 ²⁰	Хор	8т.
3 ²¹	Хор	8т.
3 ²²	Хор	8т.
3 ²³	Хор	8т.
3 ²⁴	Хор	8т.
3 ²⁵	Хор	8т.
3 ²⁶	Хор	8т.
3 ²⁷	Хор	8т.
3 ²⁸	Хор	8т.
3 ²⁹	Хор	8т.
3 ³⁰	Хор	8т.
3 ³¹	Хор	8т.
3 ³²	Хор	8т.
3 ³³	Хор	8т.
3 ³⁴	Хор	8т.
3 ³⁵	Хор	8т.
3 ³⁶	Хор	8т.
3 ³⁷	Хор	8т.
3 ³⁸	Хор	8т.
3 ³⁹	Хор	8т.
3 ⁴⁰	Хор	8т.
3 ⁴¹	Хор	8т.
3 ⁴²	Хор	8т.
3 ⁴³	Хор	8т.
3 ⁴⁴	Хор	8т.
3 ⁴⁵	Хор	8т.
3 ⁴⁶	Хор	8т.
3 ⁴⁷	Хор	8т.
3 ⁴⁸	Хор	8т.
3 ⁴⁹	Хор	8т.
3 ⁵⁰	Хор	8т.
3 ⁵¹	Хор	8т.
3 ⁵²	Хор	8т.
3 ⁵³	Хор	8т.
3 ⁵⁴	Хор	8т.
3 ⁵⁵	Хор	8т.
3 ⁵⁶	Хор	8т.
3 ⁵⁷	Хор	8т.
3 ⁵⁸	Хор	8т.
3 ⁵⁹	Хор	8т.
3 ⁶⁰	Хор	8т.
3 ⁶¹	Хор	8т.
3 ⁶²	Хор	8т.
3 ⁶³	Хор	8т.
3 ⁶⁴	Хор	8т.
3 ⁶⁵	Хор	8т.
3 ⁶⁶	Хор	8т.
3 ⁶⁷	Хор	8т.
3 ⁶⁸	Хор	8т.
3 ⁶⁹	Хор	8т.
3 ⁷⁰	Хор	8т.
3 ⁷¹	Хор	8т.
3 ⁷²	Хор	8т.
3 ⁷³	Хор	8т.
3 ⁷⁴	Хор	8т.
3 ⁷⁵	Хор	8т.
3 ⁷⁶	Хор	8т.
3 ⁷⁷	Хор	8т.
3 ⁷⁸	Хор	8т.
3 ⁷⁹	Хор	8т.
3 ⁸⁰	Хор	8т.
3 ⁸¹	Хор	8т.
3 ⁸²	Хор	8т.
3 ⁸³	Хор	8т.
3 ⁸⁴	Хор	8т.
3 ⁸⁵	Хор	8т.
3 ⁸⁶	Хор	8т.
3 ⁸⁷	Хор	8т.
3 ⁸⁸	Хор	8т.
3 ⁸⁹	Хор	8т.
3 ⁹⁰	Хор	8т.
3 ⁹¹	Хор	8т.
3 ⁹²	Хор	8т.
3 ⁹³	Хор	8т.
3 ⁹⁴	Хор	8т.
3 ⁹⁵	Хор	8т.
3 ⁹⁶	Хор	8т.
3 ⁹⁷	Хор	8т.
3 ⁹⁸	Хор	8т.
3 ⁹⁹	Хор	8т.
3 ¹⁰⁰	Хор	8т.

Подготовка финала (с. 143-154)

[illegible]

Финал (с. 154-172)

[illegible]

Эта часть посвящена *Снегурочке*. Все проблемы, поставленные здесь имеют непосредственное отношение только к *Снегурочке* и не актуальны в той же степени по отношению как к *Тристану* Вагнера, так и к *Руслану* Глинки.

Первый раздел второй части посвящен взаимоотношению стихотворной драмы А. Н. Островского — ее композиции, характеристики действующих лиц, пятистопного ямба, лирических сцен — с либретто и музыкальным воплощением стиха в опере Римского-Корсакова.

Второй раздел посвящен типам вокальной речи — речитативу и особым формам вокализации текста. Специфика *Снегурочки* в этом плане такова, что для сравнения с *Тристаном* и *Русланом* достаточно обширной общей почвы не возникает. Это вовсе не означает, что ни *Тристан*, ни *Руслан* не оказали никакого влияния на оперу Римского-Корсакова. Достаточно вспомнить речитативы сессо в *Руслане* или хор «Лель таинственный», чтобы убедиться в том, что присутствие *Руслана* в *Снегурочке* есть и в этом аспекте. «Вагнеровскими» сам автор *Снегурочки* назвал сцены сквозного действия.

Но ни в *Руслане*, ни, тем более, в *Тристане* нет актуальной проблемы вокализации текста стихотворной драмы. В *Руслане* стихи Пушкина, взятые из его поэмы, представлены лишь небольшими фрагментами прямой речи. Отсюда вытекает, что проблема пушкинского слова в *Руслане* Глинки имеет весьма ограниченное значение. Вагнер же писал свои оперы, будучи одновременно и автором либретто. Речитативы *Снегу-*

рочки, которые сам композитор оценил как первое совершенное воплощение данного типа мелодии (а, следовательно, и формы), чрезвычайно специфичны. Их взаимодействие с инструментальной и песенной мелодикой, их разнообразие в рамках речитативного синтаксиса — приближение то к стереотипам *сессо*, то к ариозной мелодике — позволяют думать, что этот тип вокальной речи в основе своей является, с одной стороны, продолжением и развитием лирического вокального стиля *Каменного гостя* Даргомыжского, с другой — поисками своих собственных альтернативных отношений с текстом драмы в речитативе и в песенных номерах¹.

¹ О специфических вокальных типах музыкальной речи как пласте, отражающем идею *Снегурочки* как мифа, писала В. Н. Холопова в книге «Русская музыкальная ритмика». М., 1983.

Раздел I. «Снегурочка» Островского и «Снегурочка» Римского-Корсакова

Как известно, *Снегурочка* изначально создавалась как синтетический спектакль по заказу Комиссии управления московскими императорскими театрами. В начале 1873 года драматический Малый театр в Москве закрылся на ремонт и в спектакле на сцене Большого театра должны были участвовать все труппы императорских театров: балетная, оперная, драматическая.

Текст спектакля был заказан А. Н. Островскому, музыка — П. И. Чайковскому. Писатель и композитор работали параллельно с начала марта до середины апреля. В конце апреля в Большом театре уже шли репетиции, а 11 мая состоялась премьера. Таким образом, текст «Снегурочки» А. Н. Островского был создан в крайне сжатые сроки и по заказу. Жесткие условия не только не повлияли на качество, но, в известной мере, способствовали «концентрации вдохновения». Этому могло способствовать и тесное общение драматурга с Чайковским, который также работал быстро и с полной отдачей. Поразительное совпадение — создание «Снегурочки» Островским и Чайковским относится к тому же времени — весне — что и начало работы над оперой Римским-Корсаковым и художественным временем самой пьесы — «Весенней сказки». Весенний тон, весенние образы природы ощущали все три автора.

Через несколько лет после создания музыки к «Снегурочке» П. И. Чайковский пишет Н. Ф. фон Мекк 24 ноября 1879 года:

«Она была написана по заказу дирекции театров и по просьбе Островского в 1873 г., весной, и тогда же была дана. Это одно из любимых моих детищ. Весна стояла чудная; у меня на душе было хорошо, как и всегда при приближении лета и трехмесячной свободы. Пьеса Островского мне нравилась, и я в три недели без всякого усилия написал музыку. Мне кажется, что в этой музыке должно быть заметно радостное весеннее настроение, которым я был тогда проникнут»².

А вот что пишет французский литератор-переводчик «Грозы» Островского Дюран-Гревий (E. Durand-Greville) о своей поездке в Москву в 1877 году: «Нам и нашим товарищам по путешествию повезло услышать прочитанный самим автором пролог к его «маленькой любимице» «Снегурочке»... Никогда нам не приходилось быть свидетелями такого полного и богатого звучанием чтения. Казалось, мы слышали прекрасный отрывок итальянской поэзии, исполненный Росси или Сальвини. Этому впечатлению способствовал превосходный тенор и дикция автора, как и очарование его облика в целом»³.

Весьма примечательно, что Островский через несколько лет после создания пьесы — в 1877 году — читал именно «Снегурочку» и именно Пролог, с его фантастикой и лирическими монологами, а также то, что авторская интонационная версия Сказки вызывала ассоциации с итальянской поэзией. Слово для Островского вбирает в себя целый комплекс подтекста, гамму психологических оттенков. Свидетельство этому — обсуждение интонационного содержания слова к р а с а в е ц (красавец-мужчина) по просьбе М. Г. Савиной через посредство Бурдина: «...скажи Савиной, что слово «красавец» надо произнести с горьким упреком, как говорят: «Эх, совесть, совесть!». Но тут есть оттенок в тоне; в упреке постороннего человека выражается, по большей части, полное презрение; а в упреке близкого, например, брата, мужа, любовника, больше горечи, а иногда даже и горя, чем презрения. Так и в слове «красавец» должно слышаться, вместе с презрением, и горечь разочарования (т. е. досада на себя) и горе о потерянном счастье»⁴.

² Чайковский П. Полн. собр. соч. Т. VIII. С. 434.

³ Лакшин В. А. Н. Островский. М., 1982. С. 487.

⁴ Там же. С. 507.

Приведенные выше слова из «Летописи» Римского-Корсакова о том впечатлении, которое в 1879 году произвела на него «Снегурочка. Весенняя сказка», и вдохновение, рожденное этим произведением, позволяет сопоставить все три имени: самого Островского, Чайковского и Римского-Корсакова.

Пьеса Островского и либретто оперы Римского-Корсакова

Либретто оперы, созданное Римским-Корсаковым на основе пьесы Островского, заставляет предполагать а priori, что композитор, увлеченный сказкой Островского, сохранил не только очень большой массив текста, но — в основном — план действия и, что главное, образы (характеры). Здесь нет тех радикальных метаморфоз, переосмыслений, которые происходят, например, в *Пиковой даме* Чайковского с героями Пушкина.

Самый дух сказки — как бы вневременной, доисторической, с вечно молодым Лелем и вечно старым Царем Берендеем — был воспринят Римским-Корсаковым в одном ключе с образами вечной природы, осознаваемого людьми идеального царства, единства человека — народа — природы. Пейзаж, детали поведения героев, — все, что вносит Островский в ремарках (как «видящий наперед» спектакль автор-режиссер), — Римский-Корсаков воспринял как ауру, дух спектакля. Композитор перенес в либретто почти все ремарки Островского, присовокупляя свое «звукосложение» к авторскому, писательскому видению спектакля.

Естественно, что «полнометражная» стихотворная пьеса в четырех действиях с Прологом не могла быть текстом оперы в полном виде, прежде всего, по техническим причинам — слово спетое звучит гораздо медленнее слова произнесенного. Кроме того, в опере, особенно в *Снегурочке*, где пейзаж, образ природы давал композитору возможность поэтического воплощения в инструментальной музыке, действие длится гораздо дольше, чем, например, в соизмеримых по размерам фрагментах стихотворного текста. Подобное замедление происходит даже в *Каминном госте* Даргомыжского — опере совсем иной жанровой разновидности. Вопрос стоял: что именно сокращать, с какой целью, руководствуясь какой художественной задачей?

Хотя по условиям жанра (в связи с замедлением произнесения спетого слова относительно сказанного слова в декламации), Римский-Корсаков в либретто оперы сокращал текст драмы (о чем он и договорился с А. Н. Островским), но есть — и их немало — фрагменты, где текст либретто расширен.

Расширение текста либретто — о новых фрагментах речь пойдет отдельно — относительно драмы Островского всегда мотивировано необходимостью акцентировать э м о ц и ю. Текст расширяется благодаря повторению эмоционально значимых слов. Иногда (чаще всего) это одно слово. Вместо: «Люби меня, Снегурочка!» (у Островского) — в либретто: «О, люби меня, люби, драгоценными дарами...». Вместо: «Слова твои пугают, слезы страшны; / Чего-то я боюсь с тобой. Уйди! Оставь меня, прошу! Пусти! Ты добрый» — в либретто: «Слова твои пугают, слезы твои страшны, уйди, уйди, оставь меня, пусти, пусти, ты добрый, оставь меня, пусти, пусти, зачем пугать Снегурочку!». Соответственно, в обоих случаях изменен размер стиха: вместо 5/я — 4/я⁵. Одну фразу Островского: «Пригожий Лель, возьми меня!» Римский-Корсаков расширил — под напором «требований» мелодии — до восьми слов: «Возьми меня, возьми, возьми, пригожий Лель, возьми меня!». Здесь тоже меняется размер (вместо пятистопного ямба — четырех-трехстопный). Фрагмент этот непосредственно готовит сцену поцелуя, когда Лель выбирает Купаву, момент, может быть, высшего напряжения в партии Снегурочки. Повторы слов как бы еще «подтверждены» и каноническим проведением темы у флейты и голоса.

При сопоставлении текста пьесы Островского и либретто Римского-Корсакова выясняется, что, несмотря на близость концепции, драматургии, характеристик действующих лиц, существует и довольно значительные расхождения концептуального плана между драматической пьесой и оперой. Сам принцип сокращений говорит об определенном наклонении жанра в сторону мифа, в сторону эпоса.

Драматург-реалист Островский даже в сказку ввел элементы бытовой драмы. И дело даже не только в тех заведомо низких и обыденных ситуациях и чувствах — ревности, зависти,

⁵ 5/я — принятое в данной работе условное обозначение пятистопного ямба (далее аналогично 4/я, 3/я).

жадности, не в измене, подкупе, насилии и так далее. Все это есть в языческих мифах (Древняя Греция, скандинавский эпос и другие). Дело в самом сниженном языке некоторых сцен. Здесь много фольклоризмов, включенных в контексте перебранки. Много и чисто бытовых речений вроде: «У! пьяница! Убила бы, кажись» (Бобылиха); «Несите мне подарки дорогие / И кланяйтесь, а я ломаться буду» (Бобыль); «Хе-хе, хо-хо! Ахти, Бобыль Бакула! Хохонюшки!» (диалог Бобыля и Бобылихи); «Дай-ка / Мошну набить потолще, так увидишь: / Такую-то взбодрю с рогами кикю, / Что только ах, да прочь поди» (Бобылиха); «Отбою нет, пороги отоптали. Житье-то бы, жена!» (Бобыль); «Не по сердцу, а парня ты мани, / А он прильнет и не отстанет: будет похаживать» (Бобыль); «Да матери подарки / Понашивать» (Бобылиха); «а Бобылю / Ведерный жбан сладимой, ячной браги / Поставь на стол, так будешь друг» (Бобыль).

С этим грубым «низом» сталкивается Снегурочка в желанной стране берендеев. Столь же прозаичны и речи Мураша (отца Купавы), Милуши, Радушки (девушки-подружки). Радушка — потенциальному жениху Брусило: «Не подходи, / Бесстыжие глаза твои! <...> Умри в глазах, и то не пожалею». И кульминацией словесных перепалок является чуть было не разразившаяся драка парней-берендеев с пришельцем из посада Мизгирем.

Все подобные сцены, естественно, Римский-Корсаков убрал. Одновременно были исключены из либретто следующие бытовые персонажи: Мураш (богатый слобожанин), Радушка, Милуша, Брусило, Малыш, Курилка, Елена Прекрасная. Елена Прекрасная (образ русской красавицы — Аленушки и так далее — а не известной античной героини) нужна была Островскому как бытовая параллель Лелю и антитеза Снегурочке. Слова Прекрасной Елены: «Отыщет Лель и сетью льстивой речи / Запускает в такую же напасть, / В какую ввел Прекрасную Елену...». И далее: «Только Лелю / Пригожему, закрыв глаза, без страха / Холодного себя вверяю (ремарка — «Зажмурясь ложится на грудь Лелю»). Сладко / В объятиях твоих лежать и млет». Эту сцену видит вошедший Бермята, муж Елены Прекрасной: «Ленять и удивляться / Не стану я; прекрасную супругу / Не в первый раз в чужих объятиях вижу. Пойдем со мной!».

Не только эта сцена в пьесе наводит тень на Леля, бога любви. Лель бросает цветок, по его же просьбе подаренный

Снегурочкой; на просьбу Снегурочки «Возьми меня!» Лель отвечает: «Изволь. Поди к сторонке. Девичий круг нельзя не обойти, / Для виду хоть. За что же их обидеть!» — и...выбирает Купаву. А затем подходит к Снегурочке: «Снегурочка одна в слезах: О чем тоскуешь ты?». Снегурочка в ответ: «Ужли тебе не жалко Сиротку так обидеть?», а Лель продолжает: «Я не знаю, / Какую ты нашла обиду».

Очень значителен в этом плане и последующий диалог Леля и Снегурочки. Лель здесь уже как бы сказочный Дон Жуан, приманивающий Снегурочку обещаниями и признанием: «Сама же виновата, / Немало я любил тебя, горячих / Немало слез украдкой пролил. ...А стоило хоть словом приласкать / Поласковей, и ты б закабалила / Меня навек и волю отняла». Снегурочка: «Хорошенький-пригоженький, возьми!», Лель: «Дождись меня, возьму. Пойду к ребятам, / Не ужинал еще, — как раз вернусь». Но далее следует сцена с Еленой Прекрасной и с Купавой.

Все эти существенные мотивы пьесы Островского исключены композитором по принципиальным соображениям. До минимума сведена социальная проблематика — столкновение идеальной, чистой, наивной Снегурочки с низким бытом, обостряющее в пьесе мотив обиды и одиночества (в стране берендеев у Снегурочки один защитник — Царь Берендей). Вообще выключены сцены ссоры, диалоги любовных перипетий, некоторые эротические мотивы. Например, в I действии пьесы Снегурочка произносит: «Податливей они на поцелуй, / Кладут ему на плечи руки, прямо / В глаза глядят и смело, при народе / В объятиях у Леля замирают». В тексте либретто читаем: Снегурочка: «к другим бежит настух, они милей, звучнее смех у них, теплее речи».

В тексте либретто композитор стремится изъять бытовизмы, низкий стиль — и не только в убранных полностью сценах. В первом монологе Бобыля у Островского читаем: «Кажись бы, мало / Погуляно и потито чужого (эти слова в либретто есть). Чуть только я маленько разгулялся, / Голодная утробашка чуть-чуть / Заправилась соседскими блинами, / Она и вся, — прикончилась» (Пролог). Бобылиха: «Да вот и плачь — достался [Принемыш-Снегурочка] курам насмех / Под старость лет» (I действие).

Здесь же у Островского вступает в спор сама Снегурочка: «Сам ленив, / Так нечего пенять на бедность. Бродишь без дела

день-деньской, а я работы / Не бегаю». Бобылиха: «Помаялись, нужда потерла плечи, / Пора бы нам пожить и в холе». Снегурочка в ответ: «Кто же / Мешает вам? Живите». Бобыль: «Ты мешаешь». Снегурочка: «Так я уйду от вас. Прощайте!». Здесь, в этой сцене, исключенной из либретто, в образе Снегурочки проступают черты будущей Бобылихи — некое резонерство, отчасти даже гордость работницы, труженицы — черты, совершенно чуждые образу Снегурочки Римского-Корсакова. Невозможна в его концепции оперы и вся эта сцена с упреками и чуть ли не желанием бобылей дорогого запродать красу и любовь Снегурочки. К этому можно добавить и домогательства Бобыля: «Веришь, / Шаром кати — ни корки хлеба в доме, / Ни зернушка в сусеке, ни копейки / Железной нет в мошине у Бобыля» — жалуется он Мизгирю и взамен получает «в задаток за дочь» мешок.

Убраны и прозаизмы в диалоге Снегурочки с Бобылем и Бобылихой (I действие) после слов Мизгиря: «И жизнь свою отдам в придачу. Слуги, / Казну мою не с и т е!» (разрядка моя. — Е. Р.). Бобылиха Снегурочке: «Ты с ума-то / Великого, не вздумай отказаться!». Бобыль: «Мешки т а щ а т, Снегурочка, попомни родителей!». Бобылиха: «Не пронесли бы мимо. А так в глазах и заплесала кика / Рогатая с окатым жемчугом». Снегурочка: «Сбирайте дань, завистливые люди, / С подружкина несчастья, богатеите / Моим стыдом. Не жалуйтесь, согласна / Притворствоваться для ваших барышей». В этой фразе сохранены первые две строки и вычеркнуты последние, достаточно рискованные и противоречащие образу Снегурочки в опере.

Снят в либретто и спор скоморохов (обсуждение вопроса): пристало ли царю писать то ли «коровью ногу», то ли «песью». Первый скоморох: «Сам ты пес, / Собачий нос!». Второй: «А ты корова». Первый: «Я-то? (Дерутся) Так я тебя рогами забоду!». Второй: «А я тебя зубами загрызу!». Прекращая драку, Царь поясняет: «Ни песья, ни коровья, / А крепкая нога гнедого тура» (II действие).

Взамен социально-бытовой линии сказки Островского Римский-Корсаков всеми доступными только музыке средствами, оркестровыми красками живописует природу — и реальную, и волшебную, сказочную, то есть представляет в материале музыки то, что во многом остается «за текстом» и обозначено лишь в ремарках.

Не только в тексте либретто, но и в сокращенных композитором фрагментах пьесы сквозят детали пейзажа — как, например, в монологах Мороза и Весны. Мороз: *«Медведи / Овсянники и волки матерые / Кругом двора дозором ходят; филин / На маковке сосны столетней ночью, / А днем глухарь вытягивают шею, / Прохожего, захожего блюдут»*. Или: *«А теремная челядь! В прислужницах у ней [Снегурочки] на побегушках / Лукавая лисица-сиводушка, / Зайчата ей капустку добывают; / Чем свет бежит на родничок кунница / С кувшинчиком; грызут орехи белки, / На корточках усевишь; горностайки / В приспешницах санных у ней на службе»*. Или: *«А вот вчера / Из-за моря вернулась птица-Баба, / Уселась на поляны широкой / И плачется на холод диким уткам, / Ругательски бранит меня. А разве / Моя вина, что больно тороплива, / Что с теплых вод, не заглянувши в святцы, / Без времени пускается на север. Плела-плела, а утки гоготали, / Ни дать ни взять в торговых банях бабы»*⁶. При всем сходстве со сценой Февронии и лесных зверей, здесь однако есть и снижение, комедийный оттенок, относящийся к образу Мороза.

В сцене Весны — как известно, композитор не только сократил, но и рассек длинейший монолог Весны на три раздела (речитатив — ария — речитатив), и в первом речитативе, и в арии, конечно, есть пейзаж — северный и южный. Очень подробно выписан пейзаж в сокращенном композитором, не вошедшем в оперу тексте монолога. У Островского: *«Печальный вид: под снежной пеленою / Лишенные живых, веселых красок, / Лишенные плодотворящей силы, / Лежат поля остывшие. В оковах / Игривые ручьи, — в тиши полночи / Не слышно их стеклянного журчанья... В малинниках, под соснами стеснились / Холодные потемки, ледяными / Сосульками янтарная смола / Висит с прямых стволов... Земля, / Покрытая пуховой порошей, / В ответ на их [звезд] привет холодный кажет / Такой же блеск, такие же алмазы... И в воздухе повисли те же искры, / Колеблются, не падая, мерцают»*.

Конечно, в этом опущенном в либретто, но, разумеется, внимательно прочитанном тексте композитор нашел ассоциативно адекватный тексту Островского музыкальный материал

⁶ Из рассказа «глупой» птицы, однако, Мороз услышал, как пьяный обормосш факир сообщил о том, что Ярило «сбирается сгубить Снегурку».

для изобразительных фрагментов — темы зимы, метели, искрящихся льдинок, ну и, естественно, общий затасанный, тревожный, несколько угрюмый характер.

Природа в музыке оперы согревается и расцветает от Пролога к Финалу IV действия. Смена времени года — за сценой, но она ощущается все время. Холод весенних заморозков в Прологе и распустившийся цветок в I действии (цветок, подаренный Снегурочкой Лелю), «Цветочки-василечки» в III действии, Хор цветов и весеннее цветущее убранство сцены Снегурочки и Весны в IV действии. Наконец, явление миру берендеев самого грозного и горячего Ярилы-Солнца. Любовные игры с ланками напоминают купальские обряды. И весеннее томление и шорохи леса, и птичьи пляски и хор, и, наконец, Леший — тоже как часть природы — одушевленный символический образ защитника и хранителя лесного царства. Образ вечной природы олицетворяют и Мороз и, конечно, Весна — именно в символичности, двуплановости с точки зрения музыки, образ Весны, как и образ Мороза (в меньшей степени) — это и реальные персонажи, действующие лица (у Островского в тексте они прежде всего таковы), и символы сил природы. Именно поэтому совпадают по смыслу темы Зимы — Мороза, Весны — цветов. Верхний же, самый общий план — космический — это ритм смены времен года, рождения и смерти-возрождения.

Самый сложный образ драмы Островского — образ Снегурочки — в опере «очистился», утончился, остались лишь чистота, хрупкость, нежность, царственная красота, но при этом он стал еще сложнее. Чувство радости жизни (в Прологе) тотчас сменяется чувством тоски. В опере к этой печали, невысказанному горю присоединяется еще и страх, ревность. Но все эти контрастные оттенки в музыке нигде, даже в любовном дуэте (вспомним, что припев этого дуэта — а этой темой и кончается вся партия Снегурочки в момент ее таяния — есть нечто иное как колыбельная) не обретают плоти обыденного. Сравним, например, хотя бы ревность Снегурочки и ревность Купавы, любовь Снегурочки и страсть Мизгиря. Она (Снегурочка) — и это прежде всего слышно в музыке Римского-Корсакова — остается «н е з е м н ы м» существом. И, одновременно, именно земным, п р и р о д н ы м, ибо ей доступны голоса природы, ласка, забота и охрана, защита леса, Лешего, лесных зверей.

Мороз, Весна, Снегурочка, Леший, да и сам Ярило существуют в сказочном (сказка в сказке) мире, поднятом над вещественностью первой — реальной сказки. Посредником двух сказочных миров стоит Царь Берендей: он ближе символическому миру второй, надбытовой сказки, нежели Лель. Хотя образ Леля у Римского-Корсакова — по сравнению с Островским — тоже приподнят.

Очень важным признаком «наклонения» жанра в сторону эпоса, обряда, мифа является замена диалога и реплик хоромой сценой. Подобные замены в опере происходят многократно и всегда вводятся в русло обряда или некоего действия (об этих хоровых сценах шла речь выше). Масштаб их различен: Свадебный обряд I действия — самая крупная замена. В виде мифологической хоровой сцены можно представить себе и встречу Снегурочки с Берендеем и лодьями Посада. Малые хоровые номера — хор женщин (*C-dur*, $\frac{8}{8}$) и двухголосный женский хор в сцене Снегурочки и Леля в I действии. Наконец, это хоры — малые фрагменты, включения в развернутую сцену или в речитатив-диалог. К этому же типу относятся хоры-реплики, хоры-реакции.

Начнем с самого спорного случая. Во Вступлении Пролога (между проведениями темы птиц) резким контрастом звучит тема Лешего. Вокальная партия Лешего сводится к ритмизованной псалмодии-кличу. Между тем, инструментальный план, фактура имитирует хоровые антифоны, притом, что и гармония, и тембровая окраска полностью принадлежат сфере «зимней фантастики», сфере «страшных» чудес. В заключительной сцене Пролога тему Лешего с теми же кличами композитор трактует как хоровой (*Тенор*) голос леса. Сохранена здесь и ремарка Островского: «Деревья и кусты кланяются Снегурочке. *«Прощай, прощай, прощай!»* — голоса из лесу». В той же финальной сцене Пролога есть реплики хора: «*Да что у вас за споры?»* (у Островского текст предназначен для одного берендея) и «*Боярышня! Живая ли? Живая. В тулупчике, в сапожках, в рукавичках*». Трудно предположить, каким образом этот последний фрагмент, предназначенный для берендеев, мог быть реализован в драме. В опере — это хор, в котором текст разбит между группами, партиями хора (сопрано, альты, тенора, басы).

Наконец, в самом конце Пролога есть еще один фрагмент, текст которого принадлежит композитору: «*Ух, страсти-то какие! Ай, ай, ай, ай, ай, ай, ай, ай, ай, ай, ай!*». Сохранен лишь смысл ремарки Островского («Берендей в ужасе убегают»).

Не предусмотрены Островским и хоровые отклики внутри магической речитации Чучела Масленицы. Хор здесь не «выгорожен» в самостоятельную форму и слова его не ритуальны, не обрядны, а «речальные» (в драме это были бы речевые, а не поющие фрагменты). Текст этих трех хоровых вставок заимствован из второго хора («*Ой, честная Масленица!*»):

- а) «*Воротись к нам хоть на денечек*»
- б) «*Воротись к нам на денечек*»
- в) «*На денечек на малый часочек*»

а) — на измененной теме (инструментальный вариант сопровождения заклинания Чучела) «*Веселье тебя встречать*» (второй хор).

б) — тема припева из того же второго хора («*Воротись к нам на три денечка*»).

в) та же тема припева, превращенная в каданс.

Сколь бы ни были незначительны эти хоровые вставки-фрагменты, их роль не так уж ничтожна. В хоровых вставках звучит и голос народа, и голос природы. У Островского массовый голос обнаруживает себя в чисто ритуальном хоре Проводов Масленицы, после чего роль народа сводится к мизансценам, к мимике и жестам. Римскому-Корсакову голос народа нужен постоянно, он включен в действие, народ реагирует на ситуацию, на слово.

С точки зрения формы — это реализация (на уровне мелкого членения) главного принципа формообразования оперы: в данном случае это чередование хор — речитатив, а в «монолог» Чучела — еще и продление формы большого хора и завершение всего хорового плана грандиозной хоровой сцены.

Сходная с малыми фрагментами хора в финальной сцене Пролога функция и у малых фрагментов хора во II действии (с. 216, 281, 282). Это включение хора в сцену суда над Мизгирем — сцену «допроса» и обвинения — вместо реплики (на тот же текст) Мураша, отца Купавы, что естественно, так как этого действующего лица в опере нет. Но можно было бы и опу-

стит эту реплику или передать ее, например, Бермате (но ведь Бермате уже «выступил» с репликой: «*Заставь его жениться на девице обиженной*»). Однако, композитору гораздо важнее было противопоставить реплике Бермате реплику народа, мужчин-берендеев, осуждающих Мизгирия, «глас народа»: «*Заставь прощать прощенья у ног ее, не то карай!*» (с. 216). Здесь единственный раз во II действии звучит тема «свадебного плача» Купавы (из Свадебного обряда).

Хоровые реплики «*Потешь и ты свое цареве сердце!*»⁷ (с. 281) и «*Идем смотреть на царские шатры!*»⁸ (с. 282) тоже не безразличны, не формальны. Первая, обращенная к Царю Берендею непосредственно — это опять «голос народа», — каданс, хоровое завершение монолога Царя после сцены поцелуя и, одновременно, подготовка «ухода Царя вместе со свитой». Вторая тоже играет роль «хорового» каданса (в оркестре — первая тема Берендея), тоже «голос народа». Таким образом, и в завершающем сцену фрагменте есть элемент (хотя и очень скромный) «припевной» формы. Собственно, оркестровое завершение первой части III действия, где тема Царя и тема хора «*Ай, во поле липенька*» звучат в контрапункте, есть продолжение каданса — *diminuendo*.

Хоры, стимулированные ремарками Островского, играют более значительную роль в драматургии, чем хоры-реплики. В драматической сцене Леля — Снегурочки, в самый кульминационный ее момент («Лель бросает цветок, данный Снегурочкою, и хочет идти к девушкам» — ремарка Римского-Корсакова), в ответ на слова Снегурочки: «*Куда бежишь? Зачем цветок бросаешь?*» Лель произносит свой маленький монолог, в котором сквозит идея любви-свободы: «*На что же мне завялый твой цветок? <...> Смотри, вот ждут меня и ручкой манят. Побегаем, пошутим, посмеемся*». Эти слова ранят Снегурочку. Вместо ремарки Островского «*Девушки издали манят Леля*. Он вынимает цветок, данный Снегурочкой, и бросает, и идет к девушкам», Римский-Корсаков создает а н с а м б л ь с женским х о р о м (текст композитора). Композиция его примечательна: I хор + II реплика Снегурочки (речитатив) + реп-

⁷ Этой реплики нет в тексте Островского.

⁸ В драме это слова курялки.

лика Леля (речитатив) + III продолжение речитатива Леля в контрапункте с женским хором.

Получается форма: а а с а, . Интонационный прообраз хора — хороводная песня с некоторым «призвуком» колыбельной. Таким образом, драматический диалог как бы вводится в рамку обряда.

Другая ремарка Островского: «Девушки запевают "Ай, во поле липенька" и уходят, парни за ними поодаль. Лель садится подле Снегурочки и оплетает рожок берестой. Купава с Мизгирем подходят к Снегурочке», — а далее после предполагаемой сцены следует самый драматический эпизод измены Мизгирия, покоренного красотой и кротостью Снегурочки. Римский-Корсаков вводит здесь реальный свадебный хор «Ай, во поле липенька»⁹. Эта светлая, завершающая Свадебный обряд песня, едва начавшись, прерывается вторжением драматической сцены. Создается контраст, подобный тому, который так ярко воплощен в III действии *Жизни за Царя* Глинки.

Еще существеннее роль хора в финале I действия. Монологи (жалобы, проклятия, плачи) Купавы в драме звучат в присутствии м о л ч а щ е й толпы (шесть индивидуальных реплик и одна общая в конце) и только Лель удерживает Купаву от самоубийства, да отец (Мураш) взывает о заступничестве Царя и мести. Ремарки Островского: «Все стоят пораженные», «Все молчат. Купава, подняв руки, обращается к пчельнику».

Римский-Корсаков, используя текст реплик Мураша, Радушки, Брусины, вводит в финал I действия п о л н ы й хор и вся сцена приобретает смысл эпической массовой сцены всенародного гнева и плача. Это уже крупная, масштабная, введенная композитором только по своей инициативе, эпическая кода действия¹⁰.

Явление шестое I действия в «Снегурочке» Островского представляет собой смотрины жениха Купавы Мизгирия. Мизгирь здесь не столько — и даже почти не — влюбленный юноша, сколько купец, покупающий невесту или подкупающий

⁹ У Островского «липенька», у Римского-Корсакова — «липенька». Реальный хор обозначен Островским лишь во II действии.

¹⁰ См. об этом в разделе II — «Музыкальная драматургия и композиция», с. 147.

соперников (парней слободки, местных возможных претендентов). Он чувствует себя барином, благосклонным к девицам («К девицам я и лаской и приветом») и с пренебрежением относящимся к парням («А с вами речь иную поведу»). В этой сцене Островского происходит не обряд, а, скорее, грубоватая игра, в процессе которой атмосфера накаляется почти до драки. В репликах сквозит и ревность, и зависть. На этом фоне выступает благородство Купавы.

Ничего подобного в опере нет. Римский-Корсаков озаглавил всю сцену «Свадебный обряд» — название, конечно, отсутствующее у Островского — и ввел в эпическую форму ритуала все действие, используя фольклорный материал¹¹.

Композиция сцены (как уже было обозначено) — типичная «припевная» большая хоровая форма:

	A	B	A ₁	B ₁	A ₂	B ₂
Вступление	Купава	Мизгирь	хор девушек	Мизгирь	хор девушек	Мизгирь
	A ₃	A ₄	A ₅ + речитатив	C		
Хор (девушки и парни)	хор + речитатив	Мизгиря	Купавы	заключительная часть речитатива Купавы (иногда обманно)		

После вступительного раздела и сольных куплета и припева (Купава — Мизгирь) основную функцию действия или, вернее, действия берет на себя хор.

Речитатив Мизгиря (A₄) и речитатив Купавы (A₅) замечательны «несходимостью» текстов: Мизгирь: «Я с вами (парнями) речь иную поведу, отсыплю вам, давайте берендейку (рemark: «Сыплет парням две пригоршни и берет Купаву»), пригоршни две и разговор короток». Купава: «Сердечный друг, сердечный друг, свою девичью волю, родных, подруг на милого дружка сменила я». И в заключение: «не обмани Купаву, не погуби девичьего сердца!». Все происходящее по-разному оценивается Мизгирем и Купавой, драматизм ситуации сконцентрирован Римским-Корсаковым в финале Свадебного обряда.

Свадебный обряд — в этом его отличие от ритуала Проводов Масленицы — имеет двойной смысл: внутри действия, риту-

ала просвечивает некий особый, тайный, скрытый эмоциональный план, конфликт главных персонажей.

Как и во многих образцах большой припевной (рефренной) формы, принцип чередования A — B соединяется с принципом варьирования. От формы двойных вариаций эта форма отличается тем, что варьирование занимает второстепенное положение — это, как правило, нюансы, разнообразящие звучание и редко вносящие существенные контрасты. Необходимость варьирования тем насущнее, чем крупнее форма, варьирование реализует динамику, линейное движение формы; как правило, вариации в той или иной мере осуществляют корреляцию с текстом.

Формообразующий смысл вариаций Свадебного обряда — тот же, что и в других формах подобного рода — в создании гармонии единства и разнообразия. Своеобразие же формы заключается в том, что идея единства выражена не только в общей близости всех тем, в повторности основной пары A B, но и в остигнании проведения мелодии A, тогда как мелодия B варьируется. A — тема печали, в этом ее двойной смысл: свадебный обряд и сам по себе предполагает жанр плача, прощания с девичеством, а в данном случае это настроение имеет и смысл п р е д в и д е н и я .

Начинает всю сцену партия Купавы — это двойной куплет с формой a₁. При втором проведении к остигнанию основной теме в оркестре добавляется в виде варианта собственно тема плача Купавы, которая в дальнейшем отделяется от обряда и именно в роли плача выступает и в I, и во II действиях. Но предварительно уже в финале I действия происходит еще одно событие: плач Купавы трансформируется в плач народа и уже в этом варианте появляется в хоровом фрагменте II действия (об этом фрагменте шла речь выше). В самом же Свадебном обряде партия хора (удвоенная в оркестре) при первом же включении тоже представляет собой женский плач с присущими ему нисходящими хроматизмами.

Второе проведение темы A с хором (A₂) содержит контрапункт темы A с вариантом плача из A₁. Немалую роль в создании эффекта предвещения, предчувствия играет включение литавр «fi» (органного пункта Vh). План внутреннего действия отчасти проявляется и в вариантах темы B (Мизгирь). Спокой-

¹¹ Сам композитор указывает на первую тему, которая затем варьируется.

ная, эпическая вступительная тема в варианте В, обыгрывается в оркестре едва ли не в плясовом ритме.

Вся сложная игра оттенков-вариаций слушателем может с первого раза и не осознаваться, но общий характер Свадебного обряда, вероятно, будет воспринят и как плач ритуальный, и, в не меньшей степени, как плач — предчувствие, предзнаменование поверх текста. Как разъясняющий момент выступает заключительный речитатив Купавы: «*не обмани Купаву, не погуби девического сердца*».

Еще значительнее то, что происходит в музыке «поверх текста» в сцене появления Снегурочки перед Царем и народом (II действие). Текст этой сцены местами сугубо прозаичен и у Островского, и у Римского-Корсакова, местами поэтичен, словом, очень пестр. Текст либретто: «*Снегурочка идет (у Островского это единственная реплика народа). А с ней Бобыль и Бобылиха*». Снегурочка: «*Какой простор! Как чисто все, богато; / Смотри-ка, мать, лазоревый цветок, живехонек!*» (Она видит нарисованный цветок, украшающий дворец Берендея. Это цветок, брошенный Лелем, как бы воскрес). Бобылиха: «*И мы теперь не из последних! Смотрят на кук-то!*». Народ: «*Посмотрите, Бобылиха тоже кук завела!*» (текст либретто — здесь перебой в ритме: введенный композитором плясовой четырехстопный хорей вместо пятистопного ямба). Царь: «*Ее краса поможет нам, / Бермята, Ярилин гнев смягчить*». Бобыль: «*Ну, кланяйся!*». Снегурочка: «*Забыла, не взыщите. Ну, здравствуйте, честные Берендеи!*». Бобылиха: «*Боярыш стоят, гляди, а кук-то попроще, чай, моей!*». Народ: «*Тож в кике, да с рогами, да с окатым жемчугом!*» (Снова четырехстопный хорей). Царь: «*Какая жертва готовится ему при встрече солнца!*». Снегурочка: «*Твоя рогатей. А это кто? Кафтан узорчатый, обвязка золотая и по пояс седая борода!*». Бобыль: «*Да это царь! Поди к нему, не бойся, да кланяйся пониже*». Снегурочка: «*Здравствуй, царь!*».

У Островского в этой сцене реплики Бобылихи и Бобыля еще прозаичнее и грубее. Вот опущенные композитором фрагменты: Бобылиха: «*Да ты бы поклонилась / Вперед всего! И нам поклон отвесят, / Ведь тоже мы не из последних*». Бобылиха: «*Ну то-то же, пускай глядят да сохнут / От зависти*». Снегурочка: «*Ах! Мама, страшно стало Снегурочке. Пойдем на волю*». Бобыль: «*Ну-ка, / С добра ума какую речь сказала! Впервой при-*

шло Бакуле Бобылю / На царские палаты любоваться, / Да вон иди! Какая нам неволя! Побарствуем, покуда не погонят». Бобылиха: «*Невежа ты! Глазеешь, рот разиня, / По сторонам; а батюшка, великий / Премудрый царь, дивится, что за дура / В высокие хоромы забежала, / Незваная. Деревня ты, деревня. Поди к нему, не бойся, не укусит. Да кланяйся пониже!*».

По тексту — и у Римского-Корсакова, и у Островского тем более — это «ансамбль разногласия»: Бобылиха занята проблемой «престижа в высоком обществе», символом которого является богатство кики; народ обсуждает те же проблемы; Бобыль озабочен этикетом и поведением Снегурочки; Царь Берендей (хотя формально он и обращается к Бермяте) погружен в размышления — осуществится ли его мечта умиловить Ярилу с помощью Снегурочки? Наивная, не от мира сего, Снегурочка погружена в созерцание красоты дворца и самого вида Царя Берендея (не зная, кто он).

В музыке же раскрывается тайна волшебства. Это одна из тех волшебных сцен, сцен волшебного оцепенения, чистого созерцания, чародейств, начало которых — в *Руслане* Глинки. Естественно, что главная роль здесь принадлежит темам Снегурочки, теме «Ау» и теме-рефрену. Лишь дважды промелькнет тема Царя (в момент его реплики).

Материалом же, объединяющим всю сцену, является комплекс «гармония — фактура — тембр». Римский-Корсаков дает здесь аллюзию на аккорды Черномора, нанизанные на ось одного тона. Красочный эффект при этом ярче, чем в заклинании Чучела Масленицы, где этот прием тоже применен. Осью является тон «с» тональности *C-dur*. Этот тон окрашивается не только альтерированными S (ложный V, Des и DD), но и V, f, трезвучиями F, f, As. Тон «с» часто оказывается басовым или опорным нижним голосом в среднем регистре; оставаясь константой, он все время меняет свою функцию внутри аккорда. Особый эффект связан с фактурой — перемснной регистровой позиции осевого тона в разных октавах. К этому надо добавить остинатную «завороженность» хора с бесконечным канонем тех же мотивов в оркестре.

Сам по себе прием гармонического перекрашивания (перегармонизации) одного тона или всей мелодии не нов и не Глинка его открыл. Открытие Глинки в *Руслане* заключается в сочетании гармонического приема с тембром и фактурой.

Прием перегармонизации в рамках монотембровой хоральной фактуры (или фактуры с плавным голосоведением) производит совершенно другое впечатление, чем аккорды Черномора. Глинка фактурно, регистрово и темброво разъединил аккорды, а легкое стаккато дополнило впечатление волшебного с примесью скерцозности. Именно скерцозность фантастических тем Черномора и Наины — очень характерная черта, выделяющая глинкинские образы среди образов мрачной фантастики опер, ведущих свою генеологию от Фрейшютца Вебера.

Гармоническое сопоставление двух далеких доминант — V_1 , G и V_{65} , Des , — трактуемых вне контекста каданса, где они связаны общей функцией альтерированной S (как варианты этой функции), а как гармонии — тембры (то есть когда фони́зм их выступает на первый план), отличается от того, как подобное сопоставление трактовано Мусоргским в звоне *Бориса Годунова* (есть и другие примеры).

В *Снегурочке* эти же аккорды звучат в контексте сцены волшебных чар без всякого налета скерцозности, зловещей фантастики или символического колокола. Это свидетельствует о потенциальных возможностях развития глинкинского приема, ибо сколь ни разнятся темы Черномора, звоны коронации *Бориса Годунова* и волшебный «стоп-кадр» *Снегурочки* — всех их отличает регистровая и тембровая разобщенность, а также имманентно присущая каждому аккорду красочность, фони́зм, при ослаблении или полном отсутствии функционального объединения.

Так как динамический профиль сцены колеблется в пределах p — pp , то, естественно, оркестровая ткань прозрачна, основана, главным образом, на сопоставлении (в одновременности) струнных (басы $Celli$ + $Cb.$ + тремоло альтов и скрипок в среднем регистре) и $solo$ флейты в высоком регистре, исполняющей пассажи на теме «А». Плюс педали кларнета и валторны. Те же деревянные духовые (гобои, фаготы) удваивают бесконечный канон хора. В мелодической функции струнные вступают с темой Берендея и, под конец сцены, — с трансформированным мотивом окончания темы «А». Вступление же *tutti* в кадансе перед репликой Снегурочки: «Здравствуй, царь!» знаменует как бы «возвращение на землю», выход из-под действия волшебных чар (П., 36, с. 86—87).

• Столь подробное описание этой сцены преследует цель показать, как мало значения (или его вовсе нет) имеет конкретика текста, как важно было композитору поверх текста выразить нечто существенное. Пожалуй, это самый яркий пример расхождения музыки и текста во имя главной художественной задачи.

С функцией хора в сцене встречи Снегурочки с Берендеем сходна и функция хора в сцене таяния IV действия — это тоже сфера «волшебного оцепенения». «О, чудное, неслыханное диво!» — даже эти слова перекликаются со сценой волшебного оцепенения в *Руслане* Глинки («Какое чудное мгновенье!» — знаменитый канон, который завершает сцену похищения Людмилы). Как и в сцене таяния, канон в *Руслане* — реакция на чудо.

Текст хора, — кроме одной переделанной фразы из последнего монолога Мизгиря: «Как вешний снег растаяла она!» (хор [Римский-Корсаков]: «Как вешний снег она пред солнцем тает»), — как и идея самого хора, принадлежит композитору. Завершение судьбы Снегурочки, таяние, гибель воспринимается как чудо. Поэтому это не хор оплакивания, а хор оцепенения. Интонационно весь он построен на секундовой интонации, завершающей тему Снегурочки «Слыхала я», ее варианта в сцене таяния.

И, наконец, последний пример — явление второе IV акта¹² — сцена Снегурочки с Весной. Центр этой сцены, в которой происходит превращение Снегурочки, у Островского — монолог Весны. Ремарка: «Весна садится на траву. Снегурочка подлечает. Цветы окружают их». Драматург не обозначает здесь хора цветов — живых, одухотворенных сил природы. Римский-Корсаков вводит в этой сцене хор цветов, сопровождающий сольную партию Весны (и всю сцену называет «Хор цветов»).

Таким образом, именно форма *solo* с хором — тематизм этих планов взаимопроникающий (Вступление, А В С D В А В), — как центр этой картины, оказывается смысловым центром и всей оперы, главное событие которого — воздействие сил природы и готовность Снегурочки принять его. Это главнейшее событие Снегурочки в своем драматургическом положении тоже своего рода «стоп-кадр» — состояние и созерцание, а собственно событие, превращение скрыто за занавесом все разре-

¹² Хотя в тексте Островского нет обозначения «Хор цветов», именно хор есть в партитуре «Снегурочки» Чайковского. Полн. собр. соч. Т. 14. С. 225—230.

шающей и все примиряющей красоты природы. Оно происходит тайно и безгласно.

Идея «стоп-кадра» в ансамбле или в целой сцене с контрастными семантическими планами предполагает обобщение контрастов до полного единства и взаимодействия. Отсюда преобладающая статика общего плана и — необходимое движение «внутри», в деталях, в перемещениях. Таковы «стоп-кадры» Глинки в *Руслане* и «стоп-ансамбли» Чайковского в *Евгении Онегине* и *Пиковой даме*. В *Снегурочке* это разнообразие «внутри» единства, эти красочные переливы, сияние оркестровых красок в пассажах введено в рамки единой тональности, темпа, ритмической константы.

Хоровые фрагменты и хоровые сцены *Снегурочки*, не предусмотренные Островским и введенные Римским-Корсаковым, также как и сам принцип сокращения текста и «исправлений» лексики, говорят о значительном «переинтонировании» жанра «Сказки» Островского и о движении стиля Римского-Корсакова в сторону сказки — мифа — предания, — то есть в сторону эпоса.

Ремарки

Увлеченный «Сказкой» Островского, Римский-Корсаков читал текст предельно внимательно, с прицелом его возможно воплощения в оперном жанре. О роли ремарок Островского уже отчасти шла речь — ремарки были стимулом включения не предусмотренных драматургом фрагментов.

Можно с полной уверенностью сказать, что ремарки Островского Римский-Корсаков считал частью художественного текста. Большинство ремарок без существенных изменений перешло в текст оперы, за исключением, разумеется, ремарок в сокращенных (изъятых) сценах и диалогах. Описания природы и быта берендеева царства, ремарки, относящиеся к Снегурочке и отношению к ней Весны, Мороза и Берендея (ласка), Мизгиря (испуг-любовь), видимо, совершенно совпадали со зрительными представлениями композитора и нашли свое отражение в музыке. Зрительные образы Лешего, Ярилы-Солнца, Весны, Мороза складывались не только в смысловом ряду текста, но и в ремарках, будивших музыкальную фантазию композитора.

Вместе с тем, очень важны, существенны авторские поправки к ремаркам и ремарки-дополнения. Некоторые из них имеют принципиальное значение — это, по существу, декларация эстетических взглядов композитора на оперу, наиболее категорически сформулированная в предисловии к *Золотому Петушку*.

На первой странице «Сказки» Островский сообщает читателю и исполнителям, где происходит действие в Прологе и четырех актах, перечисляются действующие лица Пролога. Затем следует первая описательная ремарка «Начало весны. Полночь...» и так далее. В аналогичном месте клавира (М., 1929) и партитуры (Полн. собр. соч. Т. 3а) Римский-Корсаков, сохранив весь текст Островского, дает перечисление всех действующих лиц и добавляет следующее: «Примечания: В закулисных хорах оттенки силы (*f*, *p*, и т.д.) означены так, как они должны представляться слушателю, а не так, как должны быть исполняемы в действительности, что вполне зависит от резонанса театра и большего или меньшего удаления певцов.

В лирических моментах оперы находящиеся на сцене, но не поющие, исполнители отнюдь не должны развлекать слушателей излишней игрой и движениями, дабы все внимание могло быть сосредоточено на пении.

В хоре «Проводы масленицы» и в оркестровых заключении 3-й песни Леля автор отнюдь не желает пляски.

Опера должна исполняться без сокращений, за исключением тех, которые допущены автором, что с точностью обозначено в партитуре и переложении для голоса и фортепиано»¹¹.

В этом скромном на вид примечании высказаны важные и, как показывает дальнейшая практика постановок, фундаментальные мысли:

а) эффекты динамики должны быть приспособлены для восприятия (это касается *p* — близко, *f* — далеко);

б) самое важное — в опере господствует музыка и, прежде всего, пение. Отсюда и запрет на излишество движений и танцев;

в) постоянное требование целостности драматургии и формы, запрет на произвольные купюры. Из истории *Снегурочки*

¹¹ Эти примечания, касающиеся исполнения оперы, появились лишь во второй редакции *Снегурочки*.

известно, что композитор болезненно воспринял купюры Направника при первой постановке оперы на Марининской сцене.

Еще одна исполнительская ремарка-примечание есть в Прологе, она касается Хора птиц: «Хор должен быть размещен так, чтобы сопрано и альты были на противоположных сторонах сцены», — то есть хор «за сценой» тоже должен быть антифонным и «пространственным». Этот принцип характерен и для всех кличей (см. об этом I раздел I части).

В целом же, в Прологе изменений в ремарках немного (есть замены слов, не играющие важной роли). Некоторые из них все же вносят новый смысловой оттенок. Например, у Островского птицы «уходят», а у Римского-Корсакова — «прячутся» в кусты; вместо «Вдали слышны голоса» (Островский) — у Римского-Корсакова «Берендеи, везущие Масленицу» (за сценой) — в это время в оркестре звучит уже основная тема хора Проводов Масленицы.

Островский не поясняет, где находится Снегурочка во время Проводов Масленицы. Римский-Корсаков делает ее скрытой от глаз свидетельницей действия: «Снегурочка стоит за кустами, около дупла». Весна раньше, Мороз позже уходят со сцены во время приближающегося хора «Прощай, Масленица». Ремарки показывают, что происходит полифоническое наложение: вначале только музыкальное (реплики Весны и Мороза на фоне хора), а затем и сценическая полифония — Снегурочка видна зрителю, она присутствует на сцене, что вносит новый оттенок в само действие-обряд.

Самое существенное, что происходит с ремарками в опере, обусловлено музыкальной формой и расположением материала. Островский предпосылает ремарку: «Леший сидит на сухом пне. Все небо покрывается прилетевшими из-за моря птицами, — Весна-Красна на журавлях, лебедях и гусях спускается на землю, окруженная свитой птиц», имея в виду не столько последовательность, сколько одновременность (последовательность выясняется из дальнейшего текста). Напомним, что у Островского после краткой (4 строки) реплики Лешего собственно действие начинается с пространного монолога Весны «В урочный час...».

В опере же до начала первого речитатива (монолога) Весны развернута большая инструментальная картина с очень характерным для композитора принципом формообразования:

Вступление	A	A ₁	+	B		C		B ₁	+	D
	тема Зимы			тема птиц		тема Лешего		тема птиц		тема Весны
	a-moll			e-moll						

Это контрастно-составная форма, близкая по типу к Большой хоровой с вариантными и вариационными изменениями (консеквентные проведения, перегармонизация, новый ход к следующему фрагменту). Римский-Корсаков предпосылает каждому разделу свою часть ремарки, показывая последовательность и чередование фрагментов, обозначая программу каждого фрагмента¹⁴.

Аналогичным образом разнесены ремарки и в ночной сцене III акта (объяснение Снегурочки с Мизгирем). Композиция этой сцены в принципе близка к композиции инструментального Вступления в Прологе.

В I действии у Островского в пьесе есть общая ремарка, описывающая обстановку действия: «Заречная слободка Берендеевка; с правой стороны бедная изба Бобыля с пошатнувшимся крыльцом; перед избой скамья; с левой стороны большая, разукрашенная резьбой изба Мураша; в глубине улица, через улицу хмельник и пчельник Мураша, между ними тропинка к реке». (В тексте либретто, конечно, Мураш заменен Купавой.) К этому описанию Римский-Корсаков прибавляет: «Вечер. Слышатся рожки пастушков. Сходятся слобожане, между ними Бобыль», то есть добавляет черты пейзажа и игру пастушеских свирелей — материал наигрышей в начале действия как раз и объясняет это прибавление в ремарке.

В целом, в I действии ремарки имеют «поведенческий» смысл, регулирующий поведение героев на сцене. Конечно, сокращены и все ремарки, относящиеся к сокращенным сценам. Сокращен и мотив «Снегурочка придет», хотя потом все же выясняется из текста, что Снегурочка должна отнести пряжу домой, прежде чем присоединиться к Мизгирию и Купаве. Здесь, как и в Прологе, важен эффект присутствия или, наоборот, эффект отсутствия главного персонажа на сцене. И у Островского, и у Римского-Корсакова объяснения Мизгирия в любви к Снегурочке и вся бытовая сцена с Бобылем и Бобылихой происходит в отсутствии Купавы, начиная с микроаризмо «О, люби

¹⁴ Анализ Большой хоровой формы см.: I часть, раздел II.

меня, любви!» и до конца сцены. Купава появляется непосредственно перед Финалом. Реплика Островского: «Входит Купава с девушками и парнями. Мураш (отец Купавы) сходит с крыльца» отличается от реплики в опере: «Девушки выходят на сцену вслед за Купавой, а за ними парни. Вся сцена наполняется народом». Уже из этой реплики ясно, во-первых, что народ — берендеев и берендейки — не будет посторонним молчаливым наблюдателем. Хор, не предусмотренный драматургом, непосредственно после жалобы-плача Купавы включается в действие. Во-вторых, — и это в реплике не предусмотрено — Купава не входит, Купава «вбегает» (VI в). Драматический оркестровый пассаж (напоминающий начало сцены вторжения татар в Малый Китеж, пассаж, построенный на теме татар) совершенно противоречит реплике Островского «входит», он — отражение идеи бури в душе Купавы и идеи предвосхищения трагических событий (Купаву Лель удерживает от самоубийства)¹⁵.

В сцене объяснения Купавы и Мизгиря «поведенческие» реплики Островского (кроме одной — «Все молчат») убраны — все определено лишь музыкой сцены. Сокращены и «поведенческие» реплики во II действии в сцене встречи Снегурочки и Царя, где у Островского подробно расписаны жесты и позы — «Снегурочка, оглядывая дворец; указывая на царя; подойдя к царю, кланяется; с довольным видом смотрит на всех и охорашивается»; Царь: «берет ее [Снегурочку] за руку; отводя Снегурочку». Эти реплики сняты: они справедливо показались ненужными в сцене очарования, чуда, «коцепенения».

В III действии реплики Островского подразумевают совершенно неожиданный поворот событий в сцене поцелуя. В самом тексте пьесы линия Снегурочки — Лель разыгрывается таким образом, что Снегурочка (после обещания Леля) не сомневается: Лель выберет именно ее. Отсюда фрагмент действия: «Снегурочка надевает венок на Леля», а также и реплика перед сценой поцелуя: «Снегурочка отходит, весело смотрит, оправляется, охорашивается». У Римского-Корсакова в этом месте реплика совсем другого содержания («Лель проходит далее к Купаве; Снегурочка в слезах убегает в кусты»), которая отнесена к му-

¹⁵ См.: Китеж. С. 116—117; Снегурочка. С. 153.

зыке до сцены поцелуя. Именно здесь появляется тревожная синкопированная «тема ревности» (она потом появится в ариозо — как напоминание). Снегурочка уже все поняла. Здесь, как и в сцене любовного признания Мизгиря Снегурочке в I акте (там нет Купавы), присутствие Снегурочки во время обряда поцелуя невозможно — ввиду несовместимости эмоций горя и радости. Римский-Корсаков в том, и в другом случае предпочитает очень ярко и полно раскрыть доминирующий аспект. Сцена поцелуя — не изолированный фрагмент оперы, она является завершающей кульминацией первой половины III действия. Тема поцелуя служит основой дуэта Купавы и Леля в конце III акта и, таким образом, утверждает себя как тема любви. Тональность же темы поцелуя *Des-dur* в инструментальном первом проведении символична: это тональность любви. Важно, однако, и то обстоятельство, что сцена поцелуя — не лирическое объяснение в любви, а обряд¹⁶.

В IV действии очень характерная реплика прибавлена Римским-Корсаковым в любовном дуэте: Снегурочка «становится на колени» перед Мизгирем. Ее слова: «Завет отца и матери нарушить не смею» — последний аргумент мольбы (ради сохранения жизни таить любовь и избегать солнца). В сущности, Снегурочка, полюбившая Мизгиря, становится его добровольной жертвой.

Реплики Островского, как и реплики Римского-Корсакова — свидетельство яркости зрительного представления сцены. Разные оттенки этих представлений, в свою очередь, говорят о понимании композитором специфики оперы и художественного замысла *Снегурочки*. Стоит ли говорить о том, как важны реплики композитора для исполнителей и режиссеров оперы.

Снегурочка Чайковского и Снегурочка Римского-Корсакова

Выбрав *Снегурочку* Островского в качестве основы для оперы, Римский-Корсаков опирался не только на драматургию,

¹⁶ Примером очень яркого раскрытия амбивалентности эмоции может служить трио III действия (Лель — Купава — Снегурочка). Но это сцена не обрядовая, а лирическая, и минор темы Снегурочки окрашивает мажор дуэта в необычайно тонкие, нежные тона.

сюжет, но и на текст драматического произведения. О характере контактов с драматургом свидетельствует «Летопись» (основной текст и примечания): «С такими мыслями [то есть после начала набросков к опере. — Е. Р.] я поехал в Москву к Шостаковскому и посетил А. Н. Островского, чтобы испросить у него разрешения воспользоваться его произведением как либретто с правом изменений и сокращений, какие для этого потребуются. А. Н. принял меня очень любезно, дал мне право распоряжаться по моему усмотрению его драмой и подарил мне экземпляр ее»¹⁷.

«Осенью 16 ноября 1880 года Н. А. через С. Н. Кругликова обратился к А. Н. Островскому вторично, представив на его суд собственное либретто оперы. В письме к Н. А. Островский говорит, что "либретто составлено очень хорошо. Я нашел весьма мало стихов, которые, по моему мнению, требуют исправления" (10 ноября 1880 г.). По поводу этих замечаний Островского Н. А. писал С. Н. Кругликову: "Все поправки так незначительны, что я нахожусь в великом удовольствии: ничего переделывать не придется"»¹⁸.

В *Снегурочке* Островского кроме основного текста, написанного пятистопным ямбом, есть номера, предназначенные для «вставных» песен и танцев. Разумеется, понятие «вставные» — условно, так как изначально *Снегурочка* была задумана как спектакль синтетический, в котором «вставные» номера — это музыка к пьесе, к драме, где она (музыка) являет собой только фон, или номера, которые А. А. Альшванг определил удачным словосочетанием «обобщение через жанр». В «Сказке», где доисторический, вернее, вневременной характер определяет роль обряда, где обряд входит в действие, а действующие лица по самой сути своей психологии выражают себя преимущественно в ритуале, обряде — все музыкальные номера не изолированы, но встроены в сюжет, в действие, в характеристики.

Но, именно в связи с ролью народного обрядового плана, Островский не мог в этих музыкальных номерах ограничиться высоким лирическим пятистопным ямбом, составляющим основ-

¹⁷ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1935. С. 190. Основной текст.

¹⁸ Там же. С. 190. Примечание в сноске.

ной массив текста. Они подчеркнута «выгорожены» посредством перемены типа стиха. Здесь писатель обращается преимущественно к короткострочным стихам, двух-четырёх-стопным. Но в пределах короткостропных стихов он включает разнообразный набор ритмов, соответствующий жанрам музыкальных номеров.

Чайковский, будучи соавтором Островского по созданию синтетического спектакля, не только создал песенные и танцевальные номера, но и инструментальную музыку — «мелодрамы» к некоторым сценам: № 5-а «Мелодрама» прощания с масленицей (текст «*минует лето красное*»); мелодрама «Купава жалуетца царю на измену Мизгиря»¹⁹. Это позволяет сравнить одинаковые по тексту фрагменты музыки Чайковского и Римского-Корсакова. Но лишь с одной только точки зрения: как воплощен стих Островского, его ритмика, строфика, лексика у того и другого композитора, разумеется, вне какой-либо оценки качества, образной стороны и так далее. Оставляю в стороне и проблему отношения к фольклору, тем более что сам Чайковский предупреждал о свободном обращении с народной песней — это бросается в глаза при первом же просмотре. И для Чайковского, и для Римского-Корсакова, и для Мусоргского (можно смело утверждать — и для всей русской музыки XVIII и, особенно, XIX веков) фольклор — это родной язык, тематизм, с которым следует обращаться как с тематизмом авторским. Отсюда неразличимость цитат, их «врастание» в текст произведения, в стиль автора. И сходство, и различие версий Чайковского и Римского-Корсакова показаны в таблице нотных примеров (VII).

Обратимся вначале к примерам, обнаруживающим наибольшее сходство. Это № 12 Хоровод у Чайковского и Хоровод и песня «Про бобра» у Римского-Корсакова. В пьесе Островского выписан текст обеих песен и свадебная песня «*Ай, во поле липонька*»²⁰, которой предпослана ремарка: «Девушки и парни

¹⁹ Другие музыкальные инструментальные фрагменты у Чайковского представляют собой танцы (птиц, скоморохов и так далее), марш царя Берендея, а также Интродукцию (заимствована из оперы *Ундина*) и антракты к I (№ 5), II (№ 8), IV (№ 17) действиям.

²⁰ В тексте у Островского и у Чайковского — *липонька*, у Римского-Корсакова — *липенька*.

(водя круги, поют)». В пространной ремарке, описывающей всю сцену, у Римского-Корсакова читаем в середине текста: «Молодые берендеи водят круги, один круг ближе к зрителям, другой поодаль».

Сравнивая оба варианта — Римского-Корсакова и Чайковского, можно заметить незначительные отклонения в распределении слогов текста в напеве. Связано это с варьированием самого напева в первой половине песни у Римского-Корсакова вместо точного повторения — у Чайковского (VII, 1).

Во второй части напева, напротив, сохранен ритмический рисунок, но изменен распев в кадансовых фразах и варьируется гармония самих кадансов у Римского-Корсакова (снова — вместо точных повторов у Чайковского). Более существенны различия в сфере лада: у Чайковского — это *A-dur* с переменой устоя с *A* на *fis* в конце; у Римского-Корсакова лад *A* миксолидийский с общим устоем (опорной тоникой) *A*. Независимо от того, был ли здесь выбор вариантов, услышанных или опубликованных, или композиторы изменяли напев согласно своим представлениям о стиле песен, можно предположить, что в варианте Римского-Корсакова просвечивает характерное для его *Снегурочки* наклонение в сторону эпоса, в сторону мифа (в связи с избранным ладовым строем напева). Вариант напева с переходом в *fis* появляется у Римского-Корсакова в процессе развития, а не в начале формы.

Еще более явственно эта тенденция просматривается при сравнении другой свадебной песни-игры «*А мы просо сеяли*». В пьесе Островского четко распределены партии в игре: одна сторона — другая сторона, в соответствии со структурой текста, его антитезами: *сеяли* — *вытопчем*, *вытоптать* — *выпустим*, *выкупить* — *дадим девицу*, *прибыло* — *убыло*. И у Чайковского, и у Римского-Корсакова этот стройный порядок нарушен ради преодоления слишком однообразной, почти автоматичной структуры.

Чайковский строит хор по законам большой симфонической формы: варьирование приводит к *crescendo* — накоплению звучности (хор + все деревянные духовые, валторна и смычковые; хор + струнные; хор + *tutti*). Далее следует большая кода со стреттными проведениями первой фразы во всех голосах + полный оркестр и, наконец, общая кульминация *tutti*, в кото-

рой тема-напев трансформирована, выровнена. Текст Островского распределен свободно (например, «*А мы просо сеяли*» и «*А мы просо вытопчем*» даны в одном тембре женских голосов).

В хоре Римского-Корсакова поначалу выдерживается принцип вариации и сопоставления женских и мужских тембров. Но, начиная с пятого куплета (за исключением шестого, где тема у басов в *e-moll*: «*А чем бы вам выкупить?*»), свободное умощнение женского и мужского хоров, подключение реплик одного хора к репликам другого, а в конце — объединение в общий смешанный хор, параллельное с этим процессом накопление звучности оркестра до *tutti*, — все это приводит к образованию крупной формы. Таким образом, у Чайковского и у Римского-Корсакова развитие хора не ограничивается вариационными наслоениями в оркестре, но в кульминации дается имитационная, полифоническая разработка и вся форма получает черты крупной симфонической композиции.

Основное же отличие между Чайковским и Римским-Корсаковым состоит в самом характере тематического материала, в избранных авторами совершенно разных вариантах народной песни. Игровой, веселый хор Чайковского зиждется на мажорном варианте песни, в орнаменте которого чувствуется близость к хору «*Ай, во поле липенька*» (VII, 2). Суровый стихийный хор Римского-Корсакова, основанный на минорном варианте песни, ангемитонности трихордов в кварте, имитации кличей (тираты в сопровождении), говорит о стремлении к архаике, *миосу*²¹.

И в хоре «*Ай, во поле липенька*», и в хоре «*Просо*», несмотря на внутрислоговые распевы, в целом сохраняется syllabическая просодия текста, его ударения, мелодические акценты, синтаксис. Обе темы заимствованы из фольклора и, следовательно, их различия объясняются, в первую очередь, отношением Чайковского и Римского-Корсакова к поставленной каждым из авторов художественной задаче, хотя не исключено различие самих фольклорных вариантов.

Следующий пример фольклорных тем, обозначенных как заимствованные, говорит уже о принципиальных расхождениях в

²¹ Совершенно иначе, в другом варианте звучит напев «*Просо*» в *Майской ночи*, где он представлен как игровая песня. О варианте этой песни см. в главе «*Клича в Снегурочке*».

трактовке текста. Речь идет о фрагменте хоровой сцены «Вселешько тебя встречать, привечать, трудно-нудно со двора провозжать». Чайковский трактует его как антифон: соло тенора и ответы (повтор слов) хора *a cappella*. У Римского-Корсакова иное: женский хор на фоне педалей мужских голосов и басов струнного оркестра (VII, 3).

Очевидно, оба композитора опирались на совершенно разные напевы разных жанров²¹. По-разному размещен в них и текст Островского. В размере $C (\frac{4}{4})$ Чайковскому для сохранения структуры пришлось добавить местоимение «нам». Римский-Корсаков ориентируется скорее на трехдольный анапест и укладывает в $\frac{3}{8}$ весь текст дольника (народный стих Островского). Главное же отличие — в характере: сгущенный минор причета у Римского-Корсакова и более светлое, прозрачное, хотя и минорное соло тенора-запевалы у Чайковского.

Следующий фольклорный пример — «Хор птиц». У Чайковского в хоре (*Allegro moderato* $\frac{2}{4}$) сохраняется плясовой ритм, однако ритмическая формула его существенно отличается от ритма стиха Островского:

Сбирались птицы амфибрахий + хор (паузных)
Сбирались певчи
Стадами, стадами амфибрахий

В целом здесь преобладает трехдольник. Напев Чайковского (уже не «сбирались», а «собирались» птицы) выравнивает ритм до трехстопного хорея + припев, также скандируемый в ритмической (заданной) сетке (VII, 4).

У Римского-Корсакова текст Островского не изменен, но вместо трехдольника — синкопа. Во второй фольклорной теме «Орел-воевода» трехдольник Островского введен в четный ритм $\frac{2}{4}$ с внутрислоговыми распевами (этот текст у Чайковского интонируется на той же теме, что и «Собирались птицы»).

Еще один пример — трактовка текста «Купался бобер». У Чайковского, как и в пьесе Островского, это песенка Бруси-

²¹ У Чайковского песня «У князя Волхонского» (протяжная) из сборника Прокунина, у Римского-Корсакова — из его сборника.

лы. У Римского-Корсакова — это вставка в хор «Ай, во поле» — еще одна характеристика Бобыля (напомню, что в опере Брусила и ряд других действующих лиц сокращены). Оба варианта песни основаны на фольклорных напевах (VII, 5).

У Чайковского напев «Где ж ты была» (сб. Прокунина) трактован как веселая плясовая с «частыми» переборами, с ритмами, «подбрасывающими» слово, играющими со словом. «Купался черной, отряхивался, на речке быстрой». У Римского-Корсакова сходный прием переноса ударений имеет иной оттенок: ангемитонный напев с устосом «а» несет в себе семантику клича, а его минорное наклонение создает новый оттенок в характеристике Бобыля — ведь он отдаленный прототип Кутерьмы с его «расщепленным» тематизмом — примитивным и ироничным, песенным и плясовым, диатоническим и хроматическим.

В ряде случаев один и тот же текст Островского попадает у Чайковского в условия цитаты, а у Римского-Корсакова трактуется как авторская мелодия «в духе народной». Таковы Хор слепых гусяров Чайковского и Хор слепцов-гусяров Римского-Корсакова. Первый заимствован из сборника Вильбоа (№ 29), но, как пишет Чайковский Римскому-Корсакову: «Тема хора слепых гусяров заимствована из сборника Вильбуа, но только самое начало: остальное все мое. Эта песнь есть и в моем сборнике»²². Хор слепцов-гусяров Римского-Корсакова им самим как цитата не обозначен (VII, 6).

Как показывает материал, несмотря на существенные отличия в напевах, и хор Чайковского, и хор Римского-Корсакова далеки от четырехстопного дактиля Островского:

Вещи, звонкие струны рокочут
Громкую славу царю Берендею.
Долу опустим померкшие очи.

15 марта 1873 года Островский в письме к Чайковскому сообщает: «Посылаю Вам песнь слепых гусяров (из II действия пьесы). Ритм, кажется, подходит к словам; я его извлек из поэмы XII века — «Слово о полку Игореве». Хотя, по общему мнению, этот памятник не имеет определенного размера, но

²² Чайковский П. Полн. собр. соч. Т. VI. С. 67.

при внимательном чтении, по крайней мере, мне так кажется, звучит именно этот ритм. Песня вышла куплетами»²⁴. Однако ритм Островского все же далек от древнерусского языка подлинника.

Обращаясь к «Слову о полку Игореве», А.Н.Островский мог воспользоваться четырьмя версиями текста: 1. Подлинник, вернее, опубликованная копия на древнерусском языке; 2. Перевод первых издателей на новый русский язык. Публикация и перевод А.И.Мусина-Пушкина (собственник рукописи), Н.Н.Бантыш-Каменского, А.Ф.Малиновского (археографы); 3. Перевод Василия Жуковского; 4. Стихотворный перевод Апполона Майкова (1866—1870).

Сама по себе идея стихотворного текста Песни гусляров в «Снегурочке» Островского могла появиться под влиянием стихотворного перевода Ап. Майкова. Но пятистопный хорей этого перевода совершенно не согласуется с четырехстопным дактилем + рифмованные с последней третьей строкой двусложные слова (хорей). Островский же искал сходства ритма своего стиха с ритмом «Слова», искал ритма распевного, характерного, дактилического. Ни русский перевод первых издателей, ни перевод Жуковского не эквиритмичен (ритмически не совпадает с древнерусским вариантом) в точном, абсолютном смысле слова. Приведу сравнительную таблицу (в современной буквенной системе) текстов подлинника (копии первого издания на древнерусском языке), перевода первых издателей, перевода Жуковского и перевода Майкова²⁵.

Текст первого издания	Перевод первых издателей
Не лепо ли ны блещет, братие, начати старыми словесы трудных повестей о плъку Игореве, Игоря Святославича! Начати же ся тѣмъ песнѣ по былинамъ сего времени, а не по замышлѣнию Бояню! Боянъ бо вещахъ, аще кому хотѣше песнь творити, то растекашеться мыслию по древу, серымъ волкомъ по землѣ, ситымъ орломъ подъ облакы.	Приятно нам, братцы, начать древнимъ словомъ прикорбную повесть о походе Игоря, сына Святославова! Начать же сию песнь по былинамъ того времени, а не по вымыслу Бояновымъ. Ибо когда мудрый Боянъ хотѣлъ прославлять кого, то носился мыслию по деревьямъ, серымъ волкомъ по землѣ, ситымъ орломъ подъ облаками.

²⁴ А.Н.Островский и русские композиторы. Письма. М.; Л., 1937. С. 161.

²⁵ Чивилихин В. Князь Игорь — автор «Слова о полку Игореве». М.: Современник, 2000.

Помилуйте бо, рече, лѣрыхъ временъ убоице.
Тогда пушашеть 10 соколовъ на стадо лебедей,
которымъ донечаше, та предѣи пѣсть поше
старому Ярославу, храброму Мстиславу,
имже зареза Редю предъ тѣмъ Касожскими,
красному Роману Святославичу.
Боянъ же, братцы, не 10 соколовъ
на стадо лебедей пушаше, но своя вещь персты
на живыхъ струнахъ выскладаше,
они же сами княземъ славу рокошаху.

Помилуйте намъ по древнимъ преданіямъ,
что, поведавъ о какомъ-либо сраженіи,
применяли оное къ десяти соколамъ,
на стадо лебедей пушенимъ: чей соколъ
скорѣе долетѣлъ, тому прежде и пѣснь
начиналася, либо старому Ярославу,
либо храброму Мстиславу,
поразишему Редю предъ полками
касожскими, или красному Роману
Святославичу. А Боянъ, братцы!
Не десять соколовъ на стадо лебедей
пускалъ: но какъ скоро прикасался
искусными своими перстами
къ живымъ струнамъ, то сами уже сами
славу князей гласили.

В. Жуковский

Не прилично ли будетъ намъ, братия,
Начать древнимъ складомъ
Печальную повесть о биввахъ Игоря,
Игоря Святославича!
Начатъся же сей песни
По былинамъ сего времени,
А не по вымысламъ Бояновымъ.
Вещий Боянъ,
Кѣмъ песнь кому сотворить хотѣлъ,
Растекался мыслию по древу,
Серымъ волкомъ по землѣ,
Ситымъ орломъ подъ облаками.

Вамъ памятно, какъ пѣли о браняхъ первыхъ временъ.
Тогда пускались десять соколовъ на стадо лебедей:
Чей соколъ долетѣлъ — того и пѣснь прежде пелась:
Старому ли Ярославу, храброму ли Мстиславу,
Сражавшему Редю предъ полками касожскими,
Красному ли Роману Святославичу.
Боянъ же, братцы, не десять соколовъ
на стадо лебедей пускалъ!
Онъ вещь персты свои на живыхъ
струнахъ выскладывалъ,
И сами они славу князьямъ рокошали.

Ап. Майков

Не начать ли нашу пѣсню, о братия,
Со сказаній о старинныхъ браняхъ, —
Пѣсню о храброй Игоревой рати
И о немъ, о сынѣ Святослава!
И воспѣть ихъ, какъ поется нынѣ,
Не гоняясь мыслию за Бояномъ!
Пѣснь сказалъ, онъ, бывало, вещий,
Быстрой вѣткой по легу носился,
Серымъ волкомъ въ чистомъ полѣ рыскалъ,
Что орелъ ширялъ подъ облаками!
Какъ вспомнитъ брани стародавни,
Да на стаю лебедей и пуститъ
Десять быстрыхъ соколовъ вдогонку;
И какую первую настигнетъ,
Для него и пѣсню пой та лебедь, —
Пѣсню пой о старомъ Ярославе ль,
О Мстиславѣ ль, что въ бою зарезалъ,
Поборовъ, касожскаго Редю,
Аль о славномъ о Романѣ Красномъ...
Но не десять соколовъ то было —
Десять онъ перстовъ пускалъ
на струны,
И князьямъ, подъ вещими перстами,
Сами струны славу рокошали!

Сравнение текстов показывает, что слова с дактилическими окончаниями встречаются почти во всех переводах. Некоторые — во всех четырех текстах: лебедей, соколов, храброму, касожскими; в трех (кроме перевода Ап.Майкова) — времени, мыслию, Святославичу (или Святославичу), красному; в двух (древнерусском и в переводе В.Жуковского) — братие (я). Эти-то слова и не требуют перевода, поскольку они — совре-

менные русские слова. Только в древнерусском тексте прибавляются еще слова: *не лепо ли, начати старыми, словесы, Игорева* (гипердактиль), *растекашется по древу*. Таким образом, концентрация дактилизмов в древнерусском тексте выше, нежели в переводах; это подтверждает мысль о том, что Островский опирался именно на древнерусский текст, создавая свой дактиль «Песни слепых гуляров»:

*Вещие, звонкие струны рокошут
Громкую славу царю Берендею.
Долу опустим померкшие очи.
Ночи*

*Мрак безрассветный смежил их навечно,
Зрячею мыслью, рыскачей оглянем
Ближних соседей окрестные царства.*

*Что мне звенит по заре издали?
Слышу и трубы, и ржанье коней,
Глухо стези под копытами стонут.
Тонут*

*В сизых туманах стальные шелома,
Звонко бряцают кольчатые брони,
Птичьи стада по степям пробуждают.*

*Луки напряжены, тулы открыты,
Пашут по ветру червленые стяги,
Рати с зарания по полю скачут.
Плачут*

*Жены на стенах и башнях высоких:
Лад своих милых не видеть нам боле,
Милые гибнут в незнакомом поле.*

*Стоны по градам, притоптаны нивы...
С утра до ночи, и с ночи до свету
Ратаи черными вранами рыщут.
Прыщут*

*Стрелы дождем по щитам вороненым,
Гремят мечи о шелома стальные,
Сулицы сквозь пробивают доспехи.*

*Чести и славы князьям добывая,
Ломят и гонят дружины дружины,
Топчут команьями, копытами ныжнут.
Лижут*

*Звери лесные кровавые трупы,
Крыльями птицы прикрыли побитых,
Тугой поникли деревья и травы.*

*Веселы грады в стране берендеев,
Радостны песни по рощам и долам,
Миром красна Берендей держава.
Слава*

*В роды и роды благодетелю мира!
Струны баянов греметь не престанут
Славу златому столу Берендей.*

Не менее сильным, чем дактилизмы, аргументом в пользу влияния древнерусского текста «Слова о полку Игореве» на Песню слепых гуляров является соприкосновение с его сюжетными мотивами и лексикой. Сюжетные мотивы это: *песнь во славу* (в «Снегурочке» — во славу Царя Берендея), ситуация *похода, битвы, плача жен «на стенах и башнях», разорение русской земли, битва и поражение, заключительная слава*. Все это как бы краткое изложение сюжета «Слова».

Лексика (слова и словосочетания) не менее показательна. Общими в «Слове» и в Песне слепцов являются слова: *шеломы, тулы, червленые, лад (пады), брань (битва), прыщут (стрелы), рыщут, стрелы дождем веют* (в «Слове» — великому идти дождю стрелам), *копьями ныжнут, копьями пробивают, тугой (печалью) поникла, взыдоша, комони, луци напряжены, злата стола, звон* (в смысле — вссть) *слыша, что ми звенит, вранами черными, трупие себе деляша* (у Островского — *лижут звери лесные кровавые трупы, крыльями птицы прикрыли побитых*).

Соприкосновение со «Словом» и в «Снегурочке» Островского имеет огромное значение как усиление эпического начала. В опере же Римского-Корсакова образ певцов-гуляров — один из самых значительных эпических образов, «вечных» образов Руси. Музыкальный язык Песни слепцов-гуляров непосредственно связан с гимнами и эпическими хоровыми сценами «Снегурочки» своей принципиальной формульностью. Связан он с эпическим началом в опере и принципом формы (Большая хоровая «припевная» форма).

Все же ритм Песни слепых гуляров Островского далек от древнерусского языка подлинника. И уж совсем расходится

ритм стиха Островского с вариантами ритма песни у Чайковского и Римского-Корсакова.

В заключительном хоре Песнь Яриле-Солнцу в варианте Чайковского (использована песня «Во горнице, во светлице») ритм первой половины строфы смешанного размера — двухстопный хорей Островского:

«Свет и сила, Бог Ярило,
Красное солнце наше!
Нет тебя в мире краше!»

слышен довольно отчетливо, но ритмический перебой последних двух строк с дактилическим зачином трактован как плясовая припев.

Римский-Корсаков создает свою ритмоформулу $\frac{11}{4}$, варианты которой поглощают и двухстопный хорей, и смешанный стих, — весь текст произносится в одной силлабической манере гимна — языческого действия-славления (VII, 7).

Расходятся Чайковский и Римский-Корсаков и в трактовке песен Леля (VII, 8). Первая песня перенесена Чайковским в *Снегурочку* из уничтоженной впоследствии оперы *Ундины* (1869 год) — это ариозо Ундины «Водопад — мой дядя». Простая поначалу мелодия разработана и мелодически, и в фактурных и гармонических вариациях достаточно сложно и изысканно. Этим она заметно отличается от Второй песни, основанной на отдаленном варианте хороводной песни «У ворот, ворот, ворот» (сборник Прокунина, № 23). И это один из немногих примеров ритмической близости к стиху Островского.

В опере Римского-Корсакова Первая и Вторая песни Леля контрастируют между собой по характеру (Первая — протяжная, Вторая — хороводная плясовая). Обе тесно связаны с материалом оперы — включением наигрыша Леля в Первую и близостью орнаментальных элементов мелодии к последующему материалу (хору «Лелюшка» и ариетте *g-moll* Снегурочки). Также значительно разнятся обе версии Третьей песни Леля у Чайковского и у Римского-Корсакова, хотя основная, первая версия Чайковского по рисунку мелодии ближе к Римскому-Корсакову, нежели вторая (VII, 8).

Все это — разумеется, речь не идет о сравнении художественной ценности — свидетельствует, во-первых, об очень свободном подходе обоих композиторов к структуре стиха Остро-

вского, его ритму, строфике, мелодике, синтаксису. Во-вторых, — о разных стилевых и жанровых наклонениях в музыкальной трактовке текстов. Для Римского-Корсакова «вставные» жанровые тексты Островского служили укреплению эпической, обрядовой стороны оперы, давали повод к созданию ее общего «мифологического» — доисторического колорита. Чайковский такой задачи перед собой не ставил, его музыка ближе замыслу Островского.

Но в той и другой *Снегурочках* есть поразительные примеры близости ощущения стиха, его выразительности и структуры. Это, прежде всего, Хор цветов в начале IV действия. Оба композитора слышат его в тональности *A-dur*, в мягком триольном ритме (у Чайковского $\frac{6}{8}$, у Римского-Корсакова $\frac{9}{8}$), хотя ритм стиха Островского — двудольный песенный четырехстопный хорей — напрямую этого не предполагает. Очевидно, здесь «схождение» хоров Чайковского и Римского-Корсакова объясняется общим ощущением плавности, покачивания, близкого к образам колыбельной. Самое же поразительное — сходство изысканной хроматики (вспомогательных и проходящих) в обоих хорах на словах «Барской снеси бархат алый опустит твои уста» (VII, 9).

Совершенно идентичны ритмически варианты Чайковского и Римского-Корсакова в Песне Мороза (Пролог). Но у Чайковского — это скандирование на звуке одной высоты, с мелодическим контрапунктом в оркестре в характере распевной «удалой» песни. Римский-Корсаков в том же ритме выстраивает мелодию по канве темы Зимы. В обоих случаях трехдольник (анapest) Островского — конечно, из соображений образного плана — превращен в быстрый скандированный двудольник (VII, 10).

И, наконец, оба композитора услышали дактиль Островского в жалобах Купавы: Чайковский в инструментальной музыке мелодрамы № 10 («Купава жалуется царю Берендею на измену Мизгиря»), где ритм музыкального сопровождения, возможно, был идентичен ритму произнесения текста; у Римского-Корсакова дактиль вообще характерен для партии Купавы. Так, в сцене с Царем из II действия дактиль пронизывает и речитацию Купавы, и ответ Царя («толку-то милая...»), и распевные фрагменты речи Купавы, и ответ Царю: «так я и сделала» (та же

фраза, что и у Царя). Обращает на себя внимание сходство восходящих фраз в инструментальном фрагменте Чайковского и в партии Кулавы: «*Парень прилягнется*» (VII, 11).

Общее между музыкой к пьесе и оперой — это ощущение весны и, конечно, ощущение народного, исконного начала, которое так глубоко проникло в русскую музыку в XIX веке.

И все же, при некоторой общности, которая, конечно, обусловлена художественной задачей (непрерывное присутствие опоры на фольклор), сравнение версий Чайковского и Римского-Корсакова показывает значительные отличия в конкретном отношении к стиху Островского и, что, может быть, еще важнее, различия в стиле. Музыка *Снегурочки* Чайковского сопоставима с его сочинениями конца 1860-х — 1870-х годов: операми *Воевода*, *Опричник*, Второй симфонией, Первым квartetом, «Временами года» и еще многими сочинениями, где лирика опирается на песенную культуру.

Иное у Римского-Корсакова — его трактовка «вставных» песенных текстов Островского подчинена замыслу оперы-мифа, где собственно лирика воплощена другими средствами.

Пятистопный ямб Островского в мелодике песенных номеров оперы Римского-Корсакова

В этом разделе рассматриваются только песенные темы, мелодии песенных номеров. Сюда относятся большие хоровые сцены, песни, арии, каватины, ариетты, то есть все законченные, способные существовать отдельно от оперы номера, мелодика которых основана на песенном принципе.

Как уже было отмечено, в «Сказке» Островского — это связано с художественным заданием — основному массиву текста, написанному пятистопным ямбом (5/я), противостоят ритмически «выгороженные» тексты, предназначенные для песен, обрядов, танцев — то есть номеров синтетического спектакля. В этих «вставных» (в кавычках, так как, в сущности, это органическая часть текста, контраст, реализация принципа разнообразия) номерах нет ритмического единства. Их разнообразие противостоит единству 5/я в сценах действия.

Пятистопный ямб — традиционный размер русской стихотворной драмы XIX века, в русле которой находятся редкие примеры стихотворных драм Островского. Статус пятистопного ямба — высокие жанры лирики и высокая трагедия, в том числе, историческая драма. В «Снегурочке» Островского пятистопный ямб — признак высокой трагедии — средство жанра в ранге возвышения, но и парадоксальное средство мифологизации. Как это ни странно, именно стихотворный текст (пятистопный ямб) в самых «бытовых», грубых сценах — казалось бы, здесь есть противоречие жанра стиха и содержания — все же играет роль отстранения от быта.

Естественно, что в опере соотношения типов текста (вставных номеров — диалогов и монологов) радикальным образом изменились. Языковое сопоставление происходит здесь на уровне песенных номеров. В этот ряд «песенных» попадают и игры, и обряды, и — что очень важно — лирические (сольные и ансамблевые) законченные крупные и мелкие формы. Промежуточную роль играют так называемые «вагнеровские» (обозначение Римского-Корсакова) сквозные сцены и микроарии. Последствие этого, очень большой массив текста, написанного 5/я, попадает в категорию «песенных» номеров.

Пятистопный ямб (5/я). Этот размер оказался самым удобным для драматической пьесы благодаря ряду свойств:

1. Пятистопный ямб — это длинные стихи-строки; отсюда, как правило, стих не полноударный, то есть не все ударения стоп реальны, а это значит, что словесный ряд помещается в стихе свободнее, а по составу и расположению словесных ударений он разнообразнее всех других типов ямба.

2. Пятистопный ямб — белый стих (без рифм), то есть, нет дополнительного ритмического обозначения конца стиха.

3. В условиях драмы, где много действующих лиц, необходимы переброски реплик, подхваты и, следовательно, так называемые переносы (enjambements), что легко осуществимо в пятистопном ямбе (обозначим перенос знаком —).

4. Пятистопный размер — стих асимметричный, он не делится на равные части как четырех- и шестистопный. Делить его можно по-разному: 2+3, 3+2, 1+4 и 4+1, 3+1+1, 2+1+2 и так далее и, наконец, фраза вообще может не делиться, и тогда

стих оказывается равным словесной фразе, что делает его удобным для романса или песни.

Членение стиха, разумеется, касается и монолога, делает его более разнообразным, свободным, с элементами прозы. В опере это способствует свободе словоупотребления, свободе enjambements (переноса), а в драме — перекидывания реплик от одного персонажа к другому.

Белый стих 5/я, более всего тяготеющий к прозе, в условиях оперы наиболее естественен для речитатива. В связи с возможностями 5/я приближаться к прозе (рассматривая этот размер применительно к его воплощению в вокальной мелодии), плодотворным представляется применение терминов «речитативный смысловый период» как сверхфразовое единство и, особенно, термина «строфоид», введенного в музыковедение В. П. Костыревым²⁶. Термин «строфоид» заимствован автором из работы М. Л. Гаспарова «Строфика нестрофического ямба в русской поэзии XIX века»²⁷.

«Астрофический стих — пишет М. Л. Гаспаров — это текст, который ни по каким стиховым признакам на группы строк не расчленяется. Такое членение возможно лишь по признакам синтаксическим.

Промежуточный тип стиха ... членится на ритмические или рифмические замкнутые группы строк, но группы эти — не тождественные, не повторяющиеся. Назвать их «строфами» поэтому нельзя, мы будем «условно» называть их «строфоидами». Поэт свободен группировать свои строки в «строфоиды» любого строения»²⁸.

Самый яркий пример преобразования пятистопного ямба Пушкина в русской опере XIX века в астрофический тип стиха в мелодии рассмотрен мною в работе «Поэтическое слово Пушкина в опере Даргомыжского *Каменный гость*»²⁹.

Термин «строфоид» может быть отнесен и к речитативу, и к «песенным» номерам и фрагментам *Снегурочки*. Считаю его также весьма перспективным и в анализе воплощения прозаичес-

²⁶ Костырев В. Рубикон Мусоргского. Екатеринбург, 1993. С. 74—78.

²⁷ Проблемы стиховедения. Брэван, 1976. С. 9—10.

²⁸ Цит. по: Костырев В. Рубикон Мусоргского. С. 74—75.

²⁹ Ручьевская Е. Поэтическое слово Пушкина в опере Даргомыжского *Каменный гость* // Пушкин в русской опере. СПб., 1998.

ного текста в мелодии, где понятие «строфоид» может раскрыть также иную, противоположную тенденцию — приближения прозы к стиху, а не стиха к прозе. Это — как бы промежуточное или посредствующее звено в связке «стих — проза». Удачное применение понятия и термина из литературоведения, впервые использованного В. П. Костыревым при анализе вокальной музыки, убедительно раскрывает его возможности.

Проблема пятистопного ямба в речитативе рассматривается далее в главе «Мелодика речитатива», где выясняется множество способов индивидуализации речитативной музыкальной речи.

Что же происходит с пятистопным ямбом Островского не в речитативе, а в «песенной» мелодии?

Характерная черта мелодики Римского-Корсакова — формульность (об этом см.: часть I), следовательно, повторность и фиксирование основной синтаксической единицы. В принципе, формульность — явление типическое и для речитатива. Это имеется, в первую очередь, так называемого речитатива *secco*, но далеко не только его. Однако, во всех типах речитатива типовые формулы «встроены» в свободный, синтаксически несимметричный поток мелодии. Повторность одной формулы подряд означала бы преобладание синтаксиса, противоречащее самой природе речитатива.

Римский-Корсаков, как известно, сам указывал на применение им мелодического речитатива *secco* (об этом подробнее см. в главе «Мелодика речитатива»). В его речитативах в *Снегурочке* такой тип формул, встроженных в свободный поток мелодии, существует в рассредоточенном виде: одна и та же формула проникает в разные, более или менее удаленные друг от друга фрагменты мелодии. В то же время, сближенными, составляющими некое единство оказываются разные — ритмически и синтаксически — формулы. Об особенностях жизни такого рода формул см. также в главе «Мелодика речитатива».

Совершенно другое значение в формировании мелодии имеют формулы-темы песенного типа, индивидуализированные, лежащие в основе хоровых, сольных, ансамблевых сцен. Мелодии таких номеров — несмотря на прямое сходство с фольклором и даже цитаты — характерна именно для стиля Римского-Корсакова. Особые музыкальные черты этих песенных формульных

мелодических «зерен» — звуковысотная и ритмическая четкость рисунка, их тематическая значимость и яркость. Формула обладает функциями темы — репрезентативной и развивающей.

Если речитативная формульность рассредоточена по всему полю действия речитатива, то песенная формула, напротив, сосредоточена на повторности и варьировании в пределах крупного или относительно законченного построения, которое, как правило, включает в себя несколько отчетливо сформированных, синтаксически ясных фрагментов.

Однако формула в функции темы часто превращается в лейт-тему и выходит за пределы законченного номера (хора, арии, ансамбля, инструментального фрагмента). В этом случае внешняя ее роль сближается с формулами речитатива. Принципиальная же разница между ними заключается в тематической концентрации песенной формулы, ее яркой репрезентативности, тогда как речитативная формула в большей степени растворена в потоке, синтаксически «свободна» и связана с типовыми интонациями оперного речитатива XIX века.

В *Снегурочке* — это написал сам Римский-Корсаков в неоконченной статье — есть иерархия лейтмотивов от главных сквозных тем — до лейтгармоний (о последних Римский-Корсаков пишет, что для того, чтобы их обнаружить, нужен тонкий музыкальный слух)¹⁰.

Первая категория — «фразы, мотивы, более или менее крупные или мелкие, принадлежащие известному действующему лицу или сопряженным с ним представлениям» (с. 184).

Вторая категория — ее составляют «более или менее длинные мелодии, большей частью с определенными, ясными, округляющими их заключениями. Такие мелодии составляют принадлежность чисто лирических моментов оперы — арий, песен и плясок» (с. 186).

Третья категория — ее составляют «фразы и мотивы, являющиеся на более долгое или короткое время в известных моментах оперы с тем, чтобы впоследствии не повторяться. Темы эти как бы проходящие, случайные, служащие временно для харак-

¹⁰ Отсылаю читателя к статье «Снегурочка» — весенняя сказка (1905 год), где определены категории тем // Римский-Корсаков Н.А. Музыкальные статьи и заметки (1869—1907). СПб., 1911. С. 184—187.

теристики отдельных моментов, а не для общей характеристики действующего лица или понятия. Иногда же подобные проходящие мотивы, не мешая общей характеристике лица или понятия, представляют собой лишь материал для обработки и построения самого музыкального здания, служат лишь симфоническим, а не оперным целям» (с. 186—187, курсив мой. — Е.Р.).

В связи с этой третьей категорией хочу напомнить некоторые соображения Э. Курта. В параграфе «Мотивы развития» он пишет: «Мельчайшие единицы, мотивы, с которых мы начнем наше рассмотрение, имеют иное [по сравнению с лейтмотивами. — Е.Р.], более непосредственное значение. Прежде всего, представляется ясным, что эти мотивы, связанные с наиболее общими, абсолютными процессами движения, освобождены от смыслового значения»¹¹. [Раньше речь шла о первичных мотивах, восходящем, нисходящем и волнообразном движении. — Е.Р.]. «Внешне невзрачные мотивные образования, которые при рассмотрении лейтмотивов остаются вне поля зрения ... не являются лейтмотивами в более узком смысле слова; они представляют собой примитивные исходные формы, которые стоят на более низком уровне, чем тонко дифференцированная мелодика, и по своей понятийной отчетливости не столь определенны как собственно лейтмотивы»¹². Дальше я поясню, что Э. Курт имеет в виду не то, что я называю мелодическими формулами.

Римский-Корсаков сгруппировал лейтмотивы по принципу их роли в форме. Но можно их сгруппировать и по иному принципу. Если лейтмотивы Вагнера в большинстве своем принадлежат лирической сфере, уже — любовной, еще уже — любовно-трагической, то лейтмотивы Римского-Корсакова отражают все разнообразие планов драматургии:

- I. Темы, связанные с обрядом и фольклором.
- II. Темы, связанные с фантастикой — а) зима, б) весна.
- III. Темы-символы (Солнце, Зима)
- IV. Темы персонажей, которые, в свою очередь, связаны и с темами природы, и с темами обряда.

¹¹ Курт Э. Цит. книга. С. 494.

¹² Там же. С. 430.

В *Снегурочке* — как показывает материал — непроходимой пропасти между речитативными и песенными формулами нет, и включение формул-лейттем в виде мелких синтаксических единиц-мотивов в речитатив для *Снегурочки* не только возможно, но и весьма типично (см. об этом в главе «Мелодика речитатива»).

В анализе отношений «стих — песенная мелодия-формула» актуальной становится проблема встречного ритма, ибо ритм, синтаксис, строфика так или иначе преобразованы в музыку — то в большей, то в меньшей степени. Значительно меньше точек соприкосновения между стихом и музыкой в области мелодики — звуковысотной стороны стиха и музыки. Однако, иногда влияние мелодики стиха (кульминаций, звуковысотного абриса) можно проследить, в особенности, в тех номерах, где подразумевается — с точки зрения жанра — быстрый темп, плясовое начало.

Еще более сложными, отчасти, даже конфликтными оказались взаимоотношения 5/4 с песенными структурами собственного тематизма Римского-Корсакова. Очень интересно в этом плане суждение самого композитора. Записывая в «Летописи» уже в 1905—1906 году воспоминания о годах 1890-х, Римский-Корсаков пишет: «Я давно не сочинял романсов. Обратившись к стихотворениям Алексея Толстого, я написал четыре романа и почувствовал, что сочиняю их иначе, чем прежде. Мелодия романсов, следя за изгибами текста, стала выходить у меня чисто вокальной, т.е. становилась таковою в самом зарождении своем, сопровождаемая лишь намеками на гармонию и модуляцию. Сопровождение складывалось и вырабатывалось после сочинения мелодии, между тем как прежде, за малыми исключениями, мелодия создавалась как бы инструментально, т.е. помимо текста, а лишь *гармонируя с его общим содержанием*, либо вызывалась гармонической основой, которая *иногда шла впереди мелодии*»¹³ (курсив мой. — Е.Р.).

Это высказывание требует пояснений (к самому тексту я еще вернусь в связи с проблемой речитатива). Его очевидная категоричность, некоторая формализация представлений ис-

казывает реальную картину творчества Римского-Корсакова до начала 1890-х годов. В действительности, вокальная мелодия в той или иной мере согласовывалась не только с «общим содержанием текста», но и со структурой стиха. Прежде всего, конечно, в области речитатива, где Римский-Корсаков «следит» за изгибами текста — особенно, в *Снегурочке*. При всех отклонениях от ритма и структуры стиха в сфере жанрово обособленных, «выгороженных» из 5/4 стихов (распетых и Чайковским весьма свободно), Римский-Корсаков, не воспроизводя точно ритм стиха, все-таки не искажает его больше, чем это допускает, например, фольклор. Таковы синкопы в Хоре птиц («Сбирались птички») или в Проводах Масленицы («Раным рано курьи запели»). В том и другом случае сохраняются ударения и сохраняется синтаксис (фразовая структура). Как и у Чайковского, есть ритмическая трансформация трехдольника в двудольник (Песня Мороза) и двудольника в трехдольник (Хор цветов). Но есть и максимальное приближение к ритму и синтаксису стиха Островского — это дактиль дуэта Купавы с Берендсеем и Третья песня Леля (кроме припева). Все эти авторские песенные мелодии гармонируют не только с общим содержанием, но и с ритмом и синтаксисом текста.

С 5/4 в песенной мелодии, где и ритм, и синтаксис гораздо свободнее, дело обстоит сложнее, нежели в трехдольниках, хорях и народном стихе (дольник, паузник). Общий принцип мелодической песенной формульности подразумевает четкость рисунка, повторность, варьирование, не затрагивающее каркаса мелодической формулы, то есть сохранение основных акцентов и звуковысотного рисунка в общих его очертаниях. Все это входит в противоречие с 5/4 по определению: свобода 5/4 противоречит природе песенной формульности.

Между тем, «реальное действие» — монологи и диалоги действующих лиц — остается в рамках 5/4 Островского, и Римский-Корсаков вынужден везде (кроме речитатива) так или иначе трансформировать 5/4, исходя из конкретной художественной задачи и из общего принципа песенной формульности.

Из этой противоречивой ситуации композитор находит разнообразные выходы. Можно:

а) 5/4 превратить в песенную формулу, то есть сообщить фразе ту твердость и отчетливость, которые отличают песенную структуру от речитатива;

¹³ Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1935. С. 290.

б) 5/я «спрятать» в мелодии, закрыть совершенно другим ритмическим рисунком;

в) саму формулу — песенный, стабильный, инвариантный ее элемент — варьировать, приспособив к структуре 5/я;

г) изменить сам стих, превратить 5/я в 6/я с цезурой 3 + 3 или в 4/я, а также, исходя из смыслового (синтаксического) членения, создать мелодию, в которой будет слышен не 5/я, а смешанный размер.

Когда Римский-Корсаков в категоричном, даже полемическом тоне пишет, что вокальная мелодия «прежде [следовательно, и в *Снегурочке*] создавалась как бы инструментально, т. е. помимо текста, а лишь гармонируя с его общим содержанием, либо вызывалась гармонической основой, которая иногда шла впереди мелодии»³⁴, он, очевидно, все же имеет в виду не отрыв от конкретики текста, а встречное движение музыкальной мысли, фантазии, эвристической находки — движение не за текстом, а навстречу ему. Понимая буквально смысл слов, пришлось бы предположить, что композитор, сочиняя мелодию отвлеченно от текста, затем насильственным образом втискивал ее в текст, не считаясь с ритмом, синтаксисом и логикой. Подобного, разумеется, никогда не происходит, да и, вообще, возможно ли такое?

Реальность состоит в другом — в приспособлении мелодической формулы к форме и не к «общему», а к конкретному содержанию стиха. Гипотетически можно представить себе следующий процесс: композитор читает текст Островского, уже имея в виду свой образ целого, свое понимание жанрового наклонения пьесы. Читает чрезвычайно внимательно, читает как будущий автор либретто. Многочисленные мелкие изменения текста либретто (о крупных речь шла выше) — перестановки слов, сокращения — свидетельствуют о тщательной работе со стихотворным материалом Островского. Уже в предварительных набросках существует довольно много музыкального материала, в том числе, есть и подтекстованный³⁵.

³⁴ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1935. С. 290.

³⁵ Напомню, что некоторые наброски создавались до поездки Римского-Корсакова в Москву и разговора о «Снегурочке» с Островским. См.: А. И. Киндинский. Рождение весенней сказки // Советская музыка. 1969. № 3. С. 52—63.

Конкретный тематизм рождается как в с т р е ч н о е движение не от, а к тексту. В этом процессе очевиден приоритет музыки. Но столь же очевидно, что музыка не отрывается от конкретики образов и ситуаций, данной Островским в пьесе, а, напротив, реализует свой, музыкальный план этой конкретики.

Рассмотрим варианты сложного «динамического сопряжения» песенной формульности с декламационной свободой пятистопного ямба.

Бесконечно разнообразен пятистопный ямб в мелодическом материале *Снегурочки* — даже там, где этот размер слышен и остается без существенных изменений текста Островского. В подавляющем большинстве формульность здесь выявляется в виде повторности и варьирования относительно развернутой темы-строки, в которой неизменно сохраняется ритмический рисунок. Самый простой пример — микроариозо Бобыля в Прологе: «Ну чем же я, Бабула, не боярин?» (с. 101). В самой ритмической формуле — благодаря пунктиру — слышится плясовой ритм, столь характерный для фигуры Бобыля (VIII, 1).

Другой пример — малое ариозо *Снегурочки* в сцене с Весной (IV действие, с. 345). 5/я выстроен здесь композитором иначе, чем у Островского:

Римский-Корсаков

*Ах, мама, мама, что теперь со мной!
Какой красой зеленый лес оделся!
Вода манит, кусты зовут меня,
Зовут под сень свою; А небо, мама, небо!*

Островский

*Ах, мама, что со мной? Какой красой
Зеленый лес оделся! Берегами
И озером нельзя налюбоваться.
Вода манит, кусты зовут меня
Под сень свою; а небо, мама, небо!*

Фраза текста 5/я распета по теме арии *E-dur* («С подружками по ягоды ходить») в характере гимна. Здесь значима не только фраза-строка, сколько слог и ритм, сочетание 2:1³⁶ (как в ямбах античной поэзии), то есть господствует метрический принцип.

³⁶ Здесь и далее цифры 2 : 1, 3 : 1, 4 : 1 показывают временные (долготные) отношения сильного и слабого времени.

В дуэте Леля и Купавы в III акте (с. 315) формула 5/я соединяется с формулой темы «поцелуй» из Первой картины того же акта. Внутрислоговой распев в кадансе не меняет общего рисунка ритма, совпадающего с 5/я. В обоих случаях 5/я соединяется с формулами сквозных тем (лейттем) оперы чрезвычайно пластично и мягко (VIII, 1).

Не столь специфический формульный тип имеет 5/я в микроарии фрагменте партии Мизгиря в финале I действия: «К чему слова?» и далее после хорового фрагмента — продолжение микроарии: «Влюбленному всего дороже скромность». В первом фрагменте повторы мотивов (четырёхзвучные обороты) ассоциируются с психологической характеристикой Мизгиря, его почти маниакальной настойчивостью (с. 156—157). Во втором фрагменте мелодия развивается свободно (модулирует от широкого распева слогов к ритму и интонациям, близким к речитативу), с характерной для всей партии Мизгиря экспрессией восходящего движения к вершине фразы. Это своего рода любовное объяснение, но обращенное не к Купаве, а к Снегурочке, чей портрет и рисует текст: «и робкая оглядка у девицы, опущены стыдливые глаза, ресницами покрыты; лишь украдкой мелькнет сквозь них молящий, нежный взор» (с. 159—160).

Вообще, Мизгирь со своими страстями у Римского-Корсакова больше обособлен, чем у Островского, где у Мизгиря есть эмоциональный фон в виде персонажей, не «задействованных» в опере (Брусило, Малыш, Мураш). Мизгирь выделяется на общем фоне, прежде всего, в языковом отношении. На его партию в меньшей степени распространяется понятие формульности, хотя формулы-лейтмотивы (сквозные темы) есть и в ней. Но сами эти темы-формулы иные, чем темы-формулы других персонажей — даже близкой к Мизгирию партии Купавы.

Темы Мизгиря насыщены экспрессией, энергетикой взлета, интонациями восклицательного типа (пунктирный ритм, скачки), экспрессивной гармонией. Эти свойства тематизма Мизгиря ярко проявляются уже в I действии, где основной лейтмотив звучит в оркестре — по канве этого лейтмотива, в восходящем направлении движется и вокальная партия (с. 219). 5/я сохраняется, но, при этом, значительно меняется синтаксис внутри строки: в песенного типа мелодии выделяются отдельные слова и слоги, а пунктир оттеняет детали произнесения текста (VIII, 1).

В ночной сцене в заповедном лесу (III действие, с. 289—291) характер интонаций и лейттематизм (кроме ариозо «На теплом, синем море», о чем речь далее) сохраняется. Вокальная речь Мизгиря — порывистая, иногда беспаузная, — основана на переменности размера: 5/я то разорван паузами, то «разбухает» до цельной фразы в 6—8 стоп («пока в мольбах и столах не выскажу тебе, как ноет сердце» — 8/я, «До сей поры душа моя любви не знала» — 6/я). Местами текст почти переходит в прозу, подчиняясь длинным синтаксическим периодам: «сломился я теперь под внемом жгучей страсти; смотри, перед девчонкой клонит колена гордый человек» (6/я). Выразительность самой экспрессивной вокальной речи Мизгиря усугубляется чрезвычайно динамичным, имеющим самостоятельное значение планом оркестра, в котором — это, конечно, черта эстетики Римского-Корсакова — «охлаждающую» роль играют деревянные духовые инструменты.

Синтаксические преобразования 5/я при сохранении словесного материала Островского весьма показательны в микроарии Снегурочки «За поцелуй поешь ты песни?» (I действие, с. 111—112). Приведем вначале текст Островского, в котором отмечены цезуры (V) и переносы (↪).

За поцелуй поешь ты песни? V Разве ↪
Так дорог он? V При встрече, при прощанье ↪
Целуюсь я со всяким, V — поцелуй ↪
Такие же слова: «прощай и здравствуй!»
Для девушки споешь ты песню, V платит ↪
Она тебе лишь поцелует; V как же ↪
Не стыдно ей так дешево платить,
Обманывать пригласенного Леля!
Не пой для них, для девушек, V не знают ↪
Цены твоим веселым песням. V Я ↪
Считаю их дороже поцелуев ↪
И целовать тебя не стану, Лель.

В самом тексте благодаря большому количеству переносов есть все предпосылки свободы синтаксиса, естественные цезуры. В мелодии, основанной на повторении темы-формулы (она в дальнейшем приобретает функцию одного из главных лейтмотивов Снегурочки), текст⁷⁷ распределяется следующим образом:

⁷⁷ Здесь, очевидно, термин «строфоид» подходит только к заключительному разделу; в начале же явно прослеживается закономерность (преобладающие короткострочные размеры — 3/я и 2/я), продиктованная короткостью темы-формулы.

За поцелуй поешь ты песни?	V	4/я
Разве так дорог он?		3/я
При встрече, при прощанье	V	3/я
Целуюсь с каждым я;		3/я
Не знаешь ты цены		3/я
Своим веселым песням;	V	3/я
Я считаю	V	2/х
Их дорожке поцелуев		4/х
И целовать тебя не стану, Лель.		5/я (VIII, 2)

В нотном примере отмечены повторы главной темы (I часть) и мотивы (II часть), которые организуют музыкальную форму. Если учесть, что во второй части («Не знаешь ты...») основная тема в оркестре сохраняется и фактически главенствует, то все это микроаризмо как бы «поглощает» ритм стиха Островского. Противоречие стиха и музыкальной темы-формулы разрешено в пользу последней: по канве мелодии вспомнить отдельно текст невозможно — мелодия не подсказывает ритм текста.

Тема-формула появляется в опере каждый раз с разным текстом. В драматической сцене I действия (с. 144) она звучит в речитативной реплике Снегурочки «Подружка дорогая V и ты, V дружок ее, оставьте нас, Снегурочка чужая вам; прощайте!». Как и во всех других случаях, оркестровый план (звучание темы у гобоя) предопределяет ритм вокальной партии: это как бы «выгороженный» из 5/я трехсложный, «короткий» ямб. Эта же тенденция продолжается и в ночной сцене в заповедном лесу: «Ах, нет, уйди! не надо» «Зачем, зачем! Вставай, Мизгирь!» «Слова твои пугают, слезы твои страшны, уйди, уйди, оставь меня», «Бесценный жемчуг себе оставь, себе оставь. Свою любовь не дорого ценю я, но продавать не стану». Здесь уже фразы можно уподобить строфоидам (с. 289, 291, 292, 297).

Таким же образом влияет формульная тема на 5/я текста в финале I действия (плач Купавы, с. 154). Текст Островского (5/я) совпадает с текстом либретто: («Голубушки-подружки, поглядите! Отец, гляди: в слезах твоя Купава!» (VII, 2). Но каркасом вокальной мелодии, определяющим ее ритм, акцентность и темп (Allegro moderato), служит мелодическая формула, в основном виде звучащая в оркестре. Эта тема в характере причета объединяет solo (Купава) и хор едином движении, а само чередование solo и хора вносит в сцену жалобы Купавы эпичес-

кий обрядовый смысл. Таким образом, происходит «переподчинение» 5/я другой ритмической формуле.

Тот же принцип подчинения 5/я текста Островского жанровой природе тематизма присутствует и в сцене «заклятия» Купавы: «Пчелки, пчелки крылатые! Летите ярым роем» (с. 163). Здесь в вокальной партии явственно слышится жанр плача, его формула — мелодическая полевка с речитацией. Экспрессивный характер сцены подчеркнут гармонией (напряженное чередование уменьшенных септаккордов) и траурными литаврами. Но и текст «заклинания природы», и сам жанр плача, и «публичность» сцены снова, как и в начале финала, находятся в сфере обряда.

Сходный принцип сохранения структуры стиха 5/я текста при подчинении его музыкальной теме-формуле есть и в каватине A-dur Берендея из II действия (с. 224) «Полна, полна чудес могучая природа!» (VIII, 3). Напомню, что здесь в сопровождении в виде контрапункта (solo виолончели) тоже звучит (но другая) тема-формула. 5/я текста Островского в каждой фразе мелодии содержит формулу, в которой слоги текста распеваются по-разному (внутрислоговой распев: 3:1, 3:1, 4:1)²⁴, однако мелодия частично приспособляется к тексту благодаря речитации («обильно», «могучая»). Все же, эта речитация лишь подчеркивает «кантилену длинных нот» (силлабический распев) и внутрислоговых распевов, создающих как бы волшебное отражение Снегурочки, чуда природы в дивном миге-паузе чистого созерцания и упоения красотой.

Гораздо проще, на первый взгляд, обстоят дела с распеванием 5/я в таких песенных, кантиленных фрагментах как ариетта d-moll в Прологе, ее вариант в сцене таяния и дуэт Снегурочки и Мизгиря (IV акт).

Рассмотрим вначале ариетту d-moll (с. 58—60) и сцену таяния (с. 376—380). В ариетте d-moll изменения текста незначительны, слова легко прослушиваются, ударения в словах не нарушены. Как и всюду, Римский-Корсаков «идет за синтаксисом», предусмотренным самим расположением фраз в стихе (многочисленные enjambements), что делает и синтаксис мелодии близким к синтаксису текста, а не к его строфике.

²⁴ Здесь обозначены соотношения длительностей в мелодии и слогах текста.

Островский

Мама,
Слыхала я и жаворонка пенье,
Дрожащее над нивами, лебяжий
Печальный клич над тихими водами,
И громкие раскаты соловьев,
Певцов твоих любимых; песни Леля
Милее мне. И дни и ночи слушать
Готова я его пастушью песню.
И слушаешь, и таешь...

Римский-Корсаков

Слыхала я, слыхала,
слыхала, мама, я
и жаворонков пенье,
дрожащее над нивами,
лебяжий печальный клич
над тихими водами.
Слыхала, слыхала я
и громкие раскаты соловьев,
певцов твоих любимых.
(объединено в одной кантиленной
мелодии без пауз)
Песни Леля, песни Леля
дороже мне;
и дни и ночи слушать я готова
его пастушью песню;
(объединено без пауз в кантилене)
и слушаешь, и таешь.

После вступительной фразы-темы, которая в контрапункте со второй темой (причем обе темы сквозные, способные существовать автономно) «вбирает» в себя первую фразу «Слыхала я, слыхала», текст широко распет в кантилене метрического типа. Здесь значимы и стопы, трактованные в ритме 3:1 (пунктирный ритм), и слоги. Таким образом, фразы текста оказываются разделенными, так как тема-формула соответствует не фразе, а синтагме («и жаворонка пенье } дрожащее над нивами »), «слыхала, слыхала я» и так далее), и дважды — в середине и в конце ариетты (обобщающие фразы) — широкая мелодия захватывает не пять, а восемь стоп. Возникает очень сложная, свободная трактовка 5/я, где не только меняется сам текст, но и его синтаксис.

Изысканный рисунок мелодии обеих тем-формул, их сочетание в контрапункте, интервал уменьшенной кварты и по горизонтали, и по вертикали, сочетание остроты полутоновых скольжений (хроматические вспомогательные) и воздушных консонансов (терции, квинты) — все это составляет хрупкую и нежную прелесть ариетты *d-moll*.

Понятно, что только одна из этих тем — та, что лежит в основе вокальной партии ариетты *d-moll*, — могла появиться в сцене таяния. Однако сама тема-формула в этой сцене звучит в оркестре (*solo* скрипки и *solo* флейты); в вокальной же партии —

разделенные паузами мотивы *Lamento*, скорбные полутоновые нисходящие мотивы, разрывающие текст 5/я еще более заметно, чем это было в ариетте *d-moll*, ибо здесь между синтагмами паузы в целый такт. Чрезвычайно точно, психологически правдиво выражено состояние и з н е м о ж е н и я и, одновременно, погруженности в воспоминания: «Но что со мной? Блаженство или смерть? Какой восторг! Какая чувств истомы!». Пожалуй, музыка говорит несколько о другом, и ключевые слова здесь — не восторг, а «блаженство или смерть».

Однако далее мелодия постепенно «собирается», фразы плотнее примыкают друг к другу, становятся шире, рисунок их определеннее: «О, мать-Весна, благодарю тебя за радость». В речитативном разделе («В очах огонь... и в сердце... и в крови, во всей оной») появляется вокальная кантилена, и в самом конце звучит колыбельная любви, как тема светлого прощания — в той же тональности *Des-dur*, что и дуэт любви, где эта мелодия служит припевом.

Несмотря на более простой тип сопряжения текста и мелодии, снижение роли встречного ритма, преимущественно силлабический принцип «слог = тону», и ариетта *d-moll*, и сцена таяния демонстрируют со всей очевидностью главенство, приоритет мелодического тематизма, значимость тем-формул. Здесь, как и всюду, яркость мелодического материала «погружает» или, вернее, «сгущает» текст на нижележащий уровень, но варьирование мелодии, гармонии, тембра позволяет уловить тончайшие психологические оттенки переживаний.

Приведенный выше пример показывает, что ритмическое разнообразие и богатство тематизма *Снегурочки* привело к преобразованиям ритма и синтаксиса 5/я даже тогда, когда текст Островского почти не подвергается изменениям. Однако, часто под влиянием формульной структуры тематизма, композитор меняет сам стих изначально, причем не только синтаксис, но и строфику, ибо тематизм никоим образом невозможно «уплотнить» в 5/я, даже меняя синтаксис или следуя за синтаксисом, распевая слоги, включая паузы и то прочее.

Перемены размера происходят тогда, когда музыкальная формула требует симметрии, регулярности, повторности стиховых единиц. Чаще всего 5/я меняется на 6/я — размер, членящийся на симметричные отрезки и содержащий в себе цезуру (6 = 3 + 3).

Например:

*«Уходит день веселый, V лучи зари вечерней V
бледнеют, догорают, V прохладные потемки V
цепляются за сучья»
(III акт, каватина Берендея H-dur)*

вместо: *«Заря чиста, и утро будет ясно.
Уходит день веселый, догорают
Последние лучи зари, все выше
И выше свет малиновый; потемки
Цепляются за сучья и растут»*

Или: *«На теплом, синем море, V у острова Гурмыза, V
Где волны хлещут пену V о камни скал прибрежных» V
(III акт, ариозо Мизгиря, с. 294—296),*

вместо: *«Поиском средства
Желанного достичь по доброй воле.
Снегурочка, у острова Гурмыза,
Где теплое бушующее море
На камни скал прибрежных хлещет пену».*

Как видим, здесь у Римского-Корсакова в мелодии 6/я с цезурой распадается на 3/я + 3/я (VIII, 3). Дальше в том же ариозо включается трехстопный хорей (3/х).

*«Там на дне морском V жемчуг ценный есть, V
Водолазов я V посылая на дно»*

вместо: *«Пускаются без страха водолазы
Отважные искать по дну морскому
Прибыточной добычи. Я пытался,
Удачи ждал; давал большую цену».*

И, наконец, 4/я: *«Одно зерно достали мне;
В венцах царей такого нет»
(VIII, 3).*

В каватине Берендея H-dur мелодия построена на «закрытой» формуле $\sim^3$, в вокальной мелодии сохраняется вся ее «конфигурация», очертания мелодического рисунка, нюансы, тонкие штрихи. Оттенки эмоции передаются и благодаря тональному варьированию: включению *gis-moll*, *b-moll* в *Fis-dur*, а также взаимодействию вокальной партии с оркестром: в сред-

ней части тема-формула местами отдана флейте и кларнету, а в вокальной партии появляется речитация с пунктиром (формулы 7)⁴⁰. В целом же, общий характер светлого, тихого восторга, неподвижного, как бы остановленного мига — погружения в созерцание красоты — очень близок каватине Берендея A-dur.

В ариозо Мизгиря трехстопный хорей («Там на дне морском») тоже мотивирован переменной ритмической структуры мелодии, формула которой могла бы выполнять роль припева.

И в каватине Берендея, и в ариозо Мизгиря мелодическая формула⁴¹, несмотря на «подтекстовку» короткосложного (трехстопного стиха), все же активно преобразует ритм стиха. И внутрислоговые распевы в каватине Берендея, и синкопы, обильные внутрислоговые («игровые») распевы и, собственно, мелодический рисунок в ариозо Мизгиря делают эти темы автономными в музыкальном отношении.

Шестистопный ямб 3 + 3 вместо 5/я во многих случаях не связан непосредственно с «закрытыми» формулами. Таковы ария Весны в Прологе («Не то встречаю я V в долинах южных стран: счастливые края V за теплыми морями»), или жалоба Купавы в I действии («Сыпучими песками V закрой глаза мои! Доской тяжелой сердце V Купавы раздави»), где формула только четыре раза проводится в вокальной партии, а далее дважды в измененном виде в оркестре, после чего она дробится на мелкие мотивы, служит тематическим фоном для речитатива. Непосредственно вслед за этим «плачем» Купавы следуют реплики Снегурочки — тоже 6/я (3 + 3): «Подружка дорогая V и ты, дружок ее, V оставьте нас, Снегурочка V чужая вам; прощайте!». В обоих случаях ритм коротких строк (3/я) определяется не столько вокальной, сколько инструментальной партией. Во всех случаях в мелодии подчеркнута цезура в ямбе (3 + 3).

Однако переход от 5/я Островского к 6/я в либретто не всегда связан с короткой формулой в мелодии и членением 3 + 3. И сцене в лесу страстные любовные монологи Мизгиря «До сей поры душа моя любви не знала» и «О, скажи, скажи мне, молви одно слово» (с. 289, 292) основаны на «длинных», пространных

⁴⁰ О формуле 7 см.: раздел II второй части — «Мелодика речитатива».

⁴¹ В ариозо Мизгиря — формула «открытая», то есть в ней сохраняется только ритмическая константа.

³⁹ О формульности в Снегурочке см.: I часть, I раздел.

мелодических фраз. В первом фрагменте монолога тема ариозо «До сей поры...» предполагает силлабический принцип (слог = тону), содержит в себе как бы «вплавленные» во фразу декламационные, восклицательные элементы — это вершины, начальные импульсивные интонации, в дальнейшем постепенно изживаемые на выдохе (VIII, 4). Во втором фрагменте монолога в оркестре звучит одна из важнейших сквозных тем сцены, по контурам которой строится и вокальная партия. Здесь, в соответствии с ритмом мелодики инструментальной темы, образуется уже не 6/я, а 6/х (шестистопный хорей), длина же вокальной фразы определяется зоной тональности звена секвенции (VIII, 4).

Замена 5/я хореем, прежде всего, песенным, четырехстопным (4/х) происходит неоднократно именно в партии Мизгирия. Но эти замены не связаны с включением песенных жанровых фрагментов в мелодию, как, например, в микроариозном фрагменте перед Финалом I акта у Мизгирия: «О, люби меня, люби, В драгоценными дарами В я красу твою осыплю» и далее на той же теме: «Слуги верные, несите В злата, серебра мешки». Перемена размера здесь может быть вызвана также переменной ритмической фигуры в мелодии.

В *Снегурочке* сравнительно немного «ансамблей согласия» — одновременного пения, когда все голоса не противопоставляются друг другу, а, скорее, дополняют друг друга. Таково малое трио в Прологе — Снегурочка, Весна, Мороз. Оно появляется дважды в сходной функции завершения, прощания (с. 61, 69). Текст обоих проведений не только разный, но парадоксальным образом совершенно различно направлен в партиях каждого из персонажей внутри каждого трио. В одновременности звучат следующие слова:

в первом проведении:

Снегурочка: «Я дочь послушная твоя; но, право, ни Леля я, ни песен не боюсь»

Весна: «Дочь, в неволе не даст тебя томить родная мать»

Мороз: «Беги от Леля. Бойся речей его и песен! Беги, беги от Леля!».

во втором варианте:

Снегурочка: «Мама, счастья найду аль нет, найду аль нет, а все же поищу».

Весна: «Снегурочка, прощай, прощай; живи, дитя, счастливо!»

Мороз: «Не успеют с полей убрать снопов, а я вернусь, уви-
дима».

В музыкальном материале обоих трио первая часть построена на распетой в элегических тонах в партии Весны теме Зимы, вторая часть — на теме Снегурочки. Отличия этих фрагментов подчеркнуты только в оркестре: партия Весны в первом из них поддержана скрипками, партия Снегурочки во втором — деревянными духовыми (Fl., Ob., Fag. в имитации).

Смысловая разнонаправленность и разноритмия в текстах, в сущности, не играют важной роли. Над всеми «разночтениями» господствует единство — переход из прощального минора в мажор ожидания. Конкретика текста, следовательно, не имеет значения, и хотя это трио с точки зрения текста — ансамбль разногласия, но с точки зрения музыки — ансамбль согласия.

Одна из самых значительных точек притяжения оперы, одна из ее смысловых кульминаций — дуэт Снегурочки и Мизгирия в IV акте (с. 351—354). Песенное начало, кантилена распетых ударных слогов и стоп, отдельные внутрислоговые распевы и кантилена длинных нот, триольность обобщают здесь ямбический ритм наподобие античному 1:2. Подобный принцип распевания двудольников очень характерен для песенной вокальной музыки и, в частности, для Римского-Корсакова. Разумеется, трактовка этого принципа всегда индивидуальна и зависит, в первую очередь, от мелодического рисунка, а также от длины фразы текста (строки). В дуэте единый принцип распева, ости-
натность ритмической стопы могли бы, — учитывая масштабы дуэта, — привести к монотонии, единообразию. Но композитор превращает 5/я в переменный размер, в котором 5/я чередуется с 6/я, а в припеве появляется и 4/я («О, милый мой, твоя, твоя»). Именно здесь разностопный ямб может быть обозначен термином «строфонд». Кроме того, в виде отдельных мотивов вычлениваются краткие песенные реплики Мизгирия и Снегурочки (VIII, 4).

Сравнение текстов Островского и Римского-Корсакова показывает не только изменения ритма, но и изменения самого текста под влиянием уже сложившейся мелодии.

Островский

Римский-Корсаков

Сп.	<i>О нет, Мизгирь, не страхом Полна душа моя. Какая прелесть В речах твоих! Какая смелость взора! Высокого чела отважный вид И гордая осанка привлекают. Манят к себе. У сильного опоры, У храброго защиты ищет сердце Стыдливое и робкое. С любовью Снегурочки трепещущая грудь К твоей груди прижмется.</i>	Сп.	<i>Душа полна моя не страхом, не боязнью, — V б/н твоих речей живая прелесть, смелость взора, V б/н и гордый вид высокого чела V 5/н меня манят к тебе неоодолима! 5/н</i>
Мизг.	<i>Жадным слухом ловлю твои слова, боюсь поверить блаженству и Снегурочка <...> Еще отрадных слов, еще, И счастья не будет меры.</i>	Мизг.	<i>Ловлю слова твои, ловлю я жадным слухом, V б/н боюсь нежданному поверить я блаженству. б/н</i>
		Сп.	<i>О, не мечта ли,</i>
		Мизг.	<i>О, не мечта ли это все,</i>
		Сп.	<i>о, не мечта ли это все, не сповиденье ль?</i>
		Мизг.	<i>о, не мечта ль, не сповиденье ль?</i>
		Сп.	<i>О, нет, у храброго защиты ищет сердце, V б/н теперь Снегурочки трепещущая грудь б/н и груди твоей с любовью прижмется. 5/н</i>
		Мизг.	<i>И нет для счастья, нет для счастья меры... 5/н</i>
		Сп.	<i>О, милый мой, твою, твою; 4/н бери меня в свой дом, бери! 4/н</i>

Красота мелодий, плавность, ее неповторимый изгиб, ее «заходы» в минорные тональности, подтвержденные гармонией — все это поглощает ритм и синтаксис текста. В песенную, кантиленную мелодию в качестве значимых ее тематических элементов включены и «золотой ход», и распетые формулы, встречавшиеся в речитативах (отмечены скобками в нотных примерах). Примечательна и песенная кантилена с широкими внутрислоговыми распевами в конце первой части и в заключении всего дуэта. Эта последняя тема выполняет функцию припева-заключения не только в дуэте: ею завершается и сцена таяния, то есть вся партия Снегурочки в опере. В отличие от силлабической кантилены основных разделов, эта кантилена внутрислоговых распевов (4/я в тексте) несет в себе отчетливо выраженные черты жанра колыбельной. Семантика колыбельной как бы «возвышает» жанр любовного дуэта. В качестве темы любви (а последние слова в сцене таяния — «О, милый мой, твою, твою! Последний взгляд тебе, мой милый!») колыбельная несет в себе прощание, утешение и прощение. Вспомним, что в Увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта» Чайковского в

побочной партии вторая тема тоже колыбельная и тоже, в сущности, «возвышает» любовную лирику.

Обращает на себя внимание отличие записи мелодии в дуэте и в сцене таяния: в дуэте размер $\frac{6}{4}$, а в сцене таяния — $\frac{8}{8}$. Таким образом, в дуэте внешний вид темы записан в увеличении — $\frac{6}{4}$ вместо $\frac{8}{8}$. Однако, реальное время звучания в том и другом случае одинаково. В дуэте темп обозначен Allegro $\text{♩} = 76$, а в сцене таяния Larghetto $\text{♩} = 52$. Следовательно, в дуэте возникает противоречие между темпом и длительностями.

Можно предположить, что быстрый темп «собирает» длинную фразу в единое целое, а крупные длительности ($\text{♩} \text{♩} \text{♩}$) призваны поддержать весомость тона, его значимость. Сам тип силлабического распевания мелодии ямба в пропорции 1:2 связан у Римского-Корсакова со значительностью, торжественностью характера, с образом идеальной красоты, как, например, в одической «Октаве».

* * *

Сопоставление «Снегурочки» Островского и Снегурочки Римского-Корсакова еще раз позволяет акцентировать некоторые проблемы господствующего в XIX веке типа оперного жанра не только в русской музыке, но и в европейской. Это касается, в первую очередь, проблем драматургии, композиции и проблем отношения слово — музыка.

Перевод стихотворной драмы в либретто оперы (либреттистом был, в данном случае, сам композитор) является сложной технической и эстетической задачей. Римский-Корсаков, решая ее, проявил себя как талантливый литератор. Об этом свидетельствует качество текста во всех случаях, когда композитор меняет, иногда весьма радикально, поэтический текст Островского. Композитор проявляет себя и как драматург. Ему ведомы законы построения драмы, ее событийной стороны, конфликта, ситуаций, отношений действующих лиц.

Вспоминая процесс создания Снегурочки, композитор пишет в «Летописи» (напомним его слова): «В зиму 1879—1880 года я снова прочитал «Снегурочку» и точно прозрел на ее удивитель-

ную поэтическую красоту <...> Сейчас же после чтения (помянется, в феврале) начали приходить в голову мотивы, темы, ходы аккордов, и стали мерсциться, сначала неуловимо, потом все яснее и яснее, настроения и краски, соответствующие различным моментам сюжета»⁴².

А.И.Кандинский в статье «Рождение весенней сказки»⁴³ подробно исследует работу композитора на этой ранней стадии. Отмечу лишь, что самые ранние эскизы конца февраля — начала марта (27/ II — 4/ III) не имеют подтекстовки (хотя в оперу их варианты вошли как вокальные номера). Отсюда следует, что, вероятно, работа над либретто еще не начиналась. Был общий замысел, существенные моменты которого «точечно» фиксировались еще без текста. Подтекстовка эскизов — свидетельство контакта с текстом Островского. Возможно, это начало контакта с текстом совпадает с поездкой в Москву, когда композитор ездил туда во второй раз для управления оркестром в концерте Шостаковича⁴⁴, и когда состоялась первая встреча с А. Н. Островским, о которой он писал в «Летописи»⁴⁵.

Но не исключено, что композитор начал работу над либретто еще до свидания с А.Н.Островским. Известно также, что Римский-Корсаков показывал Островскому готовое либретто через С. Н. Кругликова. А. Н. Островский высоко оценил музыку *Снегурочки* Римского-Корсакова, также как и ранее музыку Чайковского (в одну из поездок в Москву Римский-Корсаков сам показывал отрывки из *Снегурочки* А. Н. Островскому — около 30 декабря 1880 года).

Материал показывает, что все сокращения, все языковые вмешательства в текст Островского были направлены на уточнение, углубление музыкального замысла оперы, замысла уже сложившегося у композитора при чтении драмы, но, вероятно, до начала работы над либретто.

⁴² Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1935. С. 189—190.

⁴³ Кандинский А. Рождение весенней сказки // Советская музыка. 1969. № 3. С. 52.

⁴⁴ Концерт состоялся 26 апреля 1880 года в Большом театре.

⁴⁵ Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1935. С. 190.

Можно предположить, что не только эскизы, относящиеся к периоду до начала работы над либретто, но и во многих случаях в процессе создания целостного эскиза (черновой рукописи) композитор сочинял и записывал музыкальный материал оперы, руководствуясь не вербальным текстом, а своим представлением о характере и ситуации. Объединение музыки и текста могло быть процессом приспособления текста к музыке. Но нельзя забывать и о том, что степень общности, близости ритма и синтаксиса текста литературного (в данном случае — стихотворного) и музыкального различно в речитативе, в сценах промежуточного типа («вагнеровских» — по определению композитора) и в песенных, завершенных формах.

В речитативе — по определению — близость к ритму и синтаксису стиха ощутимее, особенно в тех случаях, когда именно стих (строка) совпадает с синтаксически целостной фразой, и сам стих на каком-то пространстве становится полноударным (все ударения стоп реальные). Однако, как показывает анализ, стихотворный текст драмы Островского чрезвычайно насыщен enjambements и прочими присамами, ведущими к несовпадению фразы и строки стиха, что создает предпосылки для асимметричных синтаксических структур речитатива.

В крупных же и мелких песенных формах отношения слова и музыки — величины переменные. Степень удаленности от ритма и синтаксиса стиха может быть различной, но она никогда не переходит естественных границ языка — правильных, по преимуществу словесных, ударений (хотя, как и в фольклоре, могут встретиться смещения ударений), фразового или синтагматического членения. «Вагнеровские» сквозные сцены занимают промежуточное положение, примыкая то к речитативу, то к песенной форме⁴⁶.

Возможная аналогия, но, конечно, не тождество между вербальным стихотворным текстом и музыкой, в частности, вокальной мелодией, кончается на уровне синтаксиса, то есть на низких уровнях иерархии структуры. Расхождение начинается со следующих, более крупных, чем синтаксис, единиц членения — вплоть до композиции целого.

⁴⁶ Подробнее о речитативе и промежуточных формах см. в следующем разделе.

В стихотворной драме можно себе представить процесс возвышения к целому, примерно, так. Два уровня текста (семантический и синтаксический) в крупной поэтической и прозаической форме развиваются различным образом: уровень семантический является формообразующим на всех этажах структурной иерархии вплоть до целого; уровень синтаксический, сохраняясь в качестве основы, остается в том же «нижележащем» положении, то есть звуковая, зафиксированная в письменном тексте организация (ритм, синтаксис, мелодика) не укрупняется, не становится качественно иной на уровне семантически значимых композиционных разделов. Это банальная реальность. Но в музыкальной форме звуковой музыкальный ряд укрупняется в соответствии с семантическим рядом, и это выражено в иерархии форм от мелких синтаксических единиц до суперцикла, которым является опера.

Именно из этого смыслового отличия проистекает и отличие между музыкальной и вербальной драматургией в опере, относительная автономия музыкальной драматургии, что более всего заметно, когда в основе оперы лежит стихотворная драма.

По-разному реализуется в стихотворной драме и в оперной драматургии, форме не только иерархия структуры, но сам необходимый для всякого процесса принцип разнообразия. Речь в данном случае идет не о двуединстве тождества-контраста, а обо всех и на всех уровнях способах обновления, включая и тождество, и вариант, и новообразование (не обязательно всегда контрастное), и собственно контраст, понимаемый как предельная степень отличия в данных конкретных обстоятельствах формы (ее величины, функции и так далее). Речь идет о действии этих принципов на уровне синтаксиса, разделов формы, сцен, актов, оперы как целого.

Центробежный принцип разнообразия, конечно, координируется центростремительными, объединяющими силами. Из этого противоречия складывается динамичная, становящаяся форма целого в опере. Семантический принцип становления литературной формы, следовательно, контрастирует с принципом иерархии музыкальной формы и, в первую очередь, с принципом разнообразия на уровне самого музыкального материала.

Формульность как принцип организации тематического материала предполагает создание кратких, ярких, представитель-

ных т е м. По темс-формуле можно судить и о персонаже, и о ситуации, и о хоровом действе. Тема-формула «местного значения» действует внутри законченной формы — номера. Тема-формула, когда она выходит за пределы сцены или номера, превращается в сквозную тему, лейттему.

В опере *Снегурочка* разнообразие характеров, ситуаций, связей на расстоянии предполагает, естественно, богатство и разнообразие музыкального материала, его многофункциональность. Отсюда вытекает ритмическая вариантность и бесконечная интонационная новизна воплощения структур пятистопного ямба и его синтаксиса. Этот процесс воплощения амбивесных структур прослежен в анализе на примерах самих формул как движение не за текстом, а навстречу тексту.

Процесс всех возможных изменений, процесс преобразования и развития формул остался за рамками настоящего текста. Между тем, превращения формул в процессе их развития как внутри формы, так и за ее пределами свидетельствовали бы об умножении вариантов сочетаний пятистопного ямба с мелодией.

В отношении лейттем и их перетекстовки актуальной становится и проблема двойственности функций лейттемы: ее относительная неподвижность сравнительно с семантическим полем литературного текста и ее подвижность в рамках новизны ситуации и проявления эмоций, характера героев. Лейттематизм как явление подчеркивает самостоятельную значимость, независимость повторяемого фрагмента от конкретики текста в данной ситуации.

Что же имел в виду Римский-Корсаков в приведенном выше фрагменте «Летописи» под мелодией, которая «за малым исключением создавалась как бы инструментально, т.е. помимо текста, а лишь гармонируя с его общим содержанием»?⁴⁷ Прежде всего, следует отвести подозрение от речитатива, в котором подобный способ сочинения невозможен, а Римский-Корсаков уже в *Снегурочке* выработал свой принцип речитатива.

Далее — уж, конечно, имелся в виду не некий общий характер содержания текста, поскольку в вокальной музыке в любом случае никак невозможно избежать контактов с текстом. «По-

⁴⁷ Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1935. С. 290.

мимо текста» — очевидно, означало до текста, навстречу тексту. Слово в мелодии Римского-Корсакова всегда (и, конечно же, в *Снегурочке*) при всей активности встречного ритма, яркости распева не искажается, а, скорее, погружается в мелодию, в музыку. В этом принципе встречного движения к слову при главенстве песенного начала (а он характерен не только для Римского-Корсакова, но и для других композиторов, например, для Мусоргского в *Хованщине*) проявляется сущностное свойство музыкального мышления композитора — не иллюстративность.

Раздел II. СЛОВО ОСТРОВСКОГО В РЕЧИТАТИВЕ "СНЕГУРОЧКИ" РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Мелодика речитатива

Кажущаяся неприметность речитативов *Снегурочки* возможно связана с тем, что в этой опере Римский-Корсаков опирается на известнейшие и широко распространенные типы интонаций. В *Снегурочке* — и это отмечают исследователи оперы — мы не найдем ярких речевых характеристик, новаторских поисков в сфере изображения индивидуализированных речевых интонаций, столь характерных для оперного — и не только оперного — творчества Мусоргского. Отдельные находки в виде «тритонов Лешего» и декламационных, широких диссонансов Мизгиря и Купавы входят в общий поток как «частные случаи» в развитии тех же интонационных комплексов, что и в лирических сценах.

И все же простейшие формулы, на каждом шагу встречающиеся в любой, даже второстепенной опере, волшебным образом превращаются в интонации именно *Снегурочки* Римского-Корсакова, входят в систему ее специфической образности и интонационной сферы.

Проследить эти волшебные превращения не так просто. Явственнее всего они слышны в тех случаях, когда мы имеем

дело с элементарными частицами, давняя (если не многовековая) история которых предполагает заведомую интонационную нейтральность, стертость, неиндивидуализированность (см. IX, 1). К таким стереотипам относятся: формула 2 — камбиата, формула 12 с интонацией нисходящей секунды (назовем ее условно формулой *Lamento*) и формула 7 — моноритмическая и моновысотная речитация — условно назовем ее «формулой псалмодии» (по М. С. Друскину — «*parlando*»).

В фундаменте, в скрытой основе речитатива *Снегурочки* лежит связь с прозаической речью, отсюда характерный для речитатива синтаксис, соотношение вокальной и инструментальной партий.

Оба типа речитатива, обозначенные композитором как свободный, *à piacere*, и введенный в русло инструментального синтаксиса *in tempo*, также имеют своим истоком традицию. В этом плане речитатив *Снегурочки* соприкасается с общеупотребительными функциями речитатива и с интонациями речитатива русской оперы, в частности, с *Каменным гостем* Даргомыжского — с одной стороны, и с *Евгением Онегиным* Чайковского — с другой. Русский вариант речитативных нормативов скорректирован русской речевой интонацией, ее ритмом и мелодикой. Это слышно, прежде всего, в кадансах фраз, в характерных мягких окончаниях (со спадом на кварту и квинту), в силлабическом распеве, соответствующем присущему русской речи распеву окончаний и удлинению ударных гласных, иногда заполнению речевых цезур звучанием продленного гласного, общему тяготению к р а с п е в н о с т и.

Типизация, опора на традиционные типы речитатива — в том числе, как считает Римский-Корсаков, на речитатив *secco* — оценивается лишь на фоне художественной специфики оперы. Речитатив *Снегурочки* является равноправным со всеми иными типами вокализации стилиобразующим элементом оперы.

1. Речитатив в драматургии и в форме

Речитативные интонации и речитативный синтаксис имеют в опере разные функции в зависимости от многих обстоятельств, прежде всего, от драматургического контекста. Композитор определяет место речитатива, исходя из ситуации: событийная сторона, психологический конфликт, неожиданно

меняющаяся ситуация, моментальная реакция на происходящее. Мотивация появления речитатива или арии обусловлена также композиционным планом. Например, большой монолог Весны у Островского (в Прологе) Римский-Корсаков разбивает на три части: речитатив — ария — речитатив. Течение музыкальных событий здесь замедленное по сравнению с течением их в драме, и это — главная причина, почему Римский-Корсаков не продолжил речитатив и не озвучил весь монолог как арию без речитатива, а вставил арию между речитативными фрагментами.

В данном случае, действует принцип разнообразия: при длительном восприятии однородного материала внимание слушателя притупляется. Еще более ясная причина — невозможность «столкнуть» конец первой сцены Пролога (с канонем Лешего в конце) с эмоционально насыщенной арией — нужна разрядка, роль которой играет первый речитатив. Второй речитатив после арии — это уже реприза и подготовка следующего номера (Песни и пляски птиц). Кроме того, именно во втором речитативе, в условиях, когда слово явственно слышно, прозвучал очень важный, объясняющий ситуацию текст.

2. Жанры речи, отраженные в речитативе

В *Снегурочке* есть несколько типов речи, отраженных в речитативе. Это:

- 1) реч ь в н у т р е н н я я , интроспективная;
- 2) реч ь л и р и ч е с к о г о о б щ е н и я ;
- 3) реч ь э т и к е т н а я , «формульная»;
- 4) реч ь р и т у а л ь н а я .

Разумеется, все эти типы речи обусловлены художественной задачей и связаны с ситуацией, сценическим действием.

Римский-Корсаков не стремится к индивидуализации образов персонажей в речитативе в той степени, как, например, Мусоргский в *Борисе Годунове*, в *Хованищине*, в *Женитьбе*. Это не значит, что интонации речитатива *Снегурочки* вообще безразличны, нейтральны относительно характеров. Но главное значение имеет ситуация и тип речи персонажа в крупном плане; в то же время отдельные мотивы-интоны¹ могут встретить-

¹ Напомню, что термин *инто́на* означает инвариант, схему определенной категории речевых интонаций (см.: *Цеплитис Л.* Анализ речевой интонации. Рига, 1974. С. 159—160).

ся практически в партии любого персонажа. Именно типы речи в речитативе — речь интроспективная и речь лирического общения — диктуют специфику мелодики.

Истоки первых двух групп — в лирической мелодике XIX века, в речитативе, вобравшем в себя ариозные интонации и кантилену. Ариозные формулы, характерные для Даргомыжского и Чайковского, присутствуют и здесь. Однако, в *Снегурочке* — как и в *Евгении Онегине* или в *Каменном госте* — это каждый раз особые варианты, индивидуализированная музыкальная речь, характерная для стиля каждой оперы в целом. Семантика этих интоном — вне конкретных характеристик, однако в рамках стиля оперы, которая как целое представляет собой высшее единство.

Сохраняется и специфика общелирических ариозных интонаций. Самые общие черты их — воздушные скачки на квинту, кварту, иногда на более широкие интервалы в соединении с более плотным секундовым движением, опеванием как устоев, так и неустоев лада. Общий характер лирической мелодики — утонченный, изысканный; большое значение имеют хроматизмы и взаимодействие мелодического, вокального плана с инструментальным (в том числе, с гармоническим). Как и всегда, ариозная мелодика гибко отражает ритм и синтаксис стиха.

3. Пятистопный ямб Островского в речитативах *Снегурочки*

Если в целом в опере Римский-Корсаков считал не только приемлемым, но художественно оправданным и необходимым свободное обращение с ритмикой и синтаксисом Островского, то в области речитатива стих, извлеченный из музыкального контекста, остается, в основном, сохраненным. Пятистопный ямб по своей структуре «приспособлен» к речитативу. Он ближе всего к прозе, которая, в сущности, максимально адекватна речитативу по принципам синтаксиса и ритма.

Проблемы интонирования пятистопного ямба в речитативе возникают именно в связи с тем, что, несмотря на близость к прозе, этот тип ямба все же остается стихом. Переносы (enjambements), передача реплик, паузы, сдвиги ударений внутри стиха (строки) — все это при декламации, в исполнении драматических актеров не мешает воспринимать текст как стихотворный. В мелодии, где темп произнесения медленнее (даже в

речитативе — ибо слово спето), все черты «прозаизации» могут приобрести смысл самодовлеющий, смысл преодоления стиха.

Речитатив Римского-Корсакова, как и музыкальная речь *Каменного гостя* Даргомыжского, находится как бы на границе между стихом и прозой. С точки зрения ритма и синтаксиса этот речитатив то приближается к стиху, то удаляется от него. В речитативах *Снегурочки* Римский-Корсаков унаследовал от *Каменного гостя* Даргомыжского тонко разработанную систему лирического, эмоционально насыщенного речитатива как формы речи. При этом само его интонационное наполнение, конечно, с *Каменным гостем* не совпадает. Не совпадают большинство интонационных формул², не совпадают функции речитатива в сцене (Римский-Корсаков сам обозначает термином *Kerll.* фрагменты приближения к «служебному» речитативу *Mezzo* — этого типа речитатива в *Каменном госте* вообще нет). Иной по сравнению с *Каменным гостем* и принцип соотношения вокальной и инструментальной партий: у Даргомыжского почти нет формул, общих для инструментальной и вокальной мелодии. Римский-Корсаков не только использует инструментальные мотивы в качестве формул, но в измененном виде прямо цитирует инструментальные темы в речитативе (см. об этом дальше), наряду с этим вводит в сопровождение фактурные стереотипы аккомпанемента.

Однако, общий принцип речитатива Даргомыжского — подчеркиваю, как типа музыкальной речи — в *Снегурочке* сохранился. Это принцип разнообразия синтаксических единиц, принцип выделения значимого слова, синтагмы, фразы, принцип впадения кантилены (силлабический распев). По типу синтаксиса речитатив *Снегурочки* резко отличается от структур песенного типа, характерных для хоров, арий (и их разновидностей) и некоторых сквозных сцен.

Ритм и синтаксис пятистопного ямба в речитативе членятся весьма разнообразно. Ближе всего к стиху членение на музыкальные фразы, равные по смыслу тексту стиху (строке). При повторе таких фраз возникает синтаксическая и ритмическая

² См. таблицу формул *Каменного гостя* в моей статье «Поэтическое слово Пушкина в опере Даргомыжского *Каменный гость*» // Пушкин в русской опере. СПб., 1999. С. 127—136.

инерция, хотя конкретный рисунок ритма фразы и в стихе, и в мелодии (передвижение акцентов, пиррихирование) воспринимается как вариант. Пятистопная структура стиха в зависимости от трактовки синтаксиса содержит комбинацию слогов 3+2 и 2+3. При более мелком членении (часто в диалоге) возникает членение 1+2, 1+3 и всякого рода комбинации, включающие и односложные слова. К этому прибавляются расчленяющие стих перехваты реплик в диалоге (в музыке они имеют еще более контрастный и рельефный характер, чем в драме) и переносы, тоже, как правило, очень ярко маркированные (IX, 1).

Внутри речитатива как формы, в свободном синтаксисе, сами типы интонаций (их ритм и звуковысотный рисунок) чрезвычайно разнообразны. Это и речитации почти в темпе речи («псалмодирование» на одном тоне с одним-двумя эмфативными фразовыми ударениями). Это фразы ариозного типа с дифференцированным звуковысотным рисунком; это разнообразные проявления кантилены (внутрислоговой распев, силлабический распев, внедрение метрического принципа распева стопы). Пятистопный ямб объединяет все эти типы вокального интонирования в некое единство.

Смена стихового размера в речитативе — редкость и вызвана обычно включением в речитатив песенной темы. Таковы речитативные фразы Снегурочки (I акт) «*слушать песни одна моя утеха. Коль не трудно, коль хочешь, то запой*», построенные на преобразованной (разорванной) теме ариетты *d-moll* «*Слыхала я, слыхала*» (с. 108). Другой пример — речитатив Снегурочки в I акте (с. 125). В тексте Островского пятистопный ямб имеет следующую синтаксическую структуру: «*Лель не любит / Скучать со мной, ему веселья нужно, / Горячих ласк, а я стыдлива*». В речитативе оперы включена тема «*Ау*» из арии Пролога, текст изменен следующим образом: «*Не любит Лель скучать со мной (4/я), настух веселья ждет (3/я), горячих, страстных ласк (3/я) — [цезура] — а я стыдлива*».

В итоге, в речитативах *Снегурочки* (а также далее и в микроаризных фрагментах) сочетаются свобода асимметричного синтаксиса и необходимость повторности мелких и крупных фрагментов; свобода «прозаического», произвольного ритма внутри крупных синтаксических фрагментов и композиционная выстроенность формы.

4. Формульность в речитативе

Формульность, в сущности, есть органически присущая речитативу закономерность. Формулы, обнаруживающие свое речитативное происхождение, имеют уже многовековую историю и многовековую эволюцию; оставаясь узнаваемыми, они меняют и свою окраску, и свой статус в форме в зависимости от стиля (исторического, национального, индивидуального) и конкретной художественной задачи. Речитативные формулы, попавшие в сферу лирики, нередко модулируют в сторону кантилены, насыщаются элементами распева (преимущественно силлабический распев), подчиняются закономерностям синтаксиса «песенной формы» — не только в вокальных, но и в инструментальных жанрах (ср., например, — лирическая мелодика в операх и в инструментальной музыке Чайковского).

В *Снегурочке* формульность в речитативе радикально отличается от формульности «песенных» форм. Если в песенных фрагментах формулы-темы лежат в основе развития целой формы или ее крупного раздела, то формульность речитатива имеет рассредоточенный характер — это рассредоточенный микротематизм. Одна и та же формула очень редко образует синтаксически плотный фрагмент.

Семантика формул в большинстве случаев не прикреплена ни к ситуации, ни к персонажу. В этом ее особенность. Интонации одного и того же семантического наклона «путешествуют» из сцены в сцену, из акта в акт. По типу речи они семантически делятся на эпические и лирические. К первому типу относятся этикетные и ритуальные (тематизм крупных ритуальных, обрядовых сцен основан на интонациях и синтаксисе не речитативном, а песенном, и потому не входит в систему рассматриваемых речитативных формул). Ко второму типу относятся интонации интроспективной лирики и лирического общения (естественно, что тематизм песенных, законченных номеров тоже не рассматривается).

Этикетные и ритуальные интонационные формулы тесно связаны с внешним действием. Сам жанр сказки Островского и, тем более, жанр оперы Римского-Корсакова предполагает речевой устав, этикет, ритуал. Эти интонации — как и, собственно, народные эпические сцены (Проводы Масленицы, Свадебный обряд, «Просо» и тому подобное, включая и Хор птиц, и Хор

цветов) создают яркое впечатление подлинности сказки, правдивости условного.

Интонации лирические — интроспективные и лирического общения — представляют глубинный психологический план оперы.

В *Снегурочке* нет резкого различия между ритуальными и этикетными интонациями. Вернее, этикет здесь приближается к ритуалу. Но все же область собственно ритуала — это крупные хоровые сцены. В определенном смысле и Гимн Берендеев, и заключительный гимн Солнцу в своей хоровой части связаны со скандированием слова, с ритуальным обращением (к Царю, к Солнцу), а сами ритмические формулы (здесь уместен термин В.Н.Холоповой «монометрия»)³ отличаются ровным ритмом и замедленным темпом.

Характерные для *Снегурочки* интонационные формулы, имеющие в генезисе речитатив, у Римского-Корсакова превращаются в общий как для вокальной, так и для инструментальной сферы интонационный комплекс. Независимо от того, где впервые появилась та или иная интонационная формула и независимо от ее значимости в качестве тематического зерна, эта сфера интонаций определяет общестилистический, типичный для всей оперы уровень лирического микротематизма. В приведенной таблице (номера формул даны в последовательности их появления в тексте оперы) наряду с тематически значимыми — на уровне лейтмотивов — встречаются малозаметные на первый взгляд, но довольно часто повторяющиеся формулы. Приведены также более или менее отдаленные варианты формул (IX, 1).

Первые пять формул появились первоначально в инструментальном варианте. Это три первых основных мотива Вступления 1, 2, 3, тема Лешего 5, инструментальный мотив Весны 4. Первые три формулы имеют многочисленные варианты в вокальной и инструментальной сфере. Тема Весны 4 также подвергается значительным видоизменениям: в сцене *Снегурочки* с Весною в Прологе и в IV акте, где формула 4 звучит широко, распевно в оркестре (с. 330) и в вокальной партии (с. 334).

³ Холопова В. Русская музыкальная ритмика. М., 1983.

Внутренне родственны формула 5 и 24 — диатонический вариант темы Лешего в партии Весны («старик свое дитя» — с. 21). Особым образом связан мотив Лешего 5 со всем фантастическим тематизмом *Снегурочки*, в том числе, даже с темой Берендея с ее хроматизмами и тритонами. Именно тритон и хроматизмы роднят тему Лешего и тему марша Берендея (тема Берендея имеет вид инверсии темы Лешего). Легкость, почти бесплотность темы Берендея, конечно, контрастирует с угловатой темой Лешего. Это — хроматизмы и тритон — оказываются общей сферой фантастики, в которую вписывается и фигура Царя старого — и потому ирреального — Царя Берендея. При этом сходстве темы Лешего с другими сквозными темами *Снегурочки*, здесь мы имеем дело именно со сходством разного, а не с трансформацией и вариантом единого.

Примером построения речитатива из фрагментов тем, кроме речитатива *Снегурочки* в начале I действия, являются фрагменты речитатива Царя Берендея в сцене с Мизгирем из II акта («Тыери товарищи тебе по сердцу» — первый хроматический мотив, с. 218), в сцене со *Снегурочкой* («Не стыдись... стыдливость неуместна...» [с. 227] — мотив «сказывай, слушаю», — отметим, что сам он является осколком первой темы) и фраза Царя «Желаю вам повеселиться, мои дети» (на третьей теме III действия), включающая в себя игровой орнамент, характерный для многих инструментальных и вокальных тем (с. 280). По конфигурам первой и второй тем следует речитатив Царя в сцене с Берендеем — «девиц невест и парней женихов» (с. 189).

Другой яркий пример единства инструментальной и вокальной сфер — возникновение одной из самых хрупких и выразительных тем *Снегурочки* (первоначально в инструментальном плане партии Весны) — фразы «Спасибо, мама», обрисовывающей структуру аккорда с хроматической вспомогательной на пятой доле (с. 64). Римский-Корсаков записывает этот звук (у I-I и V-pi I) как минорную терцию, а не повышенную вторую ступень (II., 3а, с. 116). Эта фраза затем оказывается родственной другим темам томления, темам с хроматизмами и действует как самостоятельный лейтмотив в IV акте (с. 346). В этой же первоначальной сцене *Снегурочки* с Весной (IV акт) весь фрагмент Пролога повторен в роли заключения — коды всей картины.

Таким образом, в *Снегурочке* в области речитатива, казалось бы, самой отдаленной от инструментального тематизма, конкретно проявляется единство инструментального и вокального планов оперы.

Формула 6 наиболее нейтральна, она лишена той специфической яркой индивидуальности, которая типична для лейтмотивов. Эта формула очень проста и легко встраивается в мелодику *Снегурочки*. Ее индивидуальность определяет ритм — пунктир внутри мотива и фразовый акцент, выделяющий слово «час», что придает этому мотиву оттенок декламационности. Кроме того, это первая спетая речитативная реплика в опере (первый речитатив Весны), ее значимость Римский-Корсаков утверждает посредством повтора (в этом же речитативе на словах «*Ручьи игривые*»). И это ставит формулу 6 в особое положение.

Формула 7 представляет собой моновысотное движение (условно «псалмодирование») — иногда ровное, иногда в пунктирном ритме (подробнее об этом см. далее). Формула 8 из того же речитатива Весны — более распространенный мелодический вариант формулы 6 (ясно выступает ритмическое сходство с формулой 6 в кадансе — вариант с изменениями, повторенный на словах «и звезды блещут усиленным сияньем» (с. 11). Становится ясно, что при всей простоте, даже общеупотребительности интонаций 6 и 8, они значимы, с ними связано первое явление Весны в речитативе.

Формула 9 — более или менее отдаленный вариант мотива Весны 4. Он появляется в оркестре в сопровождении арии Весны. Формулы 10, 11, 12 — типовые обороты речитативной лексики *Снегурочки*, как и формула 13, в которой характерный секундовый шаг продолжен моновысотным движением 7. 14 — сокращенный диатонический вариант темы Лешего. 11¹ — широко распетый вариант 11, имеющий самостоятельное значение в опере. Назовем его темой «красавицы» (подробнее см. дальше). 15 — формула с тритоном, который роднит лирическую фразу *Снегурочки* с темой Лешего 4 (семантически значимый тритон — образ лесной глуши). 16 — вариант формулы 11, окруженный элементами формулы 7. 17 — двухголосная тема ариетты *d-moll* *Снегурочки* (впервые появляется в оркестре), оба голоса которой далее имеют самостоятельное значение в качестве лейтмотивов. Оба голоса содержат характерный обо-

рот а и а¹ (неточная инверсия а). 18 — очень распространенная в лирической мелодии конца XVIII — XIX веков формула, ее значение в романсах Глинки демонстрирует в своей статье Л. А. Мазель⁴. В приведенном варианте она как бы «разорвана» синтаксисом текста на два микромотива — «восклицательный», экспрессивный и «смиранный», секундовый. 19 — 20 — осколки темы Берендея. В целом эта тема содержит характерные формульные интонации — нисходящую и восходящую, в разных вариантах «впавленные» в разные лейтмотивы и речитативные формулы: 4, 9, 17, 3, 10, 20, 20¹, 21. В нотном примере приведены также некоторые варианты формул 2 и 3 (формулы вопроса): 2¹ (мажорный вариант 2), 3¹ (с мотивом вопроса), 3¹ — вариант мотива вопроса, 2² — вариант 2¹, 3³ («*Неужто ася она*») — измененная (интервально расширенная) формула мотива вопроса, 3⁴ («*в слезах тоски и горя*») — сильно измененная интонация вопроса (с. 328), 3⁵ — более близкий вариант мотива вопроса (с. 332). Приведенные примеры демонстрируют гибкую систему вариантов формул и их способность к взаимопроникновению.

Собственно этикетная речь — область речитатива. Это нейтральные интонации, заметные на фоне песенных или в соседстве с распевными и более эмоционально окрашенными. Таков речитатив Леля на фоне хора (после Второй песни) «*приходи, приходи к нам, Лелюшка*». Этикетное обращение Леля к *Снегурочке*: «*Смотри, вот ждут меня и ручкой манят*» продолжается вплоть до ариетты *g-moll* *Снегурочки*, которая, в сущности, и есть реакция на холодность Леля (с. 120). Этикетные интонации в маленьком диалоге Леля и *Снегурочки* — Лель: «*Прикажешь петь?*» — *Снегурочка*: «*Приказывать не смею, прошу тебя покорно*» (с. 109). Здесь стереотипные речитативные фразы контрастируют с выразительной, ярко окрашенной фразой «*слушать песни одна моя утеха*» (слегка ритмически измененная тема ариетты *d-moll*, тема тоски по песне) — ситуация, психологически сходная с предыдущей.

Этикетны интонации речитатива Купавы «*Сегодня мой Мизирь придет к нам в слободку спознаваться с девицами и парня-*

⁴ Мазель Л. Заметки о мелодике романсов Глинки // Статьи по теории и анализу музыки. М., 1982.

ми. *Да вот и он!*» (с. 131). Прозаичность речи Купавы — тонкий штрих — понятна и объяснима, если принять во внимание драматизм последующей сцены после Свадебного обряда. Столь же прозаична ответная фраза Купавы в диалоге с Мизгирем. Мизгирь: *«Твоя подружка Снегурочка, а Лель у вас причем?»* — Купава: *«Снегурочке без Леля будет скучно»*. Нейтральная этикетная интонация появляется непосредственно перед словами измены Мизгирия: *«Да правда ли? Не веселей ли будет Снегурочке со мной идти?»* (с. 141).

«Этикетная» фигура Бермяты естественным образом связана с этикетными (почти ритуальными) интонациями. В речитативе — вокальной речи — это своего рода возгласания, символом которых является пунктир, подчеркнутое произнесение слогов и интонемы восклицания (восходящие и нисходящие скачки). Этикетный смысл подобных интонаций выступает тем яснее, чем прозаичнее смысл текста, произносимого подобным образом.

Такой же этикетный смысл имеет и приветственно-торжественная инструментальная тема-фанфара. Звучание этой темы в вокальной партии со словами: *«Издай указ, чтоб жены были верны»* приобретает уже явно иронический оттенок. Психологическую неподвижность фигуры Бермяты, ее этикетность великолепно оттеняет тонкость и подвижность речитатива Царя Берендея (II действие, с. 181—182).

Таким образом, этикетные интонации играют важную драматургическую роль в создании психологической ситуации. Их нейтральность символизирует равнодушие, формальность речи в предвидении контраста с последующей эмоциональной реакцией.

К лирической сфере относятся интонационные формулы, которые можно объединить условно под названием «интонации жалобы». Конечно, в первую очередь, это интонации Снегурочки. Грустит и Царь Берендей об утраченной молодости; грустит Весна о быстротекущей жизни; впрямую жалуется Купава и тоскует Мизгирь. Но не это главное. Несмотря на гимнические завершения II и IV актов и общий «оптимистический» итог, щемящая грусть, печаль о неизбежной гибели прекрасного как бы разлиты во всей опере. Они составляют подтекстовый, глубинный план. «Холодная Снегурочка» — как ее определил сам

композитор — на самом деле (то есть в музыкальной трактовке) чрезвычайно богата эмоционально, душевно тонка, и в этом смысле своей человечностью превосходит всех остальных персонажей.

Мотивы жалобы соединены между собой интонацией характерной ламентозной секунды. Это может быть и большая секунда, и более экспрессивная малая. Как и в этикетной речи, весь мотив жалобы семантически не связан впрямую ни с понятийным смыслом слов, ни, даже, с ситуацией общения. Интонация жалобы (секундовая ламентозная интонация, преимущественно встречающаяся в кадансе фразы) проникает в партии Лели, Мизгирия, Царя Берендея, Мороза, Купавы (IX, 2).

В партии Снегурочки интонация жалобы связана с психологическим мотивом тоски по людским песням, по песням Леля. Отмечу особую выразительность секунды в теме тоски по песням: *«За поцелуй поешь ты песни?»* и во фразе: *«и Лелюшком, и Лелем называют»* (IX, 2).

Противоположные типы речи — этикетной и лирической — не только соседствуют, но и синтезируются, образуют художественное единство. Один из самых парадоксальных примеров единения этикетной, даже почти ритуальной речи с интроспективной лирической интонацией жалобы — сцена Купавы и Царя Берендея. Жалобы Купавы в этой сцене с Царем принимают форму этикетной речи — интонация *Lamento* синтезируется с формулой с к а з а, повествовательного дактилического ритма. Не случайно эти же интонации есть во «вступительной речи» — обращении к Царю Отрока. Собственно же лирический элемент диалога сосредоточен в чисто песенной (но отнюдь не романсовой, не ариозной) мелодии обобщенного характера, в которой элемент экспрессии, непосредственного сильного переживания снят.

II Снегурочке есть объединенные синтаксически комплексы интонационных формул. Эти формулы несут в себе отпечаток этики оперы. В целом они узнаваемы как специфические лирические интонации, сконцентрированные в речитативе. Рассеянные по всей опере, они проникают в партии всех главных действующих лиц — Весны, Мороза, Снегурочки, Леля, Мизгирия, Царя Берендея, даже Бобыля и Бермяты. Большинство из них имеет в качестве головного мотива (*Kopfmotiv*) характерные

мелодические фигуры: фигура камбиаты и ее обращения — «мотив вопроса» (обе интонации — формулы 2 и 3 — появились в самом начале оркестрового Вступления); ламентозная секунда а, во многих случаях семантически совпадающая с мотивом жалобы б (мягкое завершение мотива этой интонацией иногда ассоциируется с нежностью, мягкостью интонаций лирического общения — Лель, Берендей) и мотив в, имеющий утвердительный и даже восклицательный характер («с поклоном» — с. 62).

Есть в *Снегурочке* еще одна лирическая интонация-формула 11¹, условно названная мной «красавицей». Название связано с первым ее появлением в речитативе Весны: «красавица, не хочешь ли на волю?» (с. 49). Вопрос, обращенный к дочери, одновременно вносит новый оттенок в характеристику как Снегурочки, так и Весны. Хрупкое изящество мелодического рисунка, его красивый изгиб, нежность (остов мелодии — трезвучие *C-dur*, вспомогательные звуки лишь сообщают ему мягкость, плавность); гармония же $V_2 S$ не только подчеркивает вопросительность интонации, но и фонически (Cl., Fag.) окрашивает всю фразу (IX, 3а). Двойная функция этого аккорда ($V_2 S C\text{-}dur = IV_7^{+8} e\text{-}moll$) и всего гармонического оборота выясняется позже. Значим и контраст этой фразы с ответом Снегурочки — печальными зовами тоски: «Хочу, хочу, пустите!».

Мелодическая формула «красавицы» в разных вариантах встречается в опере несколько раз вне конкретной связи с понятийным смыслом первой фразы. Но во всех случаях сохраняется рисунок (иногда в инверсии) и общее для всего комплекса лирической мелодики оперы сочетание «воздушных» ходов широких интервалов и секундных опеваний.

В основном, нисходящем варианте интонация-формула «красавицы» появляется в речитативной сцене II действия после каватины Царя Берендея (*A-dur*) в его партии: «лучше известны вам сердечные дела» (с. 231). Затем в партии Снегурочки — в сцене Леля с Купавой и Снегурочкой из III акта: «Разлучница! Твое же это слово!» (с. 319). Семантически эти реплики совершенно различны, несмотря на сходство ритма и рисунка мелодии. Гладкая, спокойная мажорная версия темы у Царя резко отлична от минорного варианта в партии Снегурочки.

В IV действии интонация-формула «красавицы» появляется в партии Весны, в варианте, суммирующем восходящий и

нисходящий ее мотивы, которые сливаются в одну большую фразу. Тема-формула повторена в *E-dur* (тональности Снегурочки) и в *C-dur* — тональности первого проведения темы в партии Весны (с. 331). Вокальную мелодию комплементарно дополняет инструментальный лейтмотив — инверсия темы «красавица». В речитативе — это момент и т о г а , з а в е р ш е н и я , п р о щ а н и я («Последний час с тобой Весна прощидит; с рассветом дня вступает бог Ярило»). Весь этот малый монолог-микроаризо обрамлен красивым восходящим пассажем скрипки solo (развернутый в диапазоне четырех октав мотив-инверсия «красавицы»).

Ближкие к теме «красавицы» варианты тема ариетты *d-moll* и фриза из второй части ариетты *g-moll*. Это одна из важных лейттем Снегурочки, ее сквозное развитие (в том числе минорные варианты) символизирует разные, иногда противоположные оттенки настроений главной героини. Она близка теме обиды («к другим бежит пастух, они милей» — IX, 3б), связанной с основным лейтмотивом «Ау» из арии в Прологе.

Характерные черты «красавицы» явственно выступают и в обращенных фразах, в рисунках с нисходящим движением (нежность, хрупкость, извилистость рисунка, малосекундовые ходы — вводнотонность — в сочетании с ходами на квинту и кварту). Один из вариантов инверсии «красавицы» — обращение Снегурочки к Лелю в I акте: «слушать песни» (IX, 3в).

Позднее, уже в III действии, этот мотив можно назвать мотивом грусти и обиды, мольбы, обращенной к Лелю (переданный поцелуя — «Возьми меня, возьми, возьми, пригожий Лель»). Тема изложена в виде канона в октаву (F1. и голос) на фоне тремоло струнных (с. 277). Здесь она звучит в комплексе с другой темой, которую можно назвать темой ревности. Обе темы самостоятельны и в дальнейшем могут существовать автономно (например, в ариозо Снегурочки в сцене Снегурочки и Мингирем в III акте). Очевидно, что «тема обиды» принадлежит к интонациям основного корня тем Снегурочки — теме «Ау». Мотив «обиды», в свою очередь, оказывается вариантом лейттемы ариетты *d-moll* («Слыхала я») — тоже инверсией «красавицы» (IX, 3г).

Семантически обе фразы значимы, их смысл — тоска по любимой песне, по песням Леля, — самому привлекательному и личному, что зовет Снегурочку к людям. Наконец, инвер-

сией «красавицы» можно назвать и фразу «Спасибо, мама» (с. 64), которая также тематически значима и семантически устойчива (IX, 3д).

Почти тотчас же после первого появления темы-формулы «красавица» в партии Весны (с. 49), очень близкий по рисунку, но огрубленный ее вариант появляется в партии Мороза (с. 50). Прямолинейное нисходящее движение, огрубляющий тритон (cis—g), который акцентируется и в следующей фразе (fis—c), скороговорка ровных шестнадцатых «А что манит тебя покинуть терем родительский, и что у берендеев завидного нашла?», приземленный тон речи контрастирует с фразой Снегурочки: «Людские песни» (IX, 3е). Общность мелодического рисунка вне общности лирической ауры не позволяет причислить «вариант» Мороза к комплексу «красавицы». Именно л и р и ч е с к и й к о м п л е к с в целом роднит все варианты темы-формулы «красавицы». Собственно, «красавица» находится как бы в «межведомственной зоне», она равна ф о р м у л е, но примыкает по функции к т е м а м; она одинаково функционирует (и в этом ее сходство с лейтмотивами) и в вокальной, и в инструментальной сферах, в речитативе, в «песенных» формах и микроариио.

Значительно место, которое занимают в лирическом речитативе секундовые ниспадания и опевания в сочетании с ходами на более широкие интервалы. Эти интонации создают о б щ и й т о н р е ч и, более всего связанный с образом самой Снегурочки, хотя в этот круг вовлекаются и все другие действующие лица. Римский-Корсаков неистощим в создании разнообразных вариантов фраз с одним и тем же головным мотивом. В очень многих вариантах в роли initio или terminus (приступа и каданса) выступает речитация на тоне одной высоты; иногда ритм здесь ровный (моновысотность и моноритмия), иногда — с пунктиром (IX, 1).

Функции такой интонации меняются в зависимости от ее местоположения во фразе: во многих вариантах мелодически выпуклая интонация выступает как кульминация, как зачин (i), как завершение (t). В сочетании с «псалмодией» 7 мелодическая интонация звучит рельефно, тогда как «псалмодия» выполняет роль «плацдарма», среднего тона, или завершения — более или менее пространныго, в зависимости от количества слогов в тек-

сте. Следовательно, здесь мы видим взаимодействие функций рельефа и фона на микропространстве.

5. Спектр значений «псалмодии»

«Псалмодия» — так условно для краткости назову моноритмическую и моноинтонационную формулу (она в таблице обозначена под № 7) — самая непритязательная, более всего зависящая от количества слогов в тексте, неподдающаяся внутрислоговому распеву. Однако и она в Снегурочке обладает своей довольно значительной долей выразительности. Она — как и все другие формулы — многозначна и многофункциональна. Функции ее выходят далеко за рамки служебного, само собой разумеющегося элемента, и приближаются к тематически значимым мотивам: это едва ли не главные интонационные приметы ритуальной и этикетной (нормативной) речи. Они выполняют посредническую роль при переходах от одного типа вокальной мелодии к другому, способствуют выделению ф и г у р ы, исполняя роль ф о н а. Ритмические изменения (метризация, пунктир, силлабический распев) радикально меняют характер моноинтонационной мелодии.

Моновысотное и моноритмическое (равными длительностями) движение является одним из главных признаков речитатива внутри мелодики песенной или ариозной. Подобное «псалмодирование» условно, так как псалмодия — специальный жанр — реализует этот тип движения в других условиях. В псалмодии равномерность и одновысотность есть признаки р и т у а л ь - н о й музыкальной речи, она выдерживается столько, сколько слогов во фразе между ее началом и окончанием. Промежуточные словесные ударения звуковысотно не выделяются, что создает особый тип монотонии. В церковном ритуале это может быть и речь быстрая, но чаще речь медленная, формульная (формулы начинков и кадансов), не подверженная варьированию.

В формах сложившегося светского (оперного) речитатива моноритмоинтонационные участки отражают принцип вербальной речи, где эти участки связаны с рядом безударных гласных. Речитатив и псалмодию объединяет, во-первых, то обстоятельство, что это р е ч ь м у з ы к а л ь н а я, «речь в точных интервалах» (Б. В. Асафьев). Во-вторых, моноритмоинтонационные «плато» псалмодии в речитативе и в речитатив-

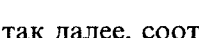
ных фрагментах часто захватывают и область словесных ударений (эти ударения можно услышать благодаря их метрическому положению, а не собственно ритму). При этом происходит не повышение, а, скорее, понижение тесситур относительно других частиц мелодии (зачина, каданса или смены типа мелодии внутри фрагмента).

Таким образом, эта, казалось бы самая специфическая, характерная интонационная область речитатива в действительности (относительно вербальной речи) оказывается условной не в меньшей, а, может быть, и в большей степени, чем мелодия, подвижная в звуковысотном и ритмическом отношении. Эта условность выражена и в самом наличии тона определенной высоты, музыкального тона, и в моноритмии и моновысотности на гораздо более протяженных участках, чем в вербальной речи, где эти участки связаны (и то лишь в определенных аэмоциональных типах речи) с небольшим рядом безударных гласных.

В то же время, силлабический принцип слог = тону и характерное для псалмодии подчинение количества тонов количеству слогов позволяет укорачивать или удлинять музыкальную фразу в связи с количеством слогов — меньшим или большим — в синтаксической фигуре текста. Эта возможность создает одну из главных предпосылок возникновения речитативной мелодии (в том числе, и распеваемой по канве инструментальной темы или, еще чаще, это наложение свободного речитативного интонирования на песенную тему в оркестре). Такого рода речитативные интонации во множестве встречаются в речитативах *a' piacere* и *in tempo* в *Снегурочке*, как и почти в любой опере. Они, в сущности, не привлекают к себе внимания как таковые, проговариваются — пропеваются как бы между прочим.

Исключение, разумеется, составляют ритуальное и заклинающее скандирование — подражание церковной манере возгласий или языческим заклинаниям с завершающими кадансовыми формулами. В *Снегурочке* — это заклинательные интонации в Проводах Масленицы.

Но есть в *Снегурочке*, и именно в речитативе, иной — ритмизованный вид псалмодирования: вместо движения ровными длительностями здесь так называемый пунктирный ритм. Вме-

сто  —  и так далее, соответственно. В пунктирном ритме появляется регулярное ударение, реализующее имбичность текста — произносимые (пиррихированные) ударения становятся реальными. Этот ритм вносит элемент **п о з ы ш е н н о й д е к л а м а ц и и**. Повышается роль **о л о г а** (приближение к метрическому типу мелодии с акцентом на каждом слоге), возникает иногда более, иногда менее заметное скандирование. Музыкальная речь становится «весомее», слово в ней выпуклее, ярче.

В значительной мере именно важность произнесенного слова стимулировала применение ритмизованной, «пунктированной» псалмодии. Это, своего рода курсив, интонационная разновидка. В речитативе Весны (с. 18, 19, 20, 21, 22) пунктиром выделены в тексте слова: «*угрюмые грачи и жаворонки*», «*хоть стыдно мне*», «*Сама я виновата*», «*стала заигрывать с Морозом, старым дедом*», «*в нетающих лединах возвращает*», «*знобит, морозит*», «*Солнце ревнивое на нас сердито смотрит*» (тесситурно выделены слова *жаворонки*, *возвращает*, *ревнивое*). В заключительной сцене Пролога в репликах Бобыля и Бобылихи (с. 93—95) скандированы слова: «*Какжись бы мало погуляно и попито чужого*», «*Шатался всю неделю, избенка все нетоплена стоит*». В I действии у Купавы (с. 125): «*Оставили тебя, забыли*» — слова, обращенные к Снегурочке и далее (уже обращенные к Мизгирю) слова предчувствия: «*родных подруг на милого дружка сменяла я; не обмани Купаву, не погуби девического сердечка*» (с. 138). У Снегурочки: «*Подружка дорогая и ты, дружок же, оставьте нас, Снегурочка чужая вам*» (с. 144). У Берендея: «*В сердцах людей заметил я остуду*» (с. 183). В сцене Царя с Ёсмятой в расширении выделены слова: «*Сердит на нас Ярило!*» (с. 183).

* Очень значительны вкрапления псалмодирования в обеих каватинах Царя Берендея: на фоне песенной мелодии выделены слова «*могучая природа*», «*задумчиво склоненный ландыш*» — обе фразы завершаются распевным главным мотивом Каватины (с. 224, 225). В Каватине III акта выделены слова: «*цепляются за сучья*» и «*в росящемся лесу с вершинами деревьев высоких*» (с. 260). И в той, и в другой каватинах псалмодические речитативные вставки на фоне песенной кантилены выделяются достаточно рельефно и, в то же время, они — с точки зрения

логики — необязательны. Это фрагменты, рельефно выделяющие слово, обозначающие и общий в о з в ы ш е н н ы й тон речи Берендея.

Ритмизованное «псалмодирование» выделяется не только в каватинах, но и в речитативах Берендея. В сцене с Бермятой: «Соединим их всех союзом брачным, на солнечном восходе пусть сольются в единый клич привет, ему навстречу, и брачная торжественная песнь; угодней нет Яриле-Солнцу жертвы» вариант формулы 7 (ритмизованная псалмодия) развивается таким образом, что речитатив (скорая речь) постепенно превращается в речь ритуальную: вначале возникает ритмическая формула, где «пунктир» акцентирует самые значимые слова фразы: «на солнечном восходе». «Клич привет, ему навстречу», а затем сам пунктир звучит р а с п е в н о, в у в е л и ч е н и и, как возглашение: «брачная торжественная песнь», «угодней нет» (с. 190).

Первая же реплика Бермяты, связанная со скандированным типом речи (ритмизованной псалмодией), формальна, это типичный доклад царедворца: «в твоём обширном царстве куда все благополучно». В дальнейшем Римский-Корсаков находит множество тонких приемов утвердить это сопоставление: умный, тонкий, справедливый и потому тревожащийся Берендей и формальный, не дальнего ума Бермята.

Интонации псалмодирования с пунктиром символизируют строгость суда Царя над Мизгирем. Именно пунктир интонационно выделяет смысловое и эмфатическое ударение в речи Царя: «Но в нашем уложении кровавых нет законов»; «на вечное изгнание»; «в лес его гоните», «Звери товарищи тебе по сердцу» (с. 218). Скандирование здесь строго выборочно. Это слова, выделенные «эмоциональным курсивом». Или слова: «Кого избрать из юных берендеев?» (с. 231), значимость которых кроме ритмизованной псалмодии укрепляет квинтольный мотив в оркестре — «указующий перст» — и вопросительный каданс.

Но еще более значительным, чем выделение важных по смыслу слов внутри фразы, оказывается самостоятельная роль «псалмодирования» в качестве характеристики персонажей.

Снегурочка — хрупкая, нежная, до болезненности чувствительная к обидам, Снегурочка — легкая, игривая, сверкающая — все это есть в ее основном тематизме, в лейттемах. Но в речи Снегурочки есть и царственность, прирожденная, прису-

щая ей, дочери Весны (Снегурочка — царица, в кругу царевен русских сказок). Именно эта ее черта — царственность — и связана с речитативом и с ритмизованной псалмодией, в частности.

Царь Берендей, «комическую и добродушную красоту» которого отмечал Римский-Корсаков, — фигура сказочная, легкая, почти невесомая персонаж, в чем-то близкий Снегурочке. Нежный, осторожный, справедливый и мудрый Берендей все же Царь — вечно старый, фантастический, сказочный Ц а р ь. Это обстоятельство не акцентировано, властность царя не подчеркнута, но он дарованной ему мудростью вершит приговор над Мизгирем во имя справедливости. Почти как возглашения звучат реплики Царя Берендея в сцене с Бермятой во II действии — вначале на фоне тремоло, а затем на фоне торжественных «тимпан» (литавры и Сб. pizz.) и юбилеи кларнета (с. 218). И, может быть, единственный раз ритмизованная псалмодия звучит очень значительно, но внелично — лишь как своеобразный поясняющий текст, элемент ритуала, — в последнем речитативе Берендея перед финальной Песней Яриле-Солнцу на словах: «Дочь Мороза, холодная Снегурочка погибла. Пятнадцать лет на нас сердилось Солнце; теперь, с ее чудесною кончиной, вмешательство Мороза прекратилось» (с. 388—389).

Все пунктиры «псалмодирования» в репликах Весны (она ведь ц а р и ц а) в Прологе связаны с мотивом «измены» Солнцу и последствий близости с Морозом. Они противостоят более развитым, распевным фразам речитатива как некая оборотная, теневая сторона царственного облика всемогущей царицы Природы. Предостережением Снегурочке звучат слова: «он здесь, Ярило, иди домой, не медли, не любуйся багряными потоками раската» (первая картина IV действия). По сравнению с Прологом, в речитативах Весны здесь решительно преобладают распевные, лирического типа фразы, а яркие восходящие мотивы (с неаккордовым тоном на сильной доле на вершине — тонкий, красивый ингиб), заполняя паузы, звучат у скрипки solo (с. 331).

Менее значимы речитативные реплики «ритмизованной псалмодии», несмотря на их драматургическую роль, в характеристике Купавы. Для нее, как уже было отмечено, характерен и р и ч е т, не двудольность, ямбичность, а трехдольность, диктилические ритмы, что и определяет структуру вокальной партии.

Интересно сопоставление одного и того же типа интонирования «псалмодии» в сцене Царя с Бермятой из II действия. В этом последнем фрагменте происходит и другая перемена в характере «псалмодии» — ритмическое расширение (увеличение) самой формулы 7: речитатив модулирует в песенную мелодию.

Сам тип ритмизованной псалмодии (формула 7) может функционально примыкать к характерному для собственно речитатива моноритмическому, моновысотному типу псалмодии, о котором шла речь выше: он выступает в функции типового речитатива, подготавливая кадансовую фигуру, легко сочетается с ариозными формулами, переходит в иной тип интонирования внутри фразы.

Часто она (ритмизованная псалмодия 7) модулирует в сторону ариозного типа мелодии: на пунктирный ритм «накладывается» мелодический рисунок ариозной формулы. Например, в речитативе Царя Берендея в III акте («Еще одна забава», с. 262) и в речитативе Снегурочки в сцене с Мизгирем (в том же действии, с. 284). Здесь равномерный пунктирный ритм звучит по канве инструментальной темы («Пригожий Лель, ужель тебе не жалко Снегурочку»).

Расширение, распевание формулы 7 встречается в опере очень часто. Речитатив тогда наполняется лирической экспрессией кантилены. Уже в арии Весны в темпе *Andante tranquillo* (с. 12) пунктир звучит и в быстром (с. 16. *Poco più mosso*), и в медленном варианте, концы фраз распеты иначе, чем их начала. Тремолирующий фон (чередование D и S *Des-dur* — тональности «сцены поцелуя»), мелодическая тема в качестве баса погружают речитатив в несколько экзотическую общую экспрессивную атмосферу арии («Но все же я люблю полуночные страны. Будить от сна мне любо могучую природу»).

Два варианта ритма в близких по мелодическому рисунку репликах в речитативе Снегурочки (на фоне песни «Ай, во поле липенька») тоже высвечивают разные смысловые оттенки: зов — «Иду с тобой» и «возьмем и Леля» — гораздо более прозаическая интонация (с. 140).

Как заклинание звучит формула 7 в расширении на словах Мороза: «На утренней заре по ветерку». Расширение-увеличение формулы 7 имеет собственно р и т у а л ь н о е значение

и в мелодии на слова Берендея: «Сердит на нас Ярило». Ритмическое выделение этих слов особенно значительно. Второй пример — упомянутый выше речитатив Чучела Масленицы.

Ритуальный смысл имеет и заклинание в конце Пролога — голос Леса (голос в лесу): «Прощай, прощай» и напутствие — тоже на распеве (расширенном) варианте формулы 7. Широко распетая формула 7 (ритмизованная псалмодия) в партии Весны, завершая Хор цветов, знаменует его символическую сущность («Мак сердечко отуманит и рассудок усыпит, хмель липиты нарумянит и головку закружит»). И в этой интонации есть оттенок ритуального заклинания.

Модуляция из речитатива (ритмизованной псалмодии) в кантилену, когда мелодия вначале берет разбег, а потом как бы «отрывается от земли», происходит, например, во фразе Снегурочки «Здорово, Лель пригожий, гостем будь» (с. 109). В одной этой фразе, окруженной игровыми пассажами-мотивами главной темы («Ау») Снегурочки, слышны и значительность, и поступь царевны — и мягкость, нежность, грусть. Завершает фразу «воздушный» мотив с ходом на квинту вверх и с заключительной нисходящей секундой. Этот типично корсаковский мелодический оборот встречается в кадансах фраз Снегурочки не один раз, его сложная семантика (спокойствие и вместе умиротворение, покорность, грусть и душевный подъем) связана с его назначением — завершить, сказать важное «последнее слово».

Не менее характерны и значимы к а д а н с ы, «закрывающие» ариетту d-moll Снегурочки из Пролога. Здесь то же умиротворенное, грустно-покорное настроение. Иной — светлый, но все же более нежный оттенок имеет эта интонация в любовном дуэте Снегурочки и Мизгирия из IV действия: «бери меня в свой дом, бери!» (с. 361). Особый смысл заключается здесь в том, что этот каданс завершает фразу широчайшего дыхания, совершенно лишенную не только экзальтации, но и естественной любовной экспрессии, а весь раздел дуэта выдержан в жанре колыбельной.

Такого рода интонации живут и за пределами Снегурочки, и не только в кадансах. Стоит напомнить арию Марфы из Царской невесты, где этот оборот служит зачином мелодии. Очень яркий пример есть в сцене Леля с Купавой и Снегурочкой.

Характерный распевный каданс завершает здесь минорный, «опечаленный» вариант игрового мотива темы Снегурочки («Ау»): *«Отдай любовь, иль жизнь мою возьми!»*. Далее же следует бурное развитие в оркестре минорного варианта мотива «Ау» — раскрывается истинный драматический смысл сцены (с. 323).

Островок кантилены — каданс в конце Пролога в момент прощания Снегурочки с отцом Морозом, матерью Весной и лесом — содержит в себе и мотивы зова, близкие к интонациям Мороза (*«несметными, разноцветными»*) в его Песне (с. 40), и очень характерный для партии Снегурочки распетый хроматический ход (*«Лес, и ты прощай, прощай!»*). Это прощание, а также завершающие Пролог голос леса, хор разбегающегося в ужасе народа и канон на теме Лешего — последний в Прологе фрагмент волшебной музыки «изысканного» стиля и, одновременно, момент угрозы: широкую кантилену Снегурочки (а потом и голос леса, и хор) сопровождает гармония из комплекса Лешего.

Семантическое наклонение вариантов формулы 7 — формулы ритуала и формулы «жалобы» (интонация нисходящей секунды) — появляется как бы поверх конкретной ситуации, в аспекте оперы как целого, ее основной идеи. Семантическая разнонаправленность не менее характерна также для каждой из типовых формул в отдельности. Это показывает анализ формулы 7, которая охватывает совершенно разные образные сферы оперы. Она обнаруживается и тогда, когда одна и та же формула появляется в партиях разных персонажей, по-разному окрашенных, нередко соседствующих в нотном тексте. Противоположный характеристический оттенок имеет одна и та же формула 11 в речитативе в партии Весны и в партии Мороза: *«С людьми пожить?»* и *«А что манит тебя покинуть терем родительский»* — реплики разных героев по-разному включены в ситуацию (сцена Снегурочки с Морозом и Весною, с. 50). Объединяет эти реплики, пожалуй, только общий план сцены — ожидание событий и, отсюда, общая неустойчивость, повисающая интонация вопроса. Это своего рода прелюдия перед арией Снегурочки.

Общей атмосферой перебранки объединены интонации с хроматизмами Бобыля и Бобылихи (с. 94). Вместе Бобыль с Бо-

былихой — традиционная комедийная пара (беспутный муж — сварливая жена), знакомая по украинским повестям Гоголя и опере «Запорожец за Дунаем» Гулак-Артемовского. Однако, темы Бобыля — с хроматическим изломом. Несмотря на свою комедийную подоплеку, они, как уже было отмечено, в чем-то предвосхищают темы Гришки-Кутерьмы из *Китежа* (*«Ни кола, ни живота — голь перекатная»*) — и рядом безнравственность, предательство) — все уже как бы в эскизе намечено в *Снегурочке*. Хроматическая плясовая тема Бобыля, отчасти, несет в себе намек на двойственность этого образа. У Бобылихи же хроматизмы реплик вне контекста-конфликта с плясовой темой (*«Домой пора! Бесстыжий!»*) воплощают досаду и имеют ярко окрашенную речевую природу.

Психологически разнонаправлены и одинаковые интонации-формулы 13 в диалоге Леля и Снегурочки (с. 112) (Лель: *«Сорви цветок с травы»*, Снегурочка: *«Возьми его»*). Обобщает диалог интонация жалобы — нисходящая секунда. Интонация «жалобы» 13 объединяет реплики Купавы (*«Снегурочка, разлучница, отдай дружка назад»*), и Снегурочки (*«Подружка дорогая»*) в сцене Купавы со Снегурочкой и Мизгирем (с. 144), а также в сцене Снегурочки с Мизгирем (Снегурочка: *«Завял венчик... Наутро надо новый»*; Мизгирь: *«Снегурочка, давно тебя вижу я»*) — формулы 16 — 18 (с. 287—288); в сцене Леля с Купавой и Снегурочкой — у Леля: *«Куда она девалась, запропала? Купавушка»*, у Купавы: *«Насилу я тебя нашла, желанный»*.

Нетрудно заметить, что все эти интонационные формулы входят в состав типового микротематизма, определяющего стиль речитативов *Снегурочки*, целостность ее языка. В то же время, они связаны с семантикой жалобы (в меньшей степени это относится к теме Бобыля и интонациям Бобылихи в разобранном выше фрагменте, хотя в скрытом, завуалированном виде семантика малой секунды здесь тоже «жалобная»). Интонационные повторы — одинаковые формулы у разных персонажей — в психологически разнонаправленных ситуациях играют роль в объединении фрагментов речитатива в нечто более целостное и функционально значимое и в плане содержания, и в плане строительства формы. Этот принцип противостоит детализации, подчинению интонации принципу индивидуальной характеристики, создает общий характер речитатива.

Чрезвычайно показательными в этом плане являются характерные именно для *Снегурочки* типовые интонации камбиаты X 2 (иногда ее обращения), а также кадансы с ниспадающей секундой. Камбиата «требуется», чтобы в конце мотива был ударный слог (мужское окончание). Ниспадающая же секунда в кадансе обычно связана со слабым хореическим (женским) окончанием. Эти типовые мотивы (IX, 4 — а, б, в) выступают всегда как синтаксические элементы более или менее развернутых фраз — чаще всего в кадансах. Независимо от семантического наклона (психологической ситуации, характера персонажа и так далее) они пронизывают речитативную ткань всей оперы.

Гармония в речитативе

А priori можно считать, что гармония и фактура сопровождения (а в опере — оркестрового плана) функционируют в речитативе иначе, чем в крупных формах и законченных (периодических, «закрытых», имеющих по большей части собственную форму) номерах. Гармония в речитативе многофункциональна, она имеет формообразующее значение внутри речитатива: в роли тональной подготовки (в том числе и с помощью контраста) непосредственно следующего после речитативной сцены завершенного номера или сцены сквозного действия; как прогноз тональных отношений в более или менее отдаленных фрагментах оперы (дальность действия).

Другой аспект действия гармонии — организация наряду со всеми другими средствами формы крупных разделов (определение господствующей тональности, начало и завершение с ее помощью цепных и контрастно-составных форм). И, наконец, гармония подчеркивает, высвечивает экспрессию момента, проясняя во многих случаях смысл мелодии и вербального текста. Она — гармония — регулятор процесса движения внутри речитатива.

Роль речитатива во всякой опере изначально связана с действием, следовательно, с диалогом и с быстротой реакции, психологической подвижностью. Даже если речитатив не диалог, а полилог, или монолог, он, как правило, — реакция на конфликтную ситуацию, эмоционально не отстоявшуюся, он неустойчив, реактивен, подвижен.

Именно от этих свойств речитатива, его статуса в форме целого и зависит гармонический план и фактура. Аккордовая поддержка в речитативе *secco* и во всех других типах речитатива далеко не только способ высвободить мелодию, вокальную партию с целью подать слово на первом плане. Аккордовая поддержка — это еще и освобождение мелодического синтаксиса речитатива (с его асимметрией и свободой переходов, паузами) из плена фактуры и периодичности. В гармонии — даже в самых типовых речитативах — сдвиги, модуляции отличаются как неустойчивость эмоции, так и ее устойчивость в кадансе (новый аспект переживаний: восторг, ужас, страх и так далее).

В речитативах с развитым сопровождением вокальная и инструментальная партии соотносятся по-разному: план *Hauptstimme*, главного голоса, мотивируется значимостью его в драматургии, экспрессией момента, образной конкретикой, сценическим действием и словом. Инициатива может принадлежать как вокальной партии, так и инструментальной: и сопровождение, и гармония, и фактура либо детализируют, углубляют, различным образом окрашивают вокальную партию, комментируют ее в паузах, либо речитатив накладывается на самостоятельное развитие гармонии, тематизма, обобщенную фактуру и олицетворяет экспрессию слова. Аккорд и гармоническая реплика в речитативе — все равно, что знак препинания в речи — носитель интонации.

В «Летописи» Римский-Корсаков, в связи с сочинением *Моцарта и Сальери*, критикует *Каменного гостя* Даргомыжского за «случайность» формы и модуляционного плана. Эти «недостатки» естественны и не столько объяснимы, сколько олицетворяют художественную необходимость. Пушкинский текст — даже в монологах, не говоря уж о диалогах, необычайно мобилен, психологически подвижен, вбирает в себя множество аспектов. Именно это и привело Даргомыжского к той форме, тем типам сопровождения, той гармонии, которые, вслед за вокальной партией, отражают эти особенности текста, но никогда не вызывают деструкции сцены, акта, а, напротив, скрепляют микрофрагменты⁵.

⁵ См.: Ручьевская Е. Поэтическое слово Пушкина в опере Даргомыжского *Каменный гость* // Пушкин в русской опере. СПб., 1998. С. 7—127.

Римский-Корсаков, как он сам об этом пишет, стремился в *Снегурочке* к организации музыкальной ткани в сквозных сценах посредством консеквентных повторений фрагментов и модуляционных приемов. Консеквентными повторениями, разумеется, формообразование в речитативах (сквозных сценах) не ограничивается⁶. Фактура, тематизм и гармония тоже играют значительную роль в таких сценах. При этом роль гармонии не сводится к логике модуляционных планов. Как в мелодике речитатива, так и в гармонии, и в области лейттематизма общность стиля и выразительность языка оперы, в целом, несомненна. В сфере лейттематизма эта общность — как уже было отмечено — проявляется в вокальной мелодике, куда попадают, часто в измененном виде, фрагменты лейттем. То же самое происходит с еще большей наглядностью в оркестровой партии речитативов и сквозных сцен: в гармонии речитатива свою семантику сохраняют и комплекс Мороза — Лешего (увеличенное трезвучие), и гармония томления (неразрешаемая в T последовательность S — D). Семантически окрашены ладовые сопоставления мажора и минора и даже тонический минорный квартсекстаккорд звучит как аккорд печали.

Специфика речитативного синтаксиса, речитатива как формы, и речитатива как специфической сферы выразительности, ставит все общестилистические приемы выразительности в совершенно другие условия, чем специфика законченных номеров и крупных форм. В условиях речитатива одно созвучие — будь то аккорд или даже монотембровый унисон — может быть и поворотным пунктом действия, и тончайшей краской, нюансом, отражающим психологическую подвижность, изменчивость состояния в пределах общего настроения. В еще большей мере это касается сочетания аккордов у Римского-Корсакова, постоянно ищущего новых средств в гармонии. В *Снегурочке* это всегда сочетание нетрадиционного и традиционного. Роль неожиданных вторжений аккордов и созвучий сопоставима с ролью мелодической переменности в вокальной партии, в подмене ожидаемого тона, в полутоновом скольжении. Гармония всегда фиксирует, отражает эти свойства лабильности мелодии. Кроме того, замечу, — она окрашивает вокальную партию и неза-

⁶ См. об этом в разделе «Музыкальная драматургия и композиция».

мимо от ладовых ее особенностей. Совершенно необязательно, чтобы в вокальной партии непременно подразумевалась гармония — она (как и вообще сопровождение) может отсутствовать, и тогда вокальная партия как бы обнажается, слово выступает на первый план.

Речитатив, в силу своей специфики — реализации движения сюжета, с одной стороны, и связи между крупными формами и законченными номерами, с другой, — естественно, чаще всего гармонически и тонально разомкнут. Тональная разомкнутость речитатива характерна и для большинства речитативных сцен *Снегурочки*. Таков, например, речитатив Весны, связывающий Песню и пляску птиц (*A-dur*) с тональностью Песни Деда Мороза (*f-moll*). Здесь мотивация тонального движения внутри речитатива (где в середине затрагиваются в секвенции тональности *b-moll*, *f-moll*, *As-dur*) не психологическая, но, скорее, красочная и, в то же время, логическая (предвосхищение тональной песни Мороза и темы льдинок или снежных хлопьев). В этом речитативе есть элемент репризы — возвращение темы в первоначальную тональность *a-moll* (с. 43). Правда, ее тоника (в виде I_{64}) находится «за кулисами» и лишь угадывается. Тоникальностью же обладает доминанта *a-moll* (*E-dur*). Сама же модуляция происходит внезапно через увеличенное трезвучие (после Песни Деда Мороза, с. 43). Столь же радикально происходит возвращение из *As-dur* в *a-moll* — как сопоставление (с. 46). К тому же, в целом, тональности, затрагиваемые в этом фрагменте (*a — b — f — As — fis — cis — Cis — e*) окружают основные тональности арии Снегурочки (*E [e] As — e*, 46—47).

Между ариеттой Снегурочки *d-moll* и хором Проводов Масленицы «Ой, честная Масленица» *c-moll* — промежуточные тональности (*d*) *a-E*, внетональный (увеличенное трезвучие) эпизод Мороза с Лешим (с аккордом Лешего в конце), а между проведением темы Масленицы — мелодико-гармоническая модуляция. Тональность, вернее, тональности Проводов Масленицы также оказываются подготовленными бемольным кругом тональностей речитатива Весны (с. 45—46). В первом большом разделе Пролога тональность *a-moll* (с акцентом доминанты *E-dur*) вообще является стержневой (два первых речитатива Весны замкнуты именно тональностью *a — A*).

Таким образом, в речитативах осуществляется тональная стратегия Римского-Корсакова — стратегия тональных «предвосхищений» и «окружений». Следовательно, одним из принципов мышления композитора в речитативных сценах является не только непосредственная интонационная подготовка законченных номеров, которые в тональном отношении, в первую очередь, связаны с окраской, экспрессией и, отчасти, удобствами тесситуры, но и тональная подготовка, а иногда, наоборот, нарочитый контраст (тональная «выгородка» эпизода сквозного действия или завершенной формы), или тональный прогноз того, что наступит не так скоро — принцип дальних связей.

По ситуации — постепенное накопление обиды Снегурочки на Леля — микроаризмо «За поцелуй поешь ты песни?» (с. 111) должно быть тонально подготовлено. Так и происходит — тональность *h-moll* окружена доминантой и субдоминантой. Само это микроаризмо завершено по форме тонально устойчивой модуляцией в *Fis* (доминанту *h*). Но дальше ситуация меняется и включаются бемольные тональности Леля — действие переводится в иную плоскость (Лель: «Сорви цветок с травы»).

Иной, противоположный — тоже ситуативный — тональный ход в окружении микроаризмо Снегурочки из Пролога «к нему девицы ходят» (с. 56—57). *D-dur* (тональность микроаризмо) вводится посредством энгармонической модуляции из *E* (V_2 , *E* — VII_7^3A) в *D-dur*. Микроаризмо завершается модуляцией в доминанту (*A-dur*). Тональности эти (*D* и *A*) непосредственно готовят *d-moll* — тональность ариетты «Слыхала я», наряду с другими средствами создают психологически мягкий, плавный переход от арии к ариетте.

Далее в Прологе тонально (*a* — *E*) примыкают друг к другу малое трио (с. 61—62) и микроаризмо Весны «Снегурочка, когда тебе взгрустнется» (*E*). Значимость малого трио подчеркнута его репризой (с. 69) перед включением хора Проводов Масленицы (посредствующее звено — тема снежных хлопьев). Значение же самого микроаризмо Весны выясняется в IV акте, в сцене прощания Снегурочки и Весны. Здесь сохраняется и «снежная» светлая тональность Снегурочки *E-dur*. Таким образом, значимость тональности *E-dur* в партии Снегурочки в этой сцене подтверждается и в IV действии.

Естественно, что тонально «выгорожены» в I действии ария Весны, во II акте — эпизод появления Снегурочки (сцена оце-

пенения, родственная сцене похищения Людмилы в Прологе *Руслана Глинки*⁷, микроаризмо Леля (*Des-dur*) «Не мне, великий царь», сцена поцелуя в III действии (тоже тональность любви *Des-dur*). Напомню, что *Des-dur* господствует и в любовном дуэте Мизгиря и Снегурочки, им же завершается и партия Снегурочки в сцене таяния IV акта.

Тональная стратегия и тактика в *Снегурочке*, которая распространяется на отношения сквозных сцен, речитативов и крупных форм, а также речитатива и микроаризмо внутри сквозных сцен, определяется, конечно, и задачами формообразования, ролью в нем тонального движения и тонального окружения крупных форм и микроаризмо, и, в меньшей степени, семантикой тональностей, ощущением тональной окраски (у Римского-Корсакова — цвета) как данности. Оба эти фактора сходятся, смыкаются в связи с выполнением условий драматургической задачи, условий, определяемых психологической (в первую очередь) и сценической (во вторую очередь) ситуациями.

Особым образом действуют гармония и фактура во внутреннем пространстве речитатива — на уровне синтаксиса. Здесь решающую роль играет экспрессия момента: сдвиг в действии, появление разных персонажей — разных по характеру, поведению, образу мыслей, — их участие в диалоге, и перемена психологического состояния, обусловленная внутренними причинами в монологе. Именно в этих условиях особенно важна роль гармонии, гармонического комментария, аккордовых отметин, «расшифровка» нюансов вокальной речи.

Красочность, изысканность и экспрессия гармонии не являются уделом только речитатива и сквозных сцен. В законченных номерах — ариях, ариеттах, каватинах, ариозо — гармония суть важнейшее выразительное средство, иногда диктующее мелодическое развертывание и форму. Обычно гармоническое движение (модуляции и сопоставление тональностей) обуслов-

⁷ Гармонический принцип перегармонизации тона в сцене похищения Людмилы и в теме Черномора использован в *Снегурочке* в сцене волшебного оцепенения при появлении Снегурочки перед Царем Берендеем (I действие) и в монологе Чучела Масленицы в Прологе, где «псалмодия», речитация на одном тоне «с» имеет смысл заклинания. Можно отметить также почти текстуальное совпадение с гармонией звона во Второй картине Пролога в *Борисе Годунове* Мусоргского.

лено ситуацией и характером персонажа. Но это гармоническое движение в рамках крупных форм или сцен контрастно-составной (Большая хоровая форма) или цепной формы — в отличие от речитатива — связано с определенными синтаксическими структурами. Чаще всего это секвенции более или менее развернутых, тематически значимых фраз. Такова секвенция темы царя Берендея, звенья которой могут существовать и автономно. Такова секвенция Лешего (из этой секвенции порой вычленяется не только мотив, но и аккорд (целотонные гармонии) и даже интервал (третон). В секвенциях эти темы бесконечны в принципе и, одновременно, замкнуты, статуарны. Их интервальные структуры близки между собой (тема Берендея — почти инверсия темы Лешего) и близки всем волшебным темам.

Совсем иначе звучат секвенции тем Купавы. Характер Купавы изначально беспокойный (она всегда в волнении, в неравновесии) — ариетта, сцена Свадебного обряда и Финал I действия все более явственно, с нарастанием экспрессии демонстрируют это беспокойство — волнение — отчаяние. Купава не только лирико-драматический персонаж — в ее ритуальном поведении, несомненно, выражены эпические черты, что сказывается в двойственности ее характеристики (о чем речь шла выше).

Мелодический материал Купавы (в сольных, ансамблевых и хоровых сценах) соединяет в себе лирическую песенность и элемент сказа. Тональная подвижность, неустойчивость гармонии, секвенционные сопоставления тональностей основаны на песенных, а не речитативных и не романсовых темах. Эту же двойственность несет в себе основная лейттема Купавы, в звуковом абрисе которой (с увеличенной секундой и неразрешенным вводным тоном) ясно ощущается «метание» и волнение. Все же, ее дактилические ритмы, ее интонации несут в себе и семантику причета. Гармония секвентных блоков служит здесь не моменту, но крупному плану.

Гармонию песенных, законченных номеров сближает с речитативом гармония, «заостряющая» экспрессию момента. Она большей частью обозначает краткий миг, иногда как бы лишь точку музыкального пространства. Есть и исключения — «мгновение останавливается», неустойчивый аккорд «повисает в воздухе». Это происходит во всех случаях явления Снегурочки народу берендеев. Длится волшебное мгновение очарования,

почти страха перед сиянием красоты. На фоне V_2 или уменьшенного септаккорда — как бы застывшего в виде искрящихся пассажей-каденций, — *a' piacere* звучит тема Снегурочки. Эти эпизоды чародейств в Прологе перемежаются с темами Бакулы-Бобыля и Лешего. Единство всей сцены (инструментальной картины), несмотря на контрастность тематизма, связано с общим волшебным ее колоритом и хроматизмом тем Лешего и Бобыля. Ломающаяся плясовая тема Бобыля вписывается в общий фантастический характер эпизода. В финале Пролога — это самое значительное место.

Во II акте в эпизод волшебного оцепенения вкраплен хор и фрагменты темы Царя Берендея, да и сам этот эпизод смягчен (идет *in tempo*, в ритме и темпе всей сцены). Здесь он не имеет того ошеломляющего, почти пугающего фантастического колорита как в Прологе. Функция его в форме также очень важная — это поворотный пункт действия. Разрешение напряжения происходит далее, в непосредственно следующей за эпизодом оцепенения каватине Берендея *A-dur* «Полна, полна чудес».

Сущностные, важные детали отмечены в гармонии во многих сценах, в целом достаточно традиционных по своей гармонической логике. Например, мимолетное появление тональности любви *Des-dur* в сцене Весны с Морозом (Весна: «Милей всего на свете девкам воля»), или столь же краткий поворот в *F-dur* при появлении темы «красавицы» («красавица, не хочешь ли на волю?»); внезапные подмены — после $V_2 D$ — II, E и далее $I_{64} b$ в самой драматической сцене I акта — «Твоя подружка Снегурочка» (Мизгирь оказывает предпочтение Снегурочке перед Купавой); реплика Снегурочки из II акта «Где же искать его? Не знаю» ($I_6 b$ — $I_{64} Ges$); слова Бермьаты «Она любви не знает» (D — $S f-moll$); речитативная реплика в ариозо из III действия. «Завял венок... Наутро надо новый. Вплету туда» ($I_{64} As$ после $V_7 A$ — энгармоническая модуляция). Здесь важен сам поворот, сам момент движения, привлекающий внимание в контексте целого — не только с точки зрения гармонической, но в комплексе с фактурой, тембром, и, конечно, характером локальной интонации.

Вспоминая в «Летописи» весь процесс сочинения оперы (1895 год) и давая ей оценку в перспективе значительного отрезка творческого пути, Римский-Корсаков как свою первую

удачу в области речитатива отметил речитативы Весны в Прологе. В опере это единственные сольные, целостные речитативные сцены, окаймляющие арию Весны. О форме и структуре вокальной партии речь уже шла выше. Между тем, роль гармонии, тематизма и фактуры в их взаимодействии с вокальной партией чрезвычайно значительна. На первый взгляд — именно на взгляд — оба речитатива традиционны: асимметричный синтаксис, ограниченный диапазон, аккордовое сопровождение — традиционная поддержка в паузах, тремоло, вытянутые аккорды, редкие тематические реплики в оркестре. Тончайшая же работа композитора в области вокальной интонации становится еще более рельефной в контексте фактуры и гармонии. Все дело в деталях и их связи — не столько даже с текстом, сколько с психологическими поворотами, непредсказуемыми изменениями направления внимания, которые лишь в потенции, в скрытом виде содержатся в тексте.

Но нельзя связь с текстом рассматривать как прямую иллюстрацию его. Призванные прояснять смысл слов темы-лейтмотивы, например, мотив Зимы, мотив Лешего возникают вне зависимости от конкретики слов: комбинация мотива 2 (элемент темы Зимы) и 4 (мотива Лешего) в первый раз появляется в оркестре на словах «являюсь я на землю берендеев», во второй раз — на словах «Леса стоят безмолвны» (первый монолог Весны). Больше связана с конкретикой слов тема птиц («и мелкие пичужки, вы озябли» и «дрожите вы, бедняжки» — второй монолог). Но и здесь — не просто звукоизобразительный момент, но новый оттенок тревожного томления, неопределенного ожидания, выраженного в гармонии D — S, которая определяет гармонический колорит и в первой, и во второй речитативных сценах. И трепетное щебетание птиц, и комбинация мотивов Зимы и Лешего ложатся на общий гармонический комплекс и приобретают при этом иной смысл — мотивы Зимы и Лешего звучат в характере задумчивой грусти, смягчаются, проявляется их речитативное (речевое, декламативное) происхождение.

Первый монолог («В урочный час...») — как было показано выше — по форме представляет собой подобие варьированной строфы A — A₁. Он тонально замкнут (в конце основная тональность *a-moll* показана мажорной тоникой), но, после первых вокальных фраз в начале A — A₁, тоника остается «за

кулисами» почти на всем протяжении речитатива. Роль гармонии в этом речитативе весьма показательна. В разделе A преобладает моновысотная речитация (формула 7) на тоне «*f*». Уравновешенность, относительное спокойствие и даже застылость в сочетании с внутренней неустойчивостью, напряженностью — такова окраска этого фрагмента. Оттенок этой неустойчивости, напряженности (как во вступлении — ожидание и оцепенение вместе) полностью зависит от фактуры (тремоло) и гармонии (чередование долго неразрешаемых аккордов). Аккорды представляют сферу *S a-moll*, тяготеющую в *Va = E*. Сама же смена аккордов происходит благодаря малосекундовым ходам, мелодическим связям. Эта гармоническая пульсация и перемены (периодические, наплывами) окраски тона «*f*» — замечательная находка композитора, она-то и делает речитатив Весны с самого начала индивидуализированным, а не типовым (*secco* только по внешнему виду), и характерным по образной роли.

Еще сложнее обстоит дело во второй строфе A₁. Здесь уже в вокальной партии сплошные неожиданности: тон «*f*» сам притягивает к себе *ges* (вся фраза как бы сдвинута на полтона выше). Затем малосекундовые сдвиги последовательно, ступенями продвигаются в кадансах фраз, получается цепь полутоновых интонаций: *f — e, ges — f, as — g, b — a*. Но секвенции в точном смысле нет — все фразы синтаксически (по протяженности) и ритмически разные, и каждая новая фраза «отрицает» ладовую структуру предыдущей. Ладовая переменность и ладовые колебания вокальной мелодии проявлены, «курсивом» выделены гармонией. Секвенция образуется в гармонии (*V*₄₃ C — I Es, *V*₄₃ D — I F) и фактуре с появлением триольной темы (эта тема символизирует лунный звездный небосклон). И совсем необычна гармонизация продолжающейся «хроматической лестницы» в конце речитатива: здесь выступает семантика увеличенного трезвучия — частицы гармонии Лешего — на фоне нисходящего хроматического движения в сопровождении.

В этом тонально замкнутом монологе роль гармонии двоякая. Она проясняет, расшифровывает детали вокальной партии, ее движение гораздо более насыщено событиями. И, одновременно, гармония имеет значение формообразующее: сосредоточенность главных гармонических и фактурных событий во второй «строфе» A₁ создает логический абрис формы: A — начало (*i*), A₁ — развитие (*m*) и завершение.

Речитативная сцена, расположенная между арией Весны и Песней и пляской птиц, обширнее и разнообразнее, чем первая сцена и — как уже было показано — продолжает и развивает материал первой. В роли вступления и интерлюдии между разделами в оркестре у флейты *riccolo* звучит тема птиц («которые дрожат от холода» — ремарка) на фоне лейтгармонии *D* — *S*, символизирующей то же состояние ожидания и затаенной тревоги, что и уклоняющаяся от тоники гармония начала первого речитатива.

Такой же сложный, не только изобразительный характер имеют и «ломкие», острые терцовые ходы в речитативе («веселые болтуны, щекотуны» — с. 18) — у флейты и гобоя. Хроматизмы из лексики фантастического мира окрашивают изобразительные элементы и далее («и ты, журавль, с своей подружкой цаплей»). Эти причудливые, фантастические скерцо — образы далеко не случайные в *Снегурочке*, где даже тема Бобыля скерцозна и фантастична, не говоря уже о легкой скерцозности тематизма Берендея.

В целом же, гармония и фактура в речитативе отражают и конкретизируют множество эмоционально-психологических оттенков, лишь изредка напрямую спровоцированных буквальным смыслом текста. С мимолетным штрихом косвенной характеристики можно связать внезапную модуляцию в *B-dur* и «победные» аккорды, окружающие «победную» реплику «а он [Мороз] и рад тому» (с. 21), и, может быть, тремоло в оркестре, сопровождающее фразу «знобит, морозит меня Весну и берендеев, солнце ревнивое на нас сердито смотрит». Само по себе тремоло, не раз и до этого встречавшееся в речитативе, было связано с разными семантическими оттенками: холода и лунного блеска (первый речитатив Весны), ожидания пробуждения могучей природы (ария), моменты раздумья и паузы (4 такта тремоло на одной гармонии *V₂ F* — «Оставить бы седого» и 4 такта тремоло на одной гармонии *V₇ a* — «Любя Снегурку, жалеючи ее в несчастной доле»). Но тремоло, почти случайно совпадающее со словами «знобит, морозит», соединяется с полутоновым восходящим движением от «с» к «fis» в басу. Синкопированный ритм еще больше обостряет хроматизмы и сближает этот материал с комплексом Мороза-Лешего. В сходном значении появляются мотивы с хроматическим движением

(нисходящим) в сцене после арии Снегурочки и после ариетты *d-moll* — ломаные хроматизмы без тремоло (с. 61). Семантически значимы, но никак не прикреплены к смыслу слов, уменьшенные септаккорды — символ холода («сжежившаяся» поза птицы) и увеличенные трезвучия («промельк» во фрагменте «знобит, морозит» и, особенно, «погашение» мажорной терции и появление минорного квартсекстаккорда в секвенции *E(e)* — *D(d)*, оба звена которой объединяются хроматическим ходом биса: «В глухом лесу, в трупобах непроходных, в нетающих лединах возвращает старик свое дитя»). Здесь не картина — на первом плане угрюмство, вечная печаль и неизбывный холод. Погашение мажорной терции, опечаленность, одновременно, смягчение свойственны не только этому фрагменту речитатива Песны. Самый яркий пример сходства — крик петуха во Вступлении, вернее, переключка петухов, их опечаленные и затухающие зовы⁸. Неустойчивый, со скрытой, замаскированной тоникой минор в Прологе, в темах Вступления и речитативах символизирует сумрак пейзажа и чувство ожидания.

Но есть в этом речитативе и совсем другие оттенки, тоже усиленные гармонией и фактурой. Это повествование — почти эпическое, задумчивое, печальное: «Шестнадцать лет тому, как я для шутки». Мелодия речитатива «курсивом» частично лублирована в басу, где она превращается в песенную тему. И, наконец, драматический, неожиданный прорыв в *h-moll* (энгармоническая модуляция — с. 22), где между кадансовым квартсекстаккордом и доминантой в паузе звучит фраза, своим рисунком и экспрессией предвосхищающая характерный драматический тематизм Любаши в *Царской Невесте*.

В речитативах Весны из Пролога, отмеченных в «Летописи», инструментальный план, конечно, соответствует своей главной роли — не заслонять вокальную партию, а поддерживать ее. Но функции его не сводятся к такой поддержке. И гармония, и фактура, и инструментальный тематизм в обоих речитативах — мощный энергетический фактор формы и материал

⁸ Погашение напряжения, смягчение прямолинейных тяготений в гармонии происходит посредством дезальтерации и постоянно встречается в *Снегурочке* — в сквозных сценах и в лирических ариях.

не столько «подсветки», сколько «просвечивания», обнажения смысла и обострения выразительности вокальной интонации.

Гармония в опере *Снегурочка* требует детального исследования во всех аспектах. Это — проблема для самостоятельного труда. Могут быть поставлены следующие вопросы:

1) Обновление гармонической сферы в *Снегурочке* и развитие ее в последующем оперном, инструментальном, вокально-камерном творчестве Римского-Корсакова.

2) Фонизм гармонии и его роль (тональная семантика, семантика аккорда, изобразительные и экспрессивные свойства).

3) Соотношение традиций и новаторства в сфере гармонии.

4) Формообразующая роль гармонии в иерархической структуре композиции оперы.

В данной работе эти проблемы во всей их полноте не стоят и лишь фрагментарное, по мере необходимости привлечение гармонии в анализе отнюдь не свидетельствует о том, что автор не отдает себе отчета в важности, значимости гармонического фактора как выразительного и формообразующего.

Оркестр в речитативе

Типология форм оперной сцены определяется, в основном двумя обстоятельствами: синтаксисом вокальной мелодии и функцией сопровождения (партией оркестра). Варианты сочетания вокальной партии и оркестра многочисленны. Стихоподобный синтаксис вокальной партии (solo, ансамбль, хор), включающий в это понятие такие качества как повторность ритмических фигур, периодичность, типологичность формы (типовые структуры), в сочетании с аналогичным синтаксисом партии оркестра образует песенную структуру сцены или номера в целом. При этом партия оркестра может быть фигуративной, основывающейся на стереотипных или индивидуализированных фигурах, или тематически самостоятельной, имеющей собственный, независимый от вокальной партии рельеф и фон.

Другой тип — песенная форма типа разворачивания, в основе которой лежит мелодия песенного типа, но со свободным синтаксисом и вариантным развитием, — подразумевает и более свободный синтаксис сопровождения. Песенность

здесь — это только свойство непрерывности дления мелодии, состоящей из примыкающих друг к другу асимметричных фраз и мотивов на свободно разворачивающемся длящемся фоне.

Речитативный, асимметричный синтаксис мелодии со свободно расположенными цезурами на фоне характерных для песенной формы типов сопровождения — фигуративного, тематического, стихоподобного по синтаксису или свободного, но при этом бесцезурного, сплошного — в сочетании образуют построение, промежуточное между собственно песенной и собственно речитативной композицией⁹.

Вокальная мелодия речитативного типа, — то есть подчиненная речитативному синтаксису, с нерегулярными цезурами и асимметричным ритмом в сочетании с прозрачной, также подчиненной речитативному синтаксису и, одновременно, тематически значимой фактурой, — тяготеет к речитативу *accompagnato* в точном смысле слова. Признаки речитатива *accompagnato* этим, конечно, не исчерпываются: здесь весьма значима драматургическая, индивидуальная выразительность вокальной мелодии и достаточно разнообразная фактура оркестра.

Вокальная мелодия формульного речитативного типа в сочетании с нейтральными типами сопровождения в свободном, подчиненном вокальной мелодии синтаксисе, образует собственно речитатив *secco*, обозначенный композитором «*Recit.*». Фактурные стереотипы здесь: отдельные аккорды (преимущественно в моменты цезур — более или менее длинных пауз), тремоло в паузах и в качестве фона для отдельных фраз или более развернутых фрагментов; реплики — имитации вокальных фраз в паузах и прочее. Подобные взаимоотношения мелодии и сопровождения «освобождают» слово, делают его рельефным, слышимым. Речитатив *secco* — это фрагмент, где событийная сторона (не только чисто внешние события, но и «психологические поединки» и интроспективные события внутренней речи) — на первом плане. Наконец, в речитативе встречается вокальная мелодия без сопровождения (но с отдельными репликами аккордов или тремоло в паузах). И во всех случаях — как бы ни был традиционен, прост, стереотипен прием — он служит художественной цели, имеет художественный смысл.

⁹ См.: раздел II — «Промежуточные формы. Микроарииозы».

Значимость текста и вокальной интонации яснее всего проявляется, когда оркестр молчит. Драматургия пауз, обнажение, «оголение» речитативной фразы (слова, синтагмы) всегда сопрягается с требованиями сцены, с экспрессией момента и с музыкальной формой. Музыкальная ситуация имеет здесь не меньшее значение, чем смысловой ряд вербального текста, и, конечно, чем собственно выразительность вокальной фразы. Римский-Корсаков последователен в использовании этого приема — снятия оркестра — в речитативных сценах совершенно разного характера.

Смысловая значимость текста в речитативе без сопровождения выступает нередко в отдельных мотивах и музыкальных фразах внутри аккомпанированного речитатива. Таковы, например, значимые слова в речитативе-монологе Весны в Прологе после арии (П., 3а, с. 32—39): «*Товарищи: сороки-белобочки... стала заигрывать с Морозом, старым дедом, проказником... Снегурочка... а он и рад тому: знобит, морозит... жестоких зим и холодов... попляшите, согрейтесь*. Видала я не раз, что пляскою *отогревались люди*». Именно в этих словах пунктиром обрисован сюжет, драматургическая коллизия, движущий стимул развития драмы. Сами эти точки определенным образом расположены (в тактах 4—5, 28—29, 36, 46—47, 54, 58—59, 62). Функции мелодических фраз без сопровождения различны: первая реплика — обращение к птицам — разрядка после насыщенной арии, последняя — «*отогревались люди*» — непосредственно готовит Песню и пляску птиц, освобождает звуковое пространство. Конечно, во всех случаях функция слова, его значимость воспринимается на фоне окружающего аккомпанированного речитатива.

Роль разрядки играет речитатив-сцена Весны и Мороза (после Песни Деда Мороза — П., 3а, с. 88—89). Весна: «*Недурно ты попиrowал, пора бы в путь тебе на север*». Мороз: «*Не гони, и сам уйду, не рада старику! Про старое скоренько забываешь!*». Весь очень важный текст звучит без сопровождения. Только дважды после реплики Весны и после слов Мороза «*и сам уйду*» появляется в паузах у струнных аккорд-жест *f* и *sf*.

Роль «просветов» в аккомпанированном речитативе играют «оголенные» реплики в финальной сцене Пролога — реплики Бобыля, Бобылихи и Снегурочки (П., 3а, с. 174, 176—180.

Снегурочка: «*когда будете добры, с собой возьмите*»). Иной оттенок в репликах Бобыля и Бобылихи (речитатив без сопровождения) в финале Пролога и в начале I акта: «*Какжись бы, мало погуляно и попито чужого*»; «*Домой пора*»; «*До песен я не было надок*». Это — нарочитые прозаизмы. В первой редакции к этому же типу прозаизмов принадлежит реплика Бобыли «*Топор со мной, охапки две нарубим*» (в окончательной редакции в партитуре она сокращена).

Роль разрядки играют и разделенные только аккордами в паузах речитативные реплики Купавы «*Подруженьки, веселую пограмче! Пойдем в лужок, да заведем кружок*» (П., 3а, с. 268). Звучащие после окончания свадебного обряда и многозначительных слов Купавы: «*не погуби девического сердца*» (фраза, обрядовая по чину, на самом деле оказалась предсказанием судьбы), эти реплики-обращения к подружкам («возвращение» к обряду) имеют смысл клича, вступления к хору «*Ай, во поле липенька*». И здесь «оголение» речитатива знаменует перелом в ситуации, наступление следующей, увы, недолгой, радостной фазы свадебного обряда.

Снятие оркестра, оголение речитатива во фрагментах, когда произнесенное слово имеет ключевое значение, встречается в Снегурочке множество раз. В Прологе это диалог Мороза и Снегурочки: «*и что у берендеев завидного нашла?*» — и ответ Снегурочки: «*Людские песни*» — распевный, тематически значимый мотив (П., 3а, с. 98). В I акте это небольшой, но чрезвычайно важный диалог Снегурочки с Лелем. Снегурочка: «*слушать песни одна моя утеха, коль не трудно, коль хочешь, то ипой*»; «*и целовать тебя не стану, Лель*». Лель: «*Сорви цветок с травы и подари за песенку. Пусть девки спросят, откуда взял, скажу, что ты дала*» (П., 3а, с. 208, 211, 212). Аккорды в паузах (жесты) лишь подчеркивают роль этих реплик.

Другой пример — слова Купавы, имеющие непосредственное отношение к драматической интриге: «*Снегурочка! Сегодня мой Мизгирь*» (П., 3а, с. 246), а во II действии — слова Бермяты: «*Снегурочка недавно объявилась, передрались все парни за нее, и женихов накинудись невесты и брань идет, что только руки прозь*» (П., 3б, с. 37). Одновременно этот маленький монолог вводит разрядку между тематически насыщенной сценой Бермяты с Царем Берендеем и следующим далее дуэтом Царя с Купивой.

Значимы и слова в сцене суда над Мизгирем. Царь: «Пусть же боги казнят его по мере преступления... на вечное изгнание осуждаем», и далее: «Снегурочка, пришла твоя пора, ищи себе по сердцу друга», «кому из вас удастся до рассвета Снегурочку любовью увлечь». Не менее важны и слова Царя Берендея в сцене, предваряющей обряд выбора и поцелуя: «пускай она за песню наградит певца любви горячим поцелуем». И, наконец, слова Царя в последнем монологе перед финальным хором оперы (П., 36, с. 82, 83, 99, 103, 208, 409).

Оркестровое сопровождение в речитативе *secco* (в том смысле, как этот термин понимал сам Римский-Корсаков) по внешнему виду, по типу инструментовки основано на давно сложившихся стереотипах. Как клише, родовой признак жанра могут быть восприняты аккорды струнных, тремоло и протянутые аккорды или тремоло — тоже, в основном, у струнных (протянутый тон или трель струнного или духового инструмента, отдельный тон вместо аккорда). Но, как всюду в *Снегурочке*, клише превращены в художественный текст. Смена фактурных стереотипов в оркестре отражает тонкие психологические нюансы. Таковы: настороженная валторна *solo* (протянутый тон «*cis*») в решающий момент сцены объяснения Купавы и Мизгиря (Купава: «*Девицы за слободкой полком стоят и ждут*», Мизгирь: «*Твоя подружка Снегурочка, а Лель у вас причем?*»); следующая далее фраза Купавы: «*Снегурочке без Леля будет скучно*» выделена и звучит без сопровождения; решающая же реплика Мизгиря «*Да правда ли? Не веселей ли будет Снегурочке со мной идти?*» звучит на фоне тремоло струнных, удвоенных протянутых аккордов духовых (Ob., Cl., Fag., Cor.). К тому же, в паузах-цезурах появляются аккорды *arco*, протянутый аккорд *pizzicato f*, *arco sf* вместе с деревянными духовыми и валторной. Таким образом, все эти приемы отражают самые существенные, переломные моменты в действии.

Текст этой сцены — если его понимать буквально, — достаточно нейтрален и даже сам мелодический контур речитатива — кроме последней фразы Мизгиря — не выходит за рамки формульного, почти безликого *secco*. Драматизм же сцены — предвещание грозных событий — подчеркнут развитием оркестрового плана, где главную роль играет разнообразие в рамках стереотипных средств и достигнутое тембровое и артикуляци-

оннос *crescendo*. Вслед за этой сценой предвещения наступает событийная кульминация I акта — сцена измены Мизгиря, где отчаяние Купавы и страсть Мизгиря отражены, в первую очередь, в резко измененной фактуре оркестра (аккордовая триольная фактура в соединении с темой свадебного обряда).

Роль оркестра во всей сцене дает представление о дифференциации, индивидуализации, формообразующем значении общепотребительных средств сопровождения речитатива у Римского-Корсакова.

Аккорды в паузах, в разрывах вокальных фраз и мотивов, как и единичные аккорды поддержки, имеют широкий спектр значений. Аккорды — экспрессивные жесты, аккорды гнева, восторга, торжества; аккорды — жесты вкрадчивые, тихие, спокойные; аккорды — восхищения, вопроса и аккорды — запятой, аккорды — многоточия. Так, во II действии, в речитативе Царя Берендея (между Дуэтом Царя и Купавы и Кличем Вирючей), где большинство реплик Царя звучит без сопровождения, на их фоне выделяются фрагменты протянутых аккордов и фрагменты тремоло.

Оркестровое тремоло, как и аккорды, функционирует в диапазоне разных оттенков (нежность, тревога, раздражение, соллежность). Более спокойный фон (вытянутые тоны и созвучия аккордов) — по большей части, в повествовательных местах речитатива. Все эти стереотипные средства выразительны и значимы в *Снегурочке*.

Самые интересные, самые индивидуальные черты сопровождения заключаются в фактурных модуляциях. Гибкость, подвижность самой формы речитатива, его несвязанность с ритмическим и синтаксическим регламентом, подразумевает и возможность столь же, — а иногда и еще более, — гибких сочетаний типов сопровождения. Сопровождение речитатива — это отклик и комментарий, конкретизация и обобщение эмоции в ее внутреннем и внешнем выражении (в жесте, мимике, движении).

Если бы речитатив только констатировал события внутренней психологической жизни и события внешние, не могло бы быть и речи о сколько-нибудь организованной форме целого. Между тем, сам Римский-Корсаков такую проблему ставит совершенно сознательно. Какова роль простейших типов фактуры в этом конкретизирующем и формообразующем процессе?

В «Летописи» сам Римский-Корсаков отмечает новое качество речитатива Весны в Прологе¹⁰. Оба речитатива, обрамляющие арию Весны — а второй из них готовится большой вокально-симфонический номер (Песня и пляска птиц), — функционально определены как разделы формы. Это эмоциональная разрядка — в том числе и в прямом смысле слова разрядка оркестровой плотности, — и направленность к следующему «номеру» (к арии Весны и к Песне и пляске птиц). Но оба речитатива логически выстроены, внутренне организованы.

Первый из них («В урочный час») имеет форму, близкую к строфической. Второй делится на несколько фрагментов: 1. «Товарищи, сороки-белобоки» (П., 3а, с. 32—34); 2. «Хоть стыдно мне» (П., 3а, с. 34—36); 3. «В глухом лесу, в трупцах непроходных» (П., 3а, с. 36—38); 4. «И хмурится на всех» (П., 3а, с. 38—39). Оба речитатива включают в себя фрагменты сквозных тем (в виде контурных вкраплений мотивов первого речитатива Весны «В урочный час»).

«Несущий» план фактуры, ее основа — вытянутые тоны, постепенно собирающиеся в аккорд и аккордовые тремоло струнных. Этот фактурный прием подчеркивает идентичность начальных тактов больших «строф» первого речитатива. Пианиссимо в оркестровом плане — почти на всем протяжении речитатива — позволяет услышать произнесенный спокойно текст. Тематический элемент в оркестре представлен одним мотивом — вариантом мотива 2 вступления (Celli, Cb.), который звучит лишь как имитация аналогичного оборота вокальной партии. Второй тематически значимый триольный мотив у флейты solo ритмически и темброво сходен с темой птиц, но в контексте речитатива ассоциируется с картиной ночного неба.

Во втором речитативе «Товарищи: сороки-белобоки» тематический и изобразительный пласты представлены гораздо шире. Это и тема птиц, обрамляющая первый фрагмент и весь речитатив (она звучит в четвертом — заключительном — фрагменте), и тематически значимые форшлагги птиц, и изысканно-изобразительный мотив стаккато («веселые болтуны-щекотуны») в первом фрагменте, вариант мотива 2 pizzicato

¹⁰ Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1935. С. 199.

во втором фрагменте. Соответственно, оркестровый план второго речитатива гораздо богаче, изысканнее, разнообразнее первого. Сочетание флейт (тема птиц), фаготов и кларнетов с тремоло (V-ni II), флажолетами (V-ni I), выразительные включения флейт и гобоя, сообщают аккомпанементу индивидуализированный характер, в тембровом отношении далеко выходящий за рамки стереотипа.

Самый простой, элементарный тип сопровождения — аккорды (вместе с вокальной партией или, чаще, — в просветах пьесы). Характерным инструментом, сопровождавшим речитатив *леско* в опере XVIII века был клавесин (чембало), тембровым эквивалентом которого в симфоническом оркестре стали струнные *pizzicato* и *arco*. Подобные тембры позволяют «освободить слово», подчеркнуть значимость понятийной стороны текста. Удвоения же струнных и включения духовых как самостоятельного тембра в сопровождающие речитатив аккорды предполагают особую ситуацию — интонационного «инструментального курсива».

Аккорды в «просветах» — паузах, в цезурах — всегда, и, прежде всего, суть знаки препинания. Они (наряду с синтаксисом вокальной партии) отмечают темп высказывания: частота цезур и появления аккордов в эти моменты, или разреженность — протяженность фраз вокальной партии, соответственно, большее расстояние между аккордами — один из показателей психологической ситуации, темпа речи в диалоге или монологе. Знаки препинания в письменном вербальном тексте лишь схематически отражают эмоциональную ситуацию. Аккорды — знаки препинания в оперном речитативе — обладают гораздо большей амплитудой эмоциональных значений. Это связано не только с текстом, но в большей степени с характерами героев и ситуацией.

Римский-Корсаков в *Снегурочке* предельно внимателен к этой стороне речитатива. Технические функции сопровождения — аккордовая гармоническая поддержка, направляющая певца к следующей реплике, или аккорды-кадансы — у него почти всегда совмещены с функциями выразительными, с отражением психологической ситуации. Как и вокальная интонация, эти простейшие средства, типологически присущие «музыкальному» речитативу, сохраняя свой стереотип как канву, в

сущности, подчинены художественной задаче индивидуализации, экспрессии момента.

В *Снегурочке* встречаются (редко) стереотипные кадансы — разделительные знаки, иногда отмечающие самостоятельность фрагмента, возможность его автономного, вне оперы (как общее место) существования. Они (когда весь фрагмент обозначен *Recit.*) почти выпадают из стиля. Их формальность мы прощаем, как прощаем заключительные слова интимного письма, порой противоречащие его основному смыслу.

В речитативах есть фрагменты, не столько стереотипные, сколько нейтральные. Впрочем, например, есть и один стереотипный аккордовый каданс, усиливающий комедийный эффект (П., 36, с. 79), завершающий начальный фрагмент сцены суда над Мизгирем и слова Бермьты: «Заставь его жениться на девице обиженной» (три аккорда *f tutti*: $V_7 Es = IV_{65}^{+8} d — I_{64} d — I_{64} d$). Именно своим стереотипным «героическим», почти патетичным звучанием он входит в противоречие с общим контекстом сцены. Бермьта — с его фанфарным «псевдогероическим» ритуальным тематизмом — в который уже раз предстает почти пародийным по отношению к Царю Берендею персонажем.

Как нейтральные «разделители» длинных фраз слышатся мелодические реплики и аккорды сопровождения в партии Бобылихи: «Возьмем, Бобыль, Снегурочку; пойдём! Дорогу нам, народ, посторонитесь!» и «победоносный» каданс *tutti* (по смыслу близкий аналогичному «кадансу Бермьты» — П., 36, с. 185—186). Здесь выступает прозаичность и мещанская спесь — только одна из сущностей полукомедийной пары Бобыль-Бобылиха (другая сущность Бобыля — надлом и кривлянье — еще «невнятный» эскиз Гришки Кутерьмы).

Нейтральность, эмоциональная неопределенность и мелодии, и сопровождения в речитативе связаны иногда с этикетной (почти ритуальной) формой речи. Такова реплика Купавы: «Подруженьки, веселую погромче! Пойдем в лужок» (П., 3а, с. 263). Это формульное обращение (где по всем традициям речитатива аккорды *sf* струнных и деревянных духовых символизируют пригласительные интонации и жесты) контрастирует и с предыдущей речитативной фразой («не обмани Купаву» — об этом фрагменте речь уже была и еще будет впереди), и, в особенности, со следующей после короткого хора «Ай, во поле липенька» драматической сценой с Мизгирем.

Нейтральны аккорды (сами по себе служащие ритмической поддержкой) в этикетном, ритуальном речитативе Купавы в эпизоде с Берендеем (П., 3б с. 39 и далее). «Уставная» речь Берендея: «Веселитесь. Спасибо вам на пеньи» в III акте также отмечена известной нейтральностью, этикетностью эмоции (П., 3б, с. 159). Слова же Берендея в конце оперы «Снегурочки печальная кончина» с интонациями возгласов и соответствующими аккордами (протянутыми, а в конце кратким *pizz. p*) и «Веселый Лель, запой Яриле песню хвалебную» (аккорд *pizz. p*), и «мы к тебе пристанем» — аккорд *arco* — едва ли не впрямую противоречат буквальному смыслу слов. Речитатив этот почти не формульный, и лишенный характеристических черт сопровождение необходимо в данной ситуации. Переход сцены таяния Снегурочки и, тем более, сцены гибели Мизгирия сразу же, непосредственно в заключительный гимн Яриле-Солнцу ни психологически, ни эстетически, ни композиционно невозможен. Только «уставная», «ритуальная», объяснительная речь Берендея создает ситуацию психологического и сюжетного моста — перехода от всеобщего оцепенения и ужаса к ликованию.

Роль аккорда как усилителя эмоции связана не только с мелодией речитатива. Аккорд подчеркивает значимость ключевых слов. Таковы два акцентированных аккорда *f* струнных в монологе Весны (П., 3а, с. 37) между словами «со старым я поспорить боюсь», и «а он и рад тому»; аккорды струнных *mf* и *f* в паузах между зовами Деда Мороза «Снегурка! Снегурушка, дити мое!» (П., 3а, с. 96) или аккорды струнных *f* между репликой Снегурочки «Куда бежишь? Зачем цветок бросаешь?» и репликой Леля «На что же мне завялый твой цветок!» (П., 3а, с. 226). В партии Мизгирия эти аккорды-акценты связаны с выражением страсти: «Снегурочка, давно тебя ищу я» (III акт, П., 3б, с. 226) и «Снегурочка, мои слабеют силы» (IV акт, П., 3б, с. 336).

Многочисленны примеры эмоциональной акцентировки в речитативах Царя Берендея. С целью усиления экспрессии Римский-Корсаков добавляет иногда к струнной группе деревянные духовые: «Ужасно! Неслыханно, Бермьта»; «Поставьте Мизгирия на суд царев» (П., 3б с. 54—55). Иногда аккорд с особой экспрессией и динамикой поручен *tutti* (кроме тромбонов): «Не верю я, Бермьта!» (П., 3б, с. 11).

Обратный эффект — не обостряющий динамику, но ослабляющий ее (обычно это *pizzicato p* струнных) — драматургически связан с особыми ситуациями. Неуверенность, осторожность, мягкость, нежность — вот эмоциональная среда таких ситуаций. В Прологе осторожный вопрос Мороза «и что у берендеев завидного нашла?» предваряет и завершает аккорд *pizzicato* струнных — почти шепотом. Ответ Снегурочки — «Людские песни» — звучит вообще без сопровождения (П., 3а, с. 98). Нежнейшие краски в оркестре появляются и непосредственно перед ариеттой *d-moll* — *pizzicato* струнных в реплике Весны «а разве пригожий Лель горазд на песни?» (П., 3а, с. 108). Характер робкой, неуверенной, затаенной нежности в реплике Снегурочки в диалоге с Лелем «а за услугу готова я платить сама» (П., 3а, с. 208). В последнем случае существенно не только появление *pizzicato p*, но сопоставление его с предыдущими аккордами *arco sf* на словах «слушать песни». Самые экспрессивные интонации этой фразы — превращенная в речитатив, ритмически измененная тема ариетты *d-moll* (тема-контрапункт, впервые звучащая в партии Снегурочки) и *sf* аккордов в паузах, поддерживающих экспрессию.

В речитативах Снегурочки неоднократно появляются краткие инструментальные вкрапления — нескольких аккордов разной динамики и тембра. Они олицетворяют и эмоциональное *crescendo*, и *diminuendo*. В речитативной вопросительной фразе Мороза «не лучше ли в слободку к Бобылю [пауза] отдать ее [пауза] на место дочери?» и ответе Весны: «Согласна» интонации вокальной партии Мороза и Весны достаточно нейтральны (это ариозные формулы), а психологический подтекст — переход от нерешительности к уверенности — подсказан певцам аккордовой последовательностью в паузах (сперва *p pizz.*, затем аккордовой последовательностью в паузах (сперва *p pizz.*, затем *arco* — протянутый аккорд и *arco, sf*). В гармонии весь отрывок, включая зовы Деда Мороза «Снегурка! Снегурушка...», обобщен идеей подготовки тоники *e-moll* (колебание между *G* и *e*: $V_{65} e - I e - I_2 e - VI_{7^{+8}} e = IV_{7^{+8}} G - I_{64} G - II G = IV_{65} e - I_{64} e - II_{65} e - V e$) с яркой ладовой модуляцией *e - E* в начале следующей сцены Снегурочки с Морозом и Весною (П., 3а, с. 96—97). Подобные «микроволновые» *crescendo* подчеркивают нарастание экспрессии или подготавливают переключение в другой план, перемену психологической ситуации. Они встречаются неоднократно.

В диалоге Царя и Бермяты (II акт) после утверждения Бермяты «в твоём обширном царстве покуда все благополучно» следуют реплика Царя «Правда ль?» (струнные *pizz.*), ответ Бермяты «Воистину!» (*arco, sf*) и снова гневная уже реплика царя «Не верю я, Бермята!» (*sf, f, tutti* — П., 3б, с. 27—28). Здесь очевидным образом психологические оттенки диалога подчеркнуты оркестровой партией, возникает непосредственная связь оркестра с текстом.

Усиление, вернее, изменение экспрессии во фразе Мизгиря «Снегурочка, мои слабеют силы, всю ночь ловлю тебя! Боишься ты» (III акт) выражено, прежде всего, в настойчивом повторе интонации мольбы. Но необозначенное в вокальной партии *diminuendo* таит в себе план сопровождения: аккорды в паузах *arco mf, arco p* («мои слабеют силы»). Это *diminuendo* выражено и в гармонии $IV_{7^{+8}} es mf$ и $V es p$ (П., 3б, с. 336). Не менее выразителен и фрагмент I действия — заключительная фраза Купавы перед центральной сценой Купавы со Снегурочкой и Мизгирем («не обмани Купаву»), — где в сопровождении легких, осторожными аккордами струнных стаккато создается атмосфера, близкая к самым нежным и проникновенным лирическим сценам Снегурочки. Ритмический остигатный рисунок фразы — «легкая поступь», легкие шаги, даже, может быть, биение сердца. Благодаря единовременному контрасту речитатива и ритмизованного аккомпанемента возникает сложный образ (П., 3а, с. 362).

Совсем другой смысл имеют жестко акцентированные ритмизованные аккорды струнных *f* в сцене Снегурочки с Мизгирем в III акте (П., 3б, с. 227) после ариозо и слов Мизгиря: «Я оставляю руки твоей, пока в мольбах и стогах не выскажу тебе, как поет сердце». Здесь и тремоло, и аккорды *f arco* (тендрогание, жест) являются как бы внешним выражением экспрессии вокальной партии Мизгиря с ее характерными патетическими интонациями.

В сцене Купавы и Царя Берендея (во вводном речитативе (I акт)) Римский-Корсаков использует уставной, формульный, «интонационный» речитатив и триольный ритм, соответствующий содержанию текста. Этот мерный ритм (за исключением чисто переложных фрагментов) пронизывает и дуэт Царя с Купавой. Здесь сопровождение струнных *pizzicato* (сменяющееся на *arco* в са-

мых экспрессивных моментах — «сердце-то вызнобив... назвал бесстыжею») остро и непрерывно акцентирует ударные слоги дактилических стоп торопливой, беспаузной речи Купавы, ее внутренние *crescendo* — эмоциональные наплывы, взволнованность (Берендей на этот монолог отвечает: «Правда-то видится, горе-то слышится; толку-то, милая, мало-малехонько»).

Другие, не менее стереотипные приемы аккомпанемента в речитативе — аккорды-педали, протянутые в зависимости от протяженности текста (слова, фразы, сочетания фраз). Этот прием сам по себе наиболее нейтрален, его смысл — обобщить эмоцию высказывания, не внося в него особой экспрессии. Чаще всего здесь господствует одна гармония и, в зависимости от того, какая это гармония, обобщается весь тон высказывания. Иногда гармония варьируется внутри аккордовой педали благодаря движению в одном или двух голосах, но внешне сам темброво-фактурный комплекс не меняется.

Аккордовая педаль, как и педаль октавная, унисонная — прием внутреннего наполнения звучания, стереотипный элемент фактуры в гомофонной, основанной на функциональной гармонии, музыке европейских стран. В такой роли педали часто применяет и Римский-Корсаков. Однако в данной работе рассматривается роль аккордовых педалей как функционально самостоятельного элемента фактуры, когда:

1) протянутый аккорд может быть первым и единственным планом сопровождения или

2) равноправным, функционально значимым, заметным элементом более сложной, комбинированной фактуры, весьма часто в сочетании с другими темброво-фактурными и собственно тематическими (лейттемы) линиями и комплексами.

Рассмотрим первый случай. Эстетический (и акустический) эффект аккордовой педали — обобщение эмоции, выраженной в звучащем речитативе, в его тексте и подтексте. Самый наглядный вид подобного обобщения — Клич Бирючей. Возглашения-строфы (назовем их строфами свободного стиха, столь типичного для древних ритуальных жанров) поддерживаются аккордовой педалью на одной гармонии (П., 36, с. 58—63). Окончания и сопоставления кличей отмечены сменой педали. Конечно, Римский-Корсаков не выдерживает этот прием автоматически до конца всего Клича, также как он не выдерживает

от механически и антифонного строения вокальной партии. Динамика номера требует смены приема, учащения акцентов, включения тремоло, *pizzicato* и прочее, а в вокальной партии — ритмизации мелодии и стреттных имитаций. И это уже само по себе свидетельствует о художественном значении приема в начале Клича — более мерном и спокойном.

Явления Снегурочки народу Берендеев в Прологе и во II действии — это сцены волшебства. Невиданная красота Снегурочки, весь ее «неземной», вернее, не бытовой облик вызывает «ощепенение страха» в одном случае — в Прологе, и «ощепенение восторга» — в сцене встречи с Царем. Именно с этим связана фактура аккордовой педали, на фоне которой звучит тема Снегурочки в виде импровизации флейты solo (тема+трель). В Прологе сцена организована как две строфы со связкой между каденциями флейты на теме Бобыля и речитативных репликах хора и Бобыля. Внутри этого комплекса «ощепенения» тоже есть движение: смена тембров (валторны — струнные — деревянные духовые Cl., Fag.) и движение гармонии (от $V_2 E$ через энгармонизм уменьшенного септаккорда в $I_{64} D$).

Эффект волшебного «ощепенения восторга» при появлении Снегурочки перед Царем и всеми берендеями (II действие) достигается иным способом. Здесь главную роль играет оstinatный бас на тоне «с» (литавры, контрабасы, виолончели); движение внутри фона поддерживает красочная смена гармонии ($V_{64} Des — V_7 f — I_{64} F — DDF — I_{64} F — I_6 As, I As — V_{43} f — I f — V_{65} Des — V_2 g — II_{65} g$) и оstinатная ритмическая фигура $\underline{J} \cdot \underline{J} | \underline{J} \underline{J}$. Обе эти сцены значимы и как поворот сюжета, и как символическое «знамение чуда» в представлении берендеев (П., 36, с. 86—87).

Иногда простейший прием аккордовой педали играет роль психологического штриха в сопоставлении с фактурой другого типа, как, например, во фразе Царя «А кстати я о хмеле вспомнил!» (П., 36, с. 214) или фразе Леля в сцене Леля, Купавы и Снегурочки «Куда она девалась, запропала», где фактура аккордовой педали обобщает хотя и краткую, но значимую эмоцию.

Смена динамики внутри аккордовой педали обычно совпадает с движением в гармонии и знаменует «динамическое сопряжение» фактур. Фраза Мороза «Доколе ж младенчески чис-

та ее душа, не властен он [Ярило-Солнце] вредить Снегурке» — по смыслу целостная — в опере детализирована именно благодаря оркестровой партии. После фрагмента монолога о гибельной роли любви и солнца (тема Ярилы в басу на фоне тремоло верхних голосов струнных и педалей деревянных и валторн) эта фраза Мороза, выделенная динамически оттенком *pp* и гармоническим движением (V, D после V *fis*), завершается резким аккордом *sf* (в гармонии — характерная последовательность D — S); далее перемены в динамике и гармонии продолжают уже на более узком пространстве с переходом в тремоло. Все эти детали вовсе не иллюстративны, не продиктованы буквальным смыслом текста — скорее, они символизируют тревогу, беспокойство Мороза.

Простой, общепотребительный прием тремоло (как и все другие) в *Снегурочке* обладает большим спектром значений. Самая элементарная его функция в *tutti* — усиление звучности за счет внутренней вибрации. Здесь Римский-Корсаков не делает открытия. Специфика приема состоит в другом: диапазон смыслов тремоло — от волшебного, почти ирреального до экстраординарной экспрессии, до выражения таких сильных чувств как ревность, гнев, отчаяние. В тремоло сочетается идея обобщения эмоции с остротой характеристики момента. Волшебство начинается в Прологе, во Вступлении (П., 3а, с. 5—6). Мелодический тематизм распределен здесь между низкими струнными (Celli, Cb.) и деревянными духовыми. Глубокий пласт фона принадлежит валторнам (педали) и мерцающему тремоло скрипок, которое переходит в тончайшую «трелеобразную» фигурацию, хроматическое обыгрывание остинатных тонов (ремарка: «Все небо покрывается прилетевшими из-за моря птицами» — П., 3а, с. 7).

Волшебную трепетность, с характерным для Весны и Снегурочки оттенком томления (благодаря меняющейся окраске гармонии), придает тремоло скрипок и альтов речитативу Весны «В урочный час» (П., 3а, с. 22—23). Таинственный, затаенный смысл заключает в себе тремоло *pp* на словах Снегурочки в ответ на вопрос Мороза: «А Леля узнала ты откуда?» — «Из кусточка ракитова».

После прозаичных фанфарных тем и тират (*f*) Бермяты как волшебное предчувствие звучат слова Царя Берендея на фоне

тремоло и педалей духовых: «На солнечном восходе пусть сойдутся в единый клич». В трансформированном виде — как тремоло флейт (2 Fl. + Fl. piccolo) — идея волшебного тремоло, символизирующего разгорающуюся зарю, реализуется в конце II действия перед заключительным гимном: «На розовой нире, в венке зеленом, среди своих ликующих детей, счастливый цирь пойдет навстречу Солнцу». Последовательность гармонии в этом эпизоде (замкнутый круг трезвучий A-G-F-E-D-C-B-A) символична не только для *Снегурочки*.

На противоположном полюсе — отражение посредством тремоло таких земных эмоций как гнев, раздражение. Например, раздражение и гнев Царя Берендея на Мизгиря (II действие, П., 3б, с. 53), реплика Царя после рассказа Купавы («Красавица, поверь, что если б гром»), далее речитатив Царя «Страшно поверить! Приспешники, ищите по посаду преступника» (П., 3б, с. 55). Прием тремоло отмечены гнев, досада, ревность Снегурочки («Разлучница! Твое же это слово!» — финальное трио III акта, П., 3б, с. 273).

К ряду сильных эмоций принадлежит страсть — неразделенная любовь Мизгиря и страсть — отвергнутая любовь Купавы, отраженные в тремоло струнных внутри *tutti* в сцене в заповедном лесу (жест, завершающий фразу «Возьмет Мизгирь, что хочет взять настух» — III акт, П., 3б, с. 241), и в самой драматической сцене I действия оперы, в словах заклания Купавы «Пчелки, пчелки крылатые!», где тремоло трансформируется в триурные литавры (П., 3б, с. 313—315).

Чаще же всего тремоло в *Снегурочке* символизирует нежную трепетность чувств, затаенное волнение, страх. В конце Пролога, после диалога Бобылихи и Бобыля, завершающегося словами «пожьем, Бобыль, Снегурочку; пойдём! Дорогу нам...» (в этот фрагмент включен псевдоторжественный каданс *tutti* — П., 3а, с. 186), наступает эпизод прощания Снегурочки с Морозом, Песной, лесом. Здесь резко меняется не только характер вокальной партии (прощальные зовы Снегурочки с утонченной изысканной интерваликой малых и больших септим), но и характер оркестрового сопровождения (тремоло струнных, педали флейт, кларнетов); в гармонии же подчеркнут фонизм последовательности D — S (V, D — I c) и больших септаккордов — мажорного и минор-

ного (П., 3а, с. 186—197). Далее мерцающее тремоло скрипок сопровождает и ответные реплики прощания леса (П., 3а, с. 188—189).

В спектр тонких эмоций Снегурочки входят и предчувствие, и ожидание, и страх, и грусть, и тоска. Тремоло — при прочих слагаемых выразительного комплекса — вносит существенный эмоциональный оттенок. Такова роль тремоло в сцене Снегурочки и Весны в начале IV акта. Душевная тоска и печаль Снегурочки («Родимая! в слезах тоски и горя зовет тебя покинутая дочь», и далее: «и страшно мне: краса моя увянет без радости; о, мама, дай любви, любви прошу, любви девичьей» — П., 3б, с. 296, 306) — отнюдь не чувственное томление героев *Тристана*. Знаменательны не только мотивы тоски в вокальной партии, но весь прозрачный фон, его тембровая аура — деревянные духовые, валторны и тремоло скрипок. Затаенная печаль звучит и в ответе Весны «Изволь, дитя...» (П., 3б, с. 306—307). Гармония окрашивает тему Весны в минорные тона, а главную роль в фактуре играет тремоло скрипок и альтов.

Роль «утончения эмоций» играет тремоло и в других сценах — драматических по ситуации и подразумевающих сильные чувства. Таков фрагмент в ариозо Снегурочки «Пригожий Лель, люби меня, люби немножко» (П., 3б, с. 224). Еще более показательна сцена ожидания перед сценой поцелуя, когда Лель выбирает Купаву. Здесь рождается тема ревности (Celli, Sb.), которая противопоставлена основной теме Снегурочки (канон флейты и голоса). Фон — тремоло скрипок и альтов — обобщает эти фрагменты и олицетворяет эмоциональное *crescendo* (П., 3б, с. 209).

Чувством трепетного восторга отмечены некоторые моменты в партии Купавы. Именно в такие моменты Купава близка Снегурочке. Но в них ситуации не драматические — это любовные мечты и предчувствие радости. Таков фрагмент ариетты Купавы (I акт) после слов: «в Ярилине день, в глазах царя венками обменяемся, и буду я женой его» (П., 3а, с. 244). Здесь тема Купавы звучит у флейты и далее у скрипок на фоне тремоло, то есть в ауре тембров Снегурочки. Эту же просветленную трепетность подчеркивает тремоло во фрагменте дуэта (до появления Снегурочки) Леля и Купавы («Да разве я не знал, какое сердце» — П., 3б, с. 267). Благодаря фоновой фактуре (флейты +

тремоло скрипок и альтов *pp*) экспрессивная тема поцелуя (она звучит в каноне голоса и партии виолончелей) становится нежной, хрупкой, близкой темам Снегурочки.

Элементы сквозного тематизма проникают не только в вокальный план речитативов. В сопровождении — в оркестровом плане речитативов — они постоянно заявляют о себе. Но функции тематизма в речитативной форме иные, чем в песенных номерах. Здесь и в вокальной, и в инструментальной партии сквозной тематизм появляется фрагментарно, в измененном виде. В условиях общей прозрачной фактуры темы-лейтмотивы сами превращаются в легкие линии, их можно сравнить с графическим контуром, очертания которого лишь напоминают о картине. В измененном виде — ритмически и синтаксически — предстает сквозной тематизм и в вокальной партии.

Однако в *Снегурочке* есть фрагменты, где инструментальная и вокальная темы вступают в тесное взаимодействие, и тогда тематизм оказывается «несущей конструкцией». Фрагменты эти уже не являются речитативными в собственном смысле слова, хотя композитор и не обозначил их особую роль в речитативных сценах.

Что же касается *secco*-речитативов, то здесь на первом плане вокальная интонация. Второй — оркестровый план — основан на типовых, традиционных приемах. Эти приемы дают возможность услышать текст.

Мобильность, подвижность, психологическая реактивность речитатива как формы музыкальной речи требовала подобных же качеств от сопровождения. Сложившиеся в практике типы сопровождения как раз и обеспечивали «свободу», «несвязанность» вокальной мелодии. Материал показывает, с каким пристальным вниманием относился композитор к этим стереотипным приемам. Для него отнюдь не безразлично, какой именно из типовых приемов необходим в данном фрагменте, в каком сочетании и в какой последовательности они создают наиболее выразительный эффект.

В самом общем плане каждый из фактурно-тембровых типов обладает определенной функцией. В то же время, каждый тип обладает большим спектром художественных амплуа. Отдельные аккорды — это и предварение, и завершение, жест и интонация, знак препинания и гармоническая поддержка. Но

основная функция аккорда — детализация, подчеркивание экспрессии момента. Столь же велик спектр возможностей тремоло — и в виде монотембра струнных, и в разных комбинациях, преимущественно с педальными звучаниями деревянных духовых и валторн. И тремоло, и аккордовые педали по своей функции противоположны изолированным аккордам. Оба эти приема обобщают эмоцию. В *Снегурочке* спектр эмоции, связанный с тремоло и педалями, — безграничен. Конечно, художественный эффект всегда возникает при взаимодействии трех компонентов: текста, вокальной партии, сопровождения, а внутри инструментального плана — это еще и взаимодействие тембра, синтаксиса, гармонии, контрапункта.

Таким образом, роль оркестрового сопровождения речитативов полифункциональна: это и функция поддержки, фона, обобщения эмоциональной ситуации, и функция системы «быстрого реагирования», заострения семантики вокальной интонации, а также — иногда независимо от характера вокальной интонации — семантики слова, вербального текста.

Тематическая значимость оркестрового сопровождения может быть совершенно автономной, независимой от общей лейтмотивной системы, сквозного тематизма оперы. В то же время, именно в речитативных сценах часто встречается особая форма существования тематизма — в рассредоточенном виде, в виде реплик, «осколков» целостных тем. Термин «рассредоточенный» используется здесь по аналогии с терминами «рассредоточенный вариационный цикл» (В. В. Протопопов), «рассредоточенное *ostinato*» (В. В. Задерацкий). Рассредоточенная форма тематизма выступает в функции «быстрого реагирования», входит в систему речитативов *secco* — в специфическом понимании этого термина Римским-Корсаковым.

Другая форма сопровождения — «сосредоточенная» — сплошной, плотный тематический фон — сама по себе обуславливает иной статус формы. Это (в понимании Римского-Корсакова) речитатив *accompagnato, in tempo*, по существу тяготеющий к форме микроариозо, к цепной форме сквозных сцен вагнеровского типа¹¹.

¹¹ См.: раздел II, глава «Промежуточные формы. Микроариозо».

Формообразование в речитативе

Проблема речитатива не исчерпывается разнообразием мелодических формул и их комбинациями. В речитативе *Снегурочки* отнюдь не вся вокальная партия формульная. В речитативе существует гораздо более свободная, чем в песенных номерах, связь синтаксических единиц: здесь больше пауз и само соединение фраз и мотивов в мелодии не подчиненно синтаксической регулярности. Но это не значит, что форма речитатива не подчинена общим для музыки закономерностям, функциям *i m t*. Кроме того, форма речитативной сцены, чем она просторнее, шире, тем более очевидно делится на фразы и более крупные, чем объединение фраз, фрагменты. Вербальный текст обобщается психологической ситуацией. Значительную роль играют повторы как фрагментов, так и синтаксических единиц, обычно спровоцированные и психологическим подтекстом, и синтаксическими структурами вербального текста. Повторы сосредоточенные (или повторы подряд) являются гораздо более сильным скрепляющим средством, чем рассредоточенные повторы и варианты формул, тематических мотивов и фраз. Их семантическая музыкально-характеристическая роль несомненна: это почти всегда и утверждение единого настроения, пребывания в сфере единой эмоции, и повторяющийся жест, и настойчивая интонация.

В музыкальной форме повторы — одно из мощных средств центростремительной направленности. Римский-Корсаков ставил перед собой специальную задачу организации формы сцен «вагнеровского типа», то есть сцен сквозного действия. Это относится и к речитативу. Повторы подряд — сосредоточенные повторы, вплоть до образования *ostinato* — играют роль на уровне мелкого синтаксиса (мотивы, фразы) и на уровне собственно речитативных построений. Сосредоточенный повтор и сцепление мелких синтаксических фигур — первый шаг, первая ступень к укрупнению планов формы. Следующая ступень — создание фрагмента на основе *Korfmotiv*'а, головного мотива-интонации.

Повторы функционально двойственны: с одной стороны, они укрупняют форму, с другой — связаны непосредственно с триковкой психологической ситуации. Эмоционально окрашены повторы фраз Леля в диалоге со Снегурочкой («От девушки

ки за песни не услуги, не платы жду; мальчонка, пастушонка, убогого за песню приглубят поласковей» — с. 110). Настойчивое повторение фразы с ясно выраженной интонацией почти негодования и даже раздражения не только скрепляет весь небольшой монолог Леля. Здесь, в этой сцене впервые обозначается психологический конфликт Снегурочки и Леля. Монолог Леля вызывает обиду Снегурочки — появление одной из самых ярких тем в небольшом песенном фрагменте-микроарии («За поцелуй поешь ты песни?»). Сходная настойчивая, уже почти гневная интонация слышна в повторах мотива в партии Мизгиря — в еще более острой конфликтной сцене — измене Купаве («Смотри туда, Купава, видишь, солнце в лучах зари вечерней утопает» — с. 145).

Настойчивость Бермяты (II действие, сцена царя с Бермятой, с. 186) совсем другого толка. Речитативные повторы в вокальной партии как бы подытоживают настойчивые, тупо повторяющиеся мотивы в оркестре (секвенция $a+a$, [es], $a+a$, [f]).

Здесь, как и во всей сцене Бермяты, противоречие музыки и текста («Ребята, все чтоб были поголовно в невест своих безумно влюблены, а девушки задумчивы и томны» — на интонациях настойчивого приказа) создает иронический портрет. Соответственно, иронически окрашены и повторы (тоже с интонациями приказа) в партии Царя Берендея: «Весьма нехитрый способ, а пользы-то дождемся-ль?» (с. 186—187).

В речитативах вокальная мелодия нередко организована как моноинтонационное развитие наиболее значимого мотива (иногда микромотива-интервала). Почти во всей сцене Снегурочки с Весною (IV акт) партия Снегурочки пронизана интонацией малой секунды, характерной для тем жалобы, скорби. Эта малосекундовая интонация (наиболее значимая в теме «Людские песни»), — развитие которой обрамляет всю сцену до песенного фрагмента Весны («Изволь, дитя» с. 334), — в речитативном фрагменте IV акта становится самой характерной интонацией всего монолога «Кругом меня все любят». Моноинтонационность речитатива здесь символизирует единство настроения. Одновременно происходит и укрупнение фрагмента формы.

Эквивалентом точного повтора нередко становится синтаксическое подобие. Этот прием противоположен моноинтонационности, когда одна характерная интонация объединяет син-

таксически асимметричный поток мотивов и фраз. Синтаксическое подобие подразумевает сохранность ритмических фигур и отношений мелких синтаксических единиц. Синтаксически подобны фразы Снегурочки в сцене с Лелем: «Приказывать не смею, прошу тебя покорно» (с. 109). Конечно, синтаксически подобны секвенции, которые довольно часто встречаются в речитативе. Исключением здесь является разобранный выше пример речитативной трактовки тематической фразы «Людские песни», где секвенция не содержит синтаксического подобия, так как целостная фраза разорвана на короткие мотивы. Но в той же сцене секвентное повторение фразы с небольшими ритмическими изменениями и повышением тесситурой означает переход от почти этикетной, внеличной речи к речи явно личностной: «накрою красный стол шириной бранной — стану просить тебя откусать хлеба соли». Здесь имеет значение не только повышение тесситур, но и изменение типа речитации в начале фразы — введение настойчивого пунктирного ритма вместо робкого, ровного, разорванного паузой мотива (с. 110).

Повторы с вариантами каданса в той же сцене (фраза Леля: «Смотри, вот ждут меня и ручкой манят» и далее, вплоть до арисетты *g-moll* Снегурочки) и синтаксический параллелизм в интонационном отношении нейтральны — это, конечно, этикетная речь. Его холодность и вызывает в Снегурочке (как это было показано выше) чувство острой обиды и боли душевной.

Синтаксический параллелизм в речитативе царя Берендея напрямую спровоцирован строением текста — смысловым и синтаксическим параллелизмом: «Спасибо вам на пеньи, спасибо и на пляске». Таким образом, один и тот же прием, играющий роль центростремительную, обобщающую, обнаруживает значительные резервы и в плане образности, и в плане художественной функции в форме, что лишний раз свидетельствует о необычайной тонкости работы композитора с мельчайшими интонационными фрагментами.

Синтаксис высшего уровня¹² в *Снегурочке* функционирует на разных уровнях форм. Римский-Корсаков тонко различал

¹² Синтаксические единицы этого уровня, в отличие от низшего, «мотивного» уровня, функционируют и как формы частей разделов, и как формы целов и, наконец, как автономные формы — например, форма периода, а иногда и форма предложения.

разные типы сольных номеров в опере: ария, каватина, песня, ариозо — это разные функции в форме и, естественно, разные типы высказывания. Ариозо предполагает большую включенность в «текущую ситуацию» и большую свободу формы. В известной мере это форма промежуточная (как было отмечено выше). Как пишет композитор¹³, им была поставлена задача организации формы в речитативе и сценах сквозного действия. Наряду с повторами (точными и неточными) мелких синтаксических единиц, имеющими существенное значение в композиции, в *Снегурочке* формообразующее значение имеют и повторы более или менее развернутых фрагментов: точные, вариантные и konsekventные проведения. Наконец, в *Снегурочке* есть и собственно мелкие формы, то есть автономные небольшие фрагменты, к которым ведет предыдущее развитие. Все эти мелкие формы можно условно обозначить термином микроаризо.

Самая удивительная черта организации формы в собственном речитативном монологе — даже парадоксальная для этого типа речи — варьированная повторность крупных фрагментов, приближение к строфической вариантной форме.

Речитативная форма сама по себе предполагает однонаправленное движение; в этих разделах в оперной форме сосредоточена событийная сторона, и, следовательно, в принципе неуместен возврат к уже прозвучавшему материалу (имеется в виду более или менее обширный фрагмент, а не мотив или фраза) с новым текстом — что уместно и постоянно присутствует в песенных крупных формах, где господствует не действие, событие, а реакция на них.

Архитектоничность — цель, которую преследовал композитор в опере, в том числе и в сквозных сценах, — в речитативе явление крайне редкое. В «Летописи» Римский-Корсаков отмечает особое значение для него речитатива Весны из Пролога. Примечательна двойственность функций первого речитатива: он, как это и должно быть в такого рода разделе формы, разъясняет ситуацию — «В урочный час обычной чередой являюсь я на землю Берендеев», но «черадостно и холодно встречает Весну свою угрюмая страна». Отсюда и общий колорит моно-

¹³ Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1935. С. 199.

лога: фрагменты сумрачного тематизма Вступления и как бы застывшие предвестники темы птиц и Весны, неустойчивая, застывающая гармония, полутонные сдвиги, хроматические ходы — все это символизирует образ застывшей в оцепенении природы и играет роль напряженного предыкта к следующей далее контрастирующей своим экспрессивным, теплым тоном арии.

Однако первый речитатив — это лирический монолог одного настроения. Собственно действия еще и нет, события только ожидаются. Вокальная партия первого раздела речитатива изменчива, синтаксически асимметрична, в начале она насыщена распевными ариозными интонациями, к концу как бы застывает в моноритмической «псалмодии». Даже второй раздел речитатива обозначен посредством точного повтора в вокальной партии первых пяти тактов, после чего следует обновление — развитие с включением иного мелодического материала и новыми гармоническими последовательностями. Получается, в целом, форма вариантной строфы со значительным расширением во второй строфе и дополнением-переходом, вводящим непосредственно в арию (с. 10—11).

Второй речитатив между арией и Песней и пляской птиц включен в действие (функция разъяснения ситуации). Здесь два больших раздела. Первый — обращение к птицам («Товарищи: гороки белобоки...») — как бы продолжает начальный речитатив-монолог (в крупном плане получается контрастное обрамление арии). Второй раздел — разъяснение ситуации с Морочком и Снегурочкой («Оставить седого бы, да вот беда: у нас со старым дочка есть, Снегурочка... со старым я поссориться боюсь... солнце ревнивое на нас сердито смотрит... вот причина жестоких зим и холодов весенних»).

В соответствии с разными, заметно отличающимися функциями обеих частей речитатива, их строение и принцип формообразования тоже разные. Первая часть почти вдвое короче второй (24 такта и 42 такта). Здесь, как и в первом речитативе, единство настроения (моноаффект) — обусловило ритмическое единство: почти на всем протяжении сохраняется синтаксическое подобие фраз, совпадающих со стихом пятистопного ямба, что не исключает тонкого варьирования акцентов внутри фраз. Паузы дыхания внутри

фраз и паузы синтаксические между фразами (как естественные переключения взгляда и мысли); включение пунктирного ритма как средства акцентуации отдельных слогов и слоговых групп, связанного напрямую не столько с семантикой слов текста, сколько с интонационным комплексом Весны царственной; включение инструментального тематизма (темы птиц *Fl. piccolo*, темы Весны в роли вступления и ригурнеля в середине части, образительные «птичьи» мотивы с форшлагами *staccato* — *Fl. Ob.*) — все это в комплексе создает единство первой части речитатива. Сюда следует добавить вариантную повторность фраз и мотивов: секвенция «веселые болтуны, щекотуны»; варьированный повтор подряд «красавицы лебедушки и гуси», «мелкие пичужки, вы озябли?» и ритмические повторы зачинов каждой фразы (элемент обращения-восклицания с восходящим и нисходящим ходом). Гармоническая неустойчивость и настойчивый акцент на последовательности IV_7^{+8+3} — I_{64} a-moll, как и особенности вокальной мелодии, сближает этот раздел с первым речитативом. После арии он звучит как продолжение или, может быть, как еще одна строфа.

Вторая часть речитатива отличается от первой большей подвижностью. Здесь — выраженный психологический конфликт, противоречия, борьба чувств, это как бы монолог. Отсюда и более асимметричный синтаксис, следование не за стихом-строкой, а дробление и объединение фраз — смысловое, вернее, эмоционально-смысловое (например, дробление стиха на расчлененные паузами трех-четырёхзвучные мотивы — с. 20—21). Отсюда и большее разнообразие ритмических фигур, вплоть до включения распевной кантилены — правда, на краткий только миг «а он и рад тому» (с. 21), и частая смена фактуры в оркестре. Связующим элементом оказывается тремоло, повторяющиеся на расстоянии, то есть рассредоточенные повторы одного типа фактуры с разной гармонией (V_2 F; V_7 a; IV_7^{+8} h). Гармония тоже значительно разнообразнее, а тональное движение сложнее. В тематизме, кроме комплекса Весны — птиц, явно проглядывает и комплекс Мороза — Лешего, прежде всего, в гармонии (в альтерированных аккордах — увеличенное $\frac{5}{4}$, увеличенный $\frac{6}{4}$) и малосекундовых ходах (элементы темы Лешего). И все же эта часть речитатива не столько контрастирует с первой частью, сколько продолжает и развивает, обогащает интонационный комплекс речитативов Весны. Здесь появ-

ляется и мотив камбиаты 2 и мотив вопроса 3; общим является и сходство зачинов фраз и мотивов (интонация обращения, иногда восклицания).

Относительно новый фактурный элемент — тремоло с задержанной гармонией (своего рода остановка, замедление) — играет скрепляющую роль, заменяя точные повторы, организующие форму первой части речитатива. Но все эти включения имеют «точечный» характер и нигде не объединяются в сплошной «сплошной» фон. Основными средствами фона и здесь являются протянутые тоны и аккорды (педали), тремоло и аккорды в разрывах, цезурах, паузах вокальной мелодии — характерные типовые средства речитатива.

Второй и третий фрагменты, текст которых «объясняет» ситуацию — отношения Мороза и Весны, положение Снегурочки — выделены в тембровом отношении. Здесь и аккорды, и педали, и тремоло — у струнных, здесь больше всего речитативных фрагментов без сопровождения оркестра. Но и в этих фрагментах тип фактуры и тембр безразличны, не нейтральны, а тонко дифференцированы.

Композиционная организация речитатива, приближение речитатива к строфической форме и к двухчастной свободной, аperiodической форме, роль повторов, секвенций, инструментального тематизма — все это не разрушило основ собственно речитативной формы: и по фактуре сопровождения, и по типу вокальной речи и по типу синтаксиса, и по форме разобранные выше сцены оставались речитативом.

Неповторимо индивидуальный характер речитатива Снегурочки очевиден, непосредственно воспринимается на слух. Общее, типовое связано в нем с общей, типовой функцией его в опере. Индивидуальное, неповторимое выступает как общность стиля оперы: общность языка речитатива — и языка всей оперы, ее вокального и инструментального неповторимо яркого, характеристического тематизма. Но в условиях речитатива тематические связи выступают особым образом. В вокальной партии — это мелкие и мельчайшие фрагменты (тем не менее, узнаваемые и значимые) сложных по составу и протяженных инструментальных и вокальных тем. В инструментальной партии представительство олицетворяют мелкие частицы тем, их «осколки» — вплоть до аккорда и даже интервала (напри-

мер, тритон Лешего), тембры, характеризующие определенные образные сферы, и даже тональности (круг тональностей Снегурочки, Мороза, Купавы, Мизгиря). Тематические связи воспринимаются то на первом плане (если это самый существенный элемент темы), то как бы «за кулисами», подсознательно, в процессе развертывания. И только при очень внимательном и многократном прослушивании они выступают ярко. И, конечно, выразительность речитативной интонации как данности, экспрессия момента тоже зависит от индивидуализации не только вокальной, но и инструментальной партии в их единстве — вне зависимости от тематизма оперы.

В речитативе *Снегурочки* существуют две тенденции. С одной стороны, это центробежная тенденция, выраженная в тонкой, филигранной отделке каждой реплики, каждого мотива, каждой фразы. Выпуклое произнесение текста, особенно значимых слов, связано с так называемым речитативом *secco* (как его понимал Римский-Корсаков), в котором оркестровая поддержка фактурно сведена до минимума, хотя в нем, кроме поддерживающих аккордов, нередко появляются и лейтмотивы, тематически значимые реплики. Речитатив вмещает в себя и принцип *a' piacere*, то есть в свободном ритме, и аккомпанированный речитатив, как правило, *in tempo*, где слово может быть погружено в звучание всей вокальной и инструментальной фактуры. Римский-Корсаков подразумевал и возможность произнесения одного и того же текста в обеих манерах. Индивидуализация речитатива в семантическом плане, естественно, вытекает из художественной задачи — важности экспрессии момента. Семантика речитативного «слова» связана также и с характеристическими задачами (индивидуализацией речи героев оперы).

К сфере центробежной тенденции относится и разнообразие речитативных интонаций-формул внутри относительно протяженных речитативных сцен и монологов. Живость, естественность дыхания характерны для этих сцен, хотя изменение типа интонаций происходит в рамках общего принципа, общих языковых норм и «набора» распространенных и характерных для *Снегурочки* интонационных формул. Подобное разнообразие и подвижность речитатива демонстрирует уже первый монолог Весны в Прологе. На протяжении первых девяти тактов нет фраз, одинаковых по количеству звуков и ритму (4+11+7+11+10). Обе

фразы из 11 слогов совершенно различны по ритмическому и мелодическому рисунку. В первых двух фразах мелодический контур распевен, но формулы разные (в первой фразе, вернее, мотиве — формула 6, во второй, в середине — формула 2 «камбиата»). Если учесть, что в оркестре в низком регистре, как бы на «заднем плане», тоже звучат мелодические формулы 2 и 5, то, несмотря на внешнюю скупость фактуры, выразительность и богатство речитатива говорят о решении определенной художественной задачи, о создании особого мелодического типа вокальной речи. Вторая половина отрывка (до повторения первого мотива) — речитация на одном тоне (формула 7), и здесь фразы тоже, кроме первого мотива, асимметричны. Объединяющий большинство фраз мелодический элемент — формула 7. Во всех фразах также выдержан квантитативный акцент в конце (четверти и даже половинные при доминирующем движении шестнадцатыми).

Центробежная дифференцирующая тенденция выражена и в разнообразии типов вокализации внутри речитативных сцен. В *Снегурочке* происходит, с одной стороны, вкрапление речитатива в песенные номера («Пусти, отец!» — речитативная фраза в арии Снегурочки из Пролога, речитативные вкрапления в каватинах Берендея), с другой — еще значительнее — вкрапления песенных фрагментов (фраз) в речитативную сцену: например, в сцене Снегурочки с Морозом и Весною, предшествующей арии *E-dur*, вступительный вокализ «Ау» *a' piacere* (первый «контурный набросок образа») — главный лейтмотив главной героини, за которым *in tempo* (*Allegretto vivo e scherzando*) у флейты звучит второй лейтмотив (позднее в арии он появится со словами «С подружками по ягоды ходить» — с. 49—50). В этой же речитативной сцене песенные реплики Снегурочки «Хочу, хочу, пусти!» и «Людские песни» представляют совсем иную сферу горестных интонаций, тоски. Единство обоих планов характеристики Снегурочки композитор подчеркивает в лидовых вариантах (мажор — минор) основных тем. Нетрудно обнаружить и присутствие речитативных фраз «Хочу, хочу, пусти!» и «Людские песни» в мажорных вариантах арии *E-dur*. Таким образом, уже в речитативной сцене эскизно, кратко композитор наметил основные черты образа, которые затем получают полное развитие не только в арии *E-dur* и ариетте *d-moll*, но

и на протяжении всей оперы. Выразительным примером служит и переход от собственно речитативных реплик Леля и Снегурочки (в сцене Снегурочки с Лелем) к песенным фразам, тоже имеющим тематическое значение («*слушать песни*» и «*Коль не трудно, коль хочешь, то запой*» — с. 109).

Насыщение речитативных сцен фрагментами тематизма песенного характера — особенность партии Снегурочки в целом. Но функция этих фрагментов не столько дифференцирующая, сколько обобщающая.

Вторая тенденция — центристельная — выражена, прежде всего, в типологизации речитативных интонаций, их семантической общности, преобладании общестилистического над конкретикой момента, связанной с ситуацией, психологическим состоянием героев. Возникают системы расчлененной повторности формул разных типов и более или менее отдаленных вариантов формул одного типа. Собственно, само существование формул уже обеспечивает единство мелодического стиля речитативов. Количество формул с различным мелодическим рисунком, разнообразие и подвижность синтаксиса создают несомненное впечатление свободы, непринужденности высказывания в рамках определенного единства — сходства общих мелодических принципов. К тому же в речитативе ограничены пределы темповых смен — в условиях разных темпов восьмые и шестнадцатые по длительности не столь далеки друг от друга, и темп речи всегда обеспечивает ясность, отчетливость произнесения текста.

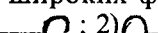
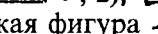
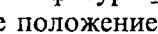
Естественно, что разные формулы имеют общий ритмический эквивалент и сходные принципы строения мелодии. Естественно, что в речитативе преобладает, вернее, безраздельно господствует **силлабический** принцип вокализации и всякое нарушение его (внутрислоговой распев, силлабический распев, «длинные ноты», «метризация» вопреки естественным акцентам) воспринимается как вторжение в речитатив иной манеры — песенной, декламационной, метрической¹⁴. Если разные речита-

¹⁴ Замечу, что пунктир (как средство выделения одного слога) воспринимается как естественное произношение фразы, в которой — как всегда в русском языке — акцент связан с удлинением ударной гласной и укорочением следующей (следующими) за ней безударными. Этот ритм тяготеет уже к декламационному принципу вокализации.

тивные формулы в *Снегурочке* стремятся к ритмическому единству, то в развитии каждой из них есть тенденция к разнообразию, вариантности в звуковысотной и ритмической сфере.

Еще один способ обобщения заключается в укрупнении речитативных синтаксических единиц: слиянии мотивов во фразы. Передко это слияние разных формул — например, в первом речитативном монологе Весны («*В урочный час*» или во фразе «*красавица, не хочешь ли на волю?*») фразовый акцент выражен и в звуковысотной фигуре, и в количественном акценте внутри формулы 7 участка псалмодирования (с. 10, 49). Слияние в широкую фразу уже само по себе есть развитие мелодического материала всей сцены-монолога Весны, где каждая фраза обнимает строку (стих) пятистопного ямба и тоже представляет собой объединение разных, хотя и не столь тематически значимых мотивов.

Строение фразы, как уже было упомянуто выше, связано со строением стиха (строки) максимально свободного и подвижного пятистопного ямба. Этот размер допускает множество ритмических вариаций при сохранении целостности фразы. При декламации (речевом произношении), однако, на первый план выступает ритм стиха и ритмическое если не тождество, то подобие. В песенной манере (песенном стиле прочтения) природа песенного синтаксиса требовала либо растворения стиха в мелодии, либо — в условиях преимущественно силлабического принципа — повторности ритмических фигур или их подобия. Речитативный синтаксис по природе своей асимметричен, не допускает ритмической повторности. Римский-Корсаков в речитативах, как и Даргомыжский в *Каменном госте*, создает впечатление асимметрии, приближения к прозе благодаря дополнительному членению строки (стиха), выделению слов и синтагм (эмфатическими силлабическими распевами и цезурами), индивидуализации структуры фраз — благодаря подчеркнутому разнообразию их ритмической и интонационной конфигурации.

Вместе с тем, на фоне подобного разнообразия существуют и некоторые общие закономерности строения широких фраз. В целом, получается три типа конфигурации 1) ; 2) ; 3) , в которых выразительная мелодическая фигура занимает начальное, завершающее и срединное положение.

Попробуем теперь ответить на вопросы, поставленные в начале анализа речитатива. Зачем Римскому-Корсакову в *Снегу-*

рочке понадобился речитатив *secco*? Материал показывает, что композитор действительно использовал некоторые клише речитатива *secco*, но и вокальная, и инструментальная партия его речитативов выходят далеко за пределы этих клише. Область речитатива — это область психологической характеристики и область динамических событий внешнего и внутреннего планов действия. Именно поэтому мелодика и инструментальный план речитатива пересекаются и взаимодействуют с общим фантастическим и обрядовым планами оперы. И в то же время, он глубоко отличен от этих планов в самом принципе синтаксиса и формообразования. Главная роль речитатива — в этом речитатив *Снегурочки* соприкасается с речитативом *Евгения Онегина* и является дочерней ветвью вокального языка *Каменного гостя* Даргомыжского — роль лирического высказывания. Лирический план оперы был бы сведен буквально к нескольким страницам сольных номеров, если бы не постоянно возникающее присутствие речитатива — «зеркала» эмоций и психологических движений.

Отсюда ясно, что сказ (в том смысле, как было указано ранее) несовместим с этими функциями и возможностями лирического речитатива. Сказ невозможен и по другой причине. В *Снегурочке* Островского вся лирика и весь лирический конфликт (то есть, собственно, все действие вне обряда) связаны с пятистопным ямбом — гибкой стиховой формой, характерной и для стихотворной драмы, и для лирики, как размер лирического стиха.

Сказ же — ритмизованная форма речи — несовместим с пятистопным ямбом. Композитору пришлось бы отказаться от значительной части текста Островского, заменив его другими формами стиха, согласованными и почти совпадающими с «выгороженными» в тексте Островского стихами обрядов. Таким образом, исчез бы речевой (синтаксический) контраст, который предусмотрен пьесой. Интонационные формулы речитатива сказа «наткнулись» бы на пятистопный ямб в гораздо более конфликтной, непримиримой ситуации, чем в тех случаях, когда композитор менял — незаметно для слушателя — структуру стиха, приспособляя ее к песенной мелодии¹⁵.

¹⁵ См.: раздел I, глава «Пятистопный ямб Островского в мелодике песенных номеров оперы Римского-Корсакова».

В то же время, влияние типа стиха на формульность велико. И, например, отличие формульности *Золотого петушка* и *Салтана* от формульности *Снегурочки* объясняется тем, что формульность *Золотого петушка* и *Салтана*, связанная с вариациями (текстовыми и музыкальными) на пушкинский четырехстопный песенный и «сказочный» хорей, несовместима с пятистопным ямбом *Снегурочки*.

Анализ «сухих» (*secco*) речитативов *Снегурочки* показывает, что для композитора нет мелочей. Его внимание к деталям, его слышание, вернее, предслышание партитуры не идет ни в какое сравнение с возможностями восприятия с «первого раза» не только простым, неподготовленным слушателем, но и профессионалом-музыкантом. К отчетливому пониманию значимости всех деталей приближается талантливый или гениальный дирижер. Что же остается на долю слушателя — в том случае, если он любит оперу и смотрит и слушает ее не единожды, а многократно? (А, как известно, судьба оперы зависит от художественных достоинств музыки, ее привлекающих слушателя глубин, возможности слышать все новое и новое во второй, десятый, двадцатый раз.) Остается ощущение художественной гармонии целого, ощущение во многом не осознаваемое, подсознательное.

Однако — и это одно из свойств как художественного, так и всякого другого целостного восприятия — легко замечаются перемены в деталях, «ошибки». Мы не анализируем отношения и пропорции деталей архитектуры, но выпадение хотя бы одной из них остро замечается. В музыке Моцарта художественную гармонию могут нарушить фальшивые ноты, в опере *Снегурочка* могла бы — художественная неравноценность ее фрагментов. Если бы речитативы *Снегурочки* были стандартны, грубо и плоско «сколочены» по готовым моделям, они сразу же обратили бы на себя внимание как фальшивая нота, как ошибка, как эстетический просчет. И тонкость, естественность, разнообразие, выразительность речитатива гармонирует со всем стилем *Снегурочки*.

И внутренняя форма, и само пространство речитативов *Снегурочки*, конечно, воспринимаются в контексте композиции оперы как контрастные, но и внутренне родственные песенным номерам сцены. В композиции оперы речитатив не

только выразительное, но и совершенно необходимое звено формы, обеспечивающее наряду с другими, ее целостность и гармоничность.

Особые типы интонаций

Речь идет о тех формах соотношения слова и музыки, которые генетически связаны с полуречевыми типами фольклора. К таковым относятся былина, духовный стих, древнерусское песенное (церковное) искусство. Эти жанры, мелодика которых в большинстве своем основана на песенном синтаксисе, имеют свои особенности: в них текст, слово занимает ведущее положение по смыслу и по функции¹⁶. Мелодия, собственно музыкальное начало призвано, кроме выразительных целей, еще и к охранительной роли. Текст — длинный, повествовательный (иногда близкий по синтаксису к прозе, но стиховой по функции слова) воспроизводится, запоминается, хранится многие века благодаря мелодии и вместе с ней.

К полуречевым типам, существующим и в собственно речевом интонировании, и в песенном, музыкальном относятся также некоторые обрядовые и бытовые жанры. Таковы масленичные заклички и бестекстовые «лесные кличи», плачи и причитания. Здесь, вследствие краткости синтаксических единиц, собственно музыкальное начало может проявляться в трех—четырех звуках, удержанных на одной высоте. Но абрис звуковысотного рисунка как при речевом, так и при музыкальном интонировании может быть общим. В некоторых жанрах текст сводится к нескольким (одному) словам, иногда смыслово значимые слова вовсе отсутствуют. Естественно, что фиксация речевого интонирования нотными знаками в рамках полутоновой шкалы условна, ибо основным признаком речевой интонации является скольжение речевого тона. Вариателность, естественно, определяется голосом, его тембром, манерой певца, вариантами текста (если таковой присутствует).

¹⁶ По терминологии В.Н.Холоповой эти типы мелодии относятся к текстомузыкальным (музыкально-текстовым) // Холопова В. Формы музыкальных произведений. М., 1999. С. 9.

В *Снегурочке* Римский-Корсаков впервые в своем оперном творчестве создал тип мелодии, который исследователи считают генетически восходящим к былине и древнерусскому певческому искусству. Это Гимн Берендеев и Гимн Яриле-Солнцу. В том и другом случае слово скандируется, произносится таким образом, что на первом плане оказывается и фраза-строка, и слог. Другой тип полуречевых жанров, прототипы которых встречаются в *Снегурочке* — кличи, возгласения, зовы, о которых уже шла речь выше.

Римский-Корсаков в принципе не использовал речевого интонирования в своих вокальных произведениях. В предисловии к *Золотому петушку* он резко протестовал против внедрения подобной манеры. «Замена речитативного пения говорком, шепотом и выкриками, часто применяемыми исполнителями для придания данному моменту якобы большего комизма, драматизма или реализма, непрошенно врывается в мелодическую нить и гармоническое строение оперного произведения, обыкновенно портит впечатление, а не усиливает его, ложась грязным пятном на музыкальный рисунок и краски»¹⁷. Эта декларация прав музыки предполагает, что полуречевые жанры в опере будут представлены в чисто музыкальном эквиваленте, то есть не цитированы, а изображены.

Интонирование в *Снегурочке* всегда находится в рамках полутоновой шкалы, это — «речь в точных интервалах» (Асафьев). Все эти типы интонирования, изображенные Римским-Корсаковым в *Снегурочке*, существуют и в функции тематизма крупных форм, и в функции дополняющих голосов, и в функции мотивов, автономных синтаксических единиц в речитативных сценах.

Одно из свойств традиционной фольклорной мелодики — как уже было высказано — ее формульность. Формула, попевка — и устойчивый, и, одновременно, вариателный элемент мелодии. Вариателность может распространяться и на варианты произнесения (пения), и на перетекстовки и подстановки одной мелодии на разные тексты, что постоянно происходит в песенном творчестве вообще, не только в церковной практике и фольклоре. В бестекстовых формах, как указывает М. Ло-

¹⁷ Римский-Корсаков Н.А. Предисловие к опере *Золотой петушок*. М., 1925.

банов¹⁸, также сохраняются инвариантные черты кличей в разных ареалах бытования.

Формульность — типическое свойство всех «полуречевых» жанров и интонаций в *Снегурочке*. Она органична для мелодики и вообще для стиля композитора. Вследствие этого, формульные жанры фольклора так естественно и органично воспроизводятся, вернее, изображаются композитором. Природа формульного тематизма — в том числе и в крупных формах — подразумевает специфический синтаксис: тематизм не складывается в построения типа периода и предложения, периодичность возникает здесь на основе других синтаксических единиц — мотивов, фраз, строк¹⁹.

Формульность в крупных формах оперы проявляется различным образом:

- а) как вариантное развитие моноформулы;
- б) как повторение (или варьирование) комбинации формул;
- в) как чередование формул разного типа, в результате чего образуются связанные друг с другом крупные разделы формы — цепной или большой хоровой формы (контрастно-составной);
- г) как интонационная основа мелкого фрагмента внутри сцены сквозного действия (микроаризо);
- д) как изображение речевых форм внутри сцены — мотивов зова, клича и плача, а также близкого к ним типа — заклинания²⁰.

И кличи, и плачи в *Снегурочке* (плач Купавы, например) радикально отличаются от фольклорных именно отсутствием в них речевого скольжения. Такое скольжение как художественный прием (нередко изображаемое или, скорее, обозначаемое в нотах в музыке XX века) — для Римского-Корсакова неприемлемо. Клич короткое (К) и кличи долгие (Д) требуют точно-

¹⁸ Лобанов М. Лесные кличи. СПб., 1997.

¹⁹ В теории музыкальных форм существует понятие «пары периодичностей», складывающейся не на основе традиционных для периода закономерностей. Формула, в принципе, может быть сопоставима и с фразой, и с мотивом.

²⁰ М. Лобанов в книге «Лесные кличи» рассматривает аналогичные явления в *Псковитячке*. Клич «Гой» «прославляет как припевное слово песню Михаила Тучи и входит в более развернутую припевную часть песенной строфы» (цит. книга, с. 13).

го, «удержанного» на взятой высоте тона. Этого в хоровых сценах требует гармонический контекст, а в сольных — и сама ладовая структура мелодии, точность, выверенность ладовых функций каждого тона, что дает возможность создать, прояснить, углубить резонирующую среду в гармонии.

Но во всех случаях преобразованные, введенные в рамки звуковысотной полутоновой шкалы и в рамки гармонии, кличи в *Снегурочке* — это атрибуты, неприменные слагаемые эпического образа оперы.

К особым типам вокального интонирования принадлежат мелодии гимнов: Гимна Берендеев (в обоих вариантах) из II акта и заключительный хор Песнь Яриле-Солнцу. Прародителем этих гимнов является в русской опере хор «*Лель таинственный*» из I действия *Руслана и Людмилы* Глинки. Это не просто свадебная песня, но именно гимн — как часть действия, вводящая не в атмосферу волшебной сказки или жанровой сцены, но в атмосферу древнего дохристианского эпоса. Не забудем, что мифический Лель в качестве корифея «зачинает» и Гимн Берендеев, и заключительную Песнь Яриле-Солнцу в *Снегурочке*. С древним обрядом, с образом эпического ритуала связан, в первую очередь, и у Глинки, и у Римского-Корсакова сам способ интонирования текста. Исследователи *Снегурочки* отмечают связь такого интонирования с былиной и древнерусским певческим искусством. Естественно, что здесь нет цитирования, да и прямые однозначные аналогии провести трудно. Присутствует, однако, принцип счетной единицы (по В. Н. Холоповой — монометрия) взамен счета групп — как в европейской музыке с обозначенным метром. У Глинки нетрадиционный, но характерный для русского стихосложения «в народном духе» кольцовский пятидольник (он есть и в хоре «*Разгулялася, ригливалася*» в *Жизни за царя*) обусловил ритм пятидольника-формулы в мелодии. У Римского-Корсакова принцип счета возник по другой причине: он взял за основу целостную фразу текста и распел ее по слогам. Другой принцип — чисто мелодический: секундовое движение, мелодические обороты опевания, близкие попевам гласов (IX, 5). Как показывает пример, оба принципа характерны как для гимна «*Лель таинственный*», так и для гимнов Римского-Корсакова.

Слоговой принцип, силлабика, несмотря на некоторое количество внутрислоговых распевов, в гимнах Римского-Корсакова преобладает. Внутрислоговые распевы — в основном, два звука, редко три — не расшатывают, но укрепляют слог. Этой же цели служит и многоголосие фактуры: solo (Лель) — ансамбль солистов — хор — в первом *a cappell'*ном проведении Гимна Берендеев. В третьем проведении (всего их три) звучание уплотняется, утяжеляется. В заключении II акта Гимн звучит особенно массивно — здесь включен оркестр и прием сопоставления: группа (мужские голоса + медная группа) — все голоса и вся духовая группа.

Значительно сильнее фактурно-тембровое *crescendo* в заключительном хоре Песнь Яриле-Солнцу. Здесь — еще более чем в Гимне Берендеев — действенен прием контраста фактур, что создает рельефную форму целого.

Во всех гимнах основой синтаксиса (и формы) служит фраза-формула. В Гимне Берендеев мелодия укладывается в размер $\frac{3}{2}$, но ее цельность — в единстве с фразой текста «Привет тебе, премудрый, великий Берендей». И тогда формула укладывается в $\frac{9}{2}$ при счетной единице $\downarrow$. В заключительном хоре фраза-формула укладывается в $\frac{11}{4}$ при счетной единице $\downarrow$. (Сам композитор обозначил ритмическую формулу (ее сегменты) пунктиром внутри такта и схемой, вынесенной в партитуре в начало номера.

Слоговой принцип скандирования текста (особенно в хоре) — с утяжеленными концами фраз, с особой внятностью произнесения текста — сочетается с звуковысотной дифференциацией каждого слога, укладываемого в мелодическую формулу. Этим гимны радикально отличаются от Клича Бирючей с их импровизационной речитацией.

В гимнах формульность почти совпадает с принципом нестроного оstinato. Сама по себе оstinatность связана с повторностью текстовых структур (количество слогов и распределение ударений). Самое удивительное, однако, заключается в том, что стихи Островского (их ритм, темп, даже жанр) в мелодии Римского-Корсакова меняются до неузнаваемости, притом что лексика полностью сохраняется. В протяженные, пространственные мелодические формулы Римского-Корсакова вложены короткостопные ямбы, хорей и народный смешанный стих:

Гимн Берендеев	«Привет тебе, премудрый, Великий Берендей, Владыка среброкудрый, Отец земли своей»	Трехстопный ямб
Песнь Яриле-Солнцу	«Свет и сила, Бог Ярило, Красное солнце наше, Нет тебя в мире краше!»	Двухстопный хорей Смешанный стих

Короткий стих, сближенные рифмы создают у Островского быстрый темп, подразумевающий почти плясовую мелодию. Римский-Корсаков, объединив в одной музыкальной формуле (в Гимне Берендеев) двустопный трехстопного ямба и двухстопного хорей (последние строки), унифицировал стих в этой мелодической формуле $\frac{11}{4}$. Однако, оstinatность в Гимне Берендеев выдержана только в трехкратно повторенных формулах (solo — ансамбль — хор). Самых же формул три, и они представляют собой свободные варианты друг друга, соединенные в куплете — музыкальной строфе (IX, 5).

Другой принцип — в Песне Яриле-Солнцу. Здесь куплет, повторяющийся как оstinatное образование, сам состоит из трех вариантов формулы $\frac{11}{4}$. Но далее из этой тройной сцепки выделяется и закрепляется в виде оstinato первый большой такт — основная формула. Изначально тема Песни Яриле-Солнцу произрастает из инструментальной темы Солнца. В развитии гимна Римский-Корсаков вводит гармоническую окраску — целотонную, которая высвечивает мелодическое движение и тембр специфического для композиторов Могучей школы малого мажорного секундакорда, символизирующего героическую героиню. Таким образом, в заключительном гимне композитор на основе короткого текста разворачивает монументальную форму, устремленную к кульминации — концу. Разумеется, «в бой брошены» все резервы оркестровой фактуры с постепенным накоплением массы звучностей до последнего полного *tutti fff*.

В гимнах *Снегурочки* Римский-Корсаков значительно меньше, чем в кличах, соприкасается с речевыми жанрами. Отчетливо дифференцированная в звуковысотном отношении мелодия строится на ясную (кроме упомянутого фрагмента) диатоническую основу гармонии. Ладовая сторона мелодии и ладовая

основа гармонии все же позволяют сделать вывод о монодийной природе музыки. Зависимость устоев в мелодии и гармонии от их ритмического положения, постоянная переменность, непредсказуемость гармонических последовательностей говорят о глубокой укорененности гимнов в фольклоре. К этому следует присоединить вариантность формульного ряда. Силлабика, хоровое скандирование, формульность мелодии заставляют вспомнить о речевом жанре возгласий. Текст гимнов — это и славление, и, вместе с тем, обращение к Царю и к Яриле-Солнцу. Отсюда и их двойственная жанровая природа, отвечающая художественной задаче.

Промежуточные формы. Микроариозо.

В строгом смысле слова речитатив как форма вокальной речи подразумевает максимально возможную близость этой речи в точных интервалах к прозаической, вербальной (минимальная роль встречного ритма, близость к акцентной стороне речи). Синтаксис речитатива, как и синтаксис прозы, аperiодичен, асимметричен, членится на сравнительно небольшие участки, соизмеримые с мотивом и фразой в музыке. В рассмотренном выше речитативе *secco* (как его обозначал композитор) или собственно речитативе тип вокальной речи подчинял себе инструментальную сферу. В пределах речитативного синтаксиса в мелодии, в вокальной партии постоянно встречались вкрапления кантилены, тематически значимых формульных интонаций, а в сопровождении — также в пределах речитативного синтаксиса — тематические вкрапления. Инструментальная фактура и тембры (как и во всех других случаях) несли в себе и функцию детализации, и функцию обобщения. Но все эти отклонения от стереотипов не нарушали общей речитативной формы мелкого синтаксиса.

Внутри речитативной сцены в *Снегурочке* иногда возникают островки кантилены, соизмеримые уже не с мотивом или фразой, но с периодом или песенной строфой. Это фрагменты, «выгороженные» из речитативного потока, символизирующие кратковременные паузы внешнего действия, эмоциональные отклики на ситуацию. Сравнительная краткость, разомкнутость, включенность в сквозную сцену позволяет обозначить

эти фрагменты термином микроариозо, так как в большинстве случаев вокальная мелодия здесь не речитативна, подчинена закономерностям песенной мелодии (симметрия мотивов, повторность). Таков первый тип микроариозо.

Другой тип промежуточной формы — микроариозо внутри симфонической сцены как звено цепной формы. Здесь мы имеем дело с формами, которые сам Римский-Корсаков определил как ходообразные, слитные, «вагнеровского типа» (преимущественно в Прологе и в IV акте), но с соблюдением известного архитектурного плана, сказывающегося в konsekвентных проведениях и в модуляционных приемах²¹. Здесь вокальная партия может быть (с точки зрения синтаксиса) и песенной, и речитативной.

Для того и другого вида микроариозо характерен общий, но совершенно отличный от речитативного, тип инструментального сопровождения. Фигуративный фон (монофактура, движимая прежде всего гармонией и оркестрованная крупным планом), а также фактура, основанная на развитии какой либо сквозной темы или собственной местной темы, создают совершенно другие условия для вокальной мелодии. Вокальная партия таких фрагментов либо подчинена песенному синтаксису, либо ее речитативный синтаксис, декламационные интонации попадают в другие условия, чем в речитативе *secco*. В первом случае (песенная мелодия) создается единство образного и эмоционального плана. Во втором (декламационная мелодия или речитатив) — происходит раздвоение функций. Экспрессия момента, связанная с мгновенной реакцией, с «несобранной» в плане, выплеснутой в возгласах эмоцией составляет один план. Оркестровый же план несет в себе глубинную, обобщенную эмоцию, составляет общий психологический фон.

И изолированные микроариозо, и микроариозо внутри цепной формы («вагнеровского типа») входят как составные элементы в сцены сквозного действия. Сам термин «сквозное действие» имеет разные смысловые оттенки.

В самом общем смысле опера во всех своих жанровых разновидностях подразумевает сквозное действие как возможность

²¹ Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1935. С. 199—200.

воплощения в музыке движения сюжета и действия сценического. Тогда и все крупные, завершенные фрагменты, способные к автономному существованию и вне оперы, вне действия, вне сцены, можно рассматривать как фрагменты сквозного действия, в которых на первый план выступает внутреннее действие, эмоциональная реакция на события, или как эмоциональный фон.

Более узкое понимание сквозного действия связано с фрагментами, где на первый план выступает внешнее действие, движение событий, психологические столкновения. Это речитатив *secco* и речитативные диалоги в «номерной» опере.

Сквозные сцены «вагнеровского типа», которые сам Римский-Корсаков определил как «ходообразные», сочетают в себе внешнее и внутреннее действие, возможность гибких переходов одного в другое. Само понятие «ходообразный» в терминологии XIX века означает не качество материала или тип фактуры, но состояние неустойчивости, тяготения, «переходности». Асимметричность, неустойчивость, «переходность», движение — признаки речитативного синтаксиса и речитатива как формы. Сквозные «вагнеровские» сцены можно представить себе как речитативную форму, основой которой является не только и не столько мелкий синтаксис мотивов и фраз, но синтаксис крупных единиц типа (в плане количественной соизмеримости) предложения, периода, строфы.

Весьма важными для понимания смысловых функций переходных форм являются отношения музыки и текста. В речитативе *secco*, как его представлял себе Римский-Корсаков, вокальная партия находится на первом плане, слово непременно слышно, сопровождение представляет собой легкий комментирующий, иногда обобщающий фон²². Композитор не довольствуется здесь в инструментальной партии (как, впрочем, и в вокальной) привычными языковыми стереотипами, традиционными клише, он их преобразует. Но при этом выдерживается традиционная для речитатива прозрачность, высвобожденность мелодии вокальной партии от зависимости, связанности и с сопровождением, и с периодичностью, повторностью на уровне мелкого синтаксиса.

²² См.: раздел II, глава «Оркестр в речитативе».

Иное соотношение текста и музыки возникает в том случае, когда речитативный тип мелодии, попадая в среду периодической организованного инструментального плана, сам уходит на второй план, уступает главное место оркестру. Достаточно сравнить речитатив Весны «В урочный час» с речитативом Лешего на фоне развития его темы, чтобы стала ясной иная роль вокальной партии, а, следовательно, и разная смысловая и формообразующая функция каждого из фрагментов. Сами по себе и речитатив Весны (до ее арии), и речитатив Лешего представляют собой фрагменты речитативной формы, называемой сценой.

Микроаризо как фрагмент, окруженный или непосредственно соседствующий с речитативом *secco*, по своей функции и форме заметно отличается от микроаризо — фрагмента сквозной цепной формы. Чаще всего микроаризо первого рода контрастируют с речитативом.

В «Снегурочке» есть фрагменты-микроаризо, где царствует вокальная мелодия, а сопровождение сводится к гомофонной инструментальной поддержке. От ариетты или даже каватины их отличает миниатюрность формы и разомкнутость, «встроенность» в сквозную сцену. Это фрагменты, стилистически близкие сквозному тематизму, характеризующему данного героя, но интонационно с ним не совпадающие. Таково микроаризо «Снегурочки *D-dur* «к нему девицы ходят» (с. 56) в Прологе, оканчиваемое речитативом. Оно построено на типовых интонациях речитатива, превращенного в кантилену: каждый оборот-формула распет, в том числе и интонация жалобы (*lamento*). Не последнюю роль в осуществлении самой возможности подобного распева играет фактура сопровождения (синкопированные аккорды), мягкая гармоническая поддержка. По смыслу это микроаризо — как бы посредствующее звено между арией *E-dur* и ариеттой *d-moll*. Музыка его светлая, нежная и уже грустная, хотя и не столь пронзительно хрупкая, как в ариетте *d-moll*. Незавершенность ариозо подчеркнута и сценически, и композиционно: в момент каданса вокальную партию Снегурочки перехватывает партия Весны. Ее речитатив, в свою очередь, служит связкой, переходом к ариетте *d-moll* «Слыхала я...».

Более контрастным и более автономным, выделенным на фоне речитатива оказывается микроаризо Снегурочки в первой сцене I действия «За поцелуй поешь ты песни?» (с. 111).

Несмотря на то, что этот фрагмент занимает всего 12 тактов умеренно быстрого темпа, он воспринимается как не обозначенная, не объявленная малая ариетта. Как и в ариетте *d-moll*, здесь контрапункт двух самостоятельных мелодий, существующих автономно.

Драматургическое положение этого микроариизо весьма значительно. Оно — завязка конфликта, первая болезненная реакция хрупкой и нежной Снегурочки на слова Леля: «*От девушки за песни не услуги, не платы жду; мальчонка, пастушонка убогого за песню приглубят поласковой, когда и поцелуют*». Ответ Снегурочки в пьесе Островского не содержит даже и намека на острую боль, печаль, страх. Эти оттенки чувств в музыке малой ариетты проявляются в дальнейшем, при проведении ее темы в качестве лейтмотива — особенно в сцене с Мизгирем в заповедном лесу. В теме микроариизо сочетаются интонации секундовые, близкие к *lamento*, и характерная для тематизма первой арии *E-dur* орнаментальная «игровая» фигура. К этому комплексу присоединяется и контрапункт флейты (фрагмент темы «*Ау*»), прозрачный, изысканный фон (ансамбль духовых при поддержке струнных) и еще более изысканная гармония (отмечу особую роль характерных острых интервалов большой септимы и малой ноны).

Ценность материала столь краткого по времени фрагмента утверждается на протяжении почти всей оперы; как сквозная тема, он осмысливается в качестве темы девического страха и хрупкой нежности. При всей законченности микроариизо (период, заверченный твердым кадансом в *Fis-dur*), оно все же не взаимодействует с окружающим речитативом: в последних четырех тактах вокальная партия уже не совпадает с удваивающей ее до того темой кларнета, а превращается в речитатив (вернее, декламацию — «*не знаешь ты цены...*») — свободную секвенцию, дублированную скрипками, а в момент каданса появляется фактура следующего далее речитатива Леля («*Сорви цветок*»). Этот «фактурный предъём» тоже создает внутреннюю связь контрастного по материалу фрагмента с окружающим материалом. Роль мягкой связки между речитативом и микроариизо «*За поцелуй поешь ты песни?*» играет еще более краткое микроариизо Леля «*От девушки за песни*» (это тоже тематически значимый фрагмент, отдаленная реприза которого в дуэте

Леля и Купавы в конце III действия имеет сходный смысл), в котором тонально и ритмически подготавливается тема микроариизо Снегурочки (с. 110).

Еще теснее связаны с музыкальным пространством финальной сцены Пролога микроариизные фрагменты пляски и песни Бобыля. В *Снегурочке* Островского Бобыль — фигура комическая (нечто вроде скомороха), отсюда и «плясовой» мотив его характеристики. Но и Бобыль, и Бобылиха (особенно последняя) — еще и обыватели, жадные и кичливые. Для Римского-Корсакова «плясовой» мотив в характеристике Бобыля — основной. Плясовая тема — главная тема Бобыля — «совмещенная» его характеристика, предвосхищающая в чем-то «плясовой» мотив Кутерьмы. Квадратная, ритмичная, «скорая» пляска уже в речитативной сцене выделяется как микроариизо. Далее тема в чисто инструментальном виде повторяется, чередуясь с фрагментами речитатива, пассажами волшебного явления Снегурочки, темой Лешего, то есть является своеобразным рефреном сквозной сцены.

Второй фрагмент микроариизо Бобыля — местного значения — тоже плясовой («*Ну чем же я, Бакула, не боярин?*»), это своего рода автохарактеристика стяжателя в маске скомороха. Намечу, что в русской опере фигура скомороха и в *Князе Игоре* Бородине, и в *Садко* Римского-Корсакова всегда амбивалентна, осложнена иронией, а, с другой стороны, черты скоморошества, личины, маски присущи таким героям как Варлаам и Мисаил в *Борисе Годунове*, Подьячий в *Хованщине*, и даже Гришка-Кутерьма — трагический гаер.

Микроариизо среди речитатива — это краткая остановка, привлекающая внимание либо к эмоциональной реакции персонажа, либо, что еще, быть может, существеннее — к портретной характеристике. Речь идет, конечно, о преимущественном акценте, ибо в каждом фрагменте в разных пропорциях присутствует и то, и другое. Например, микроариизо Весны *E-dur* в Прологе «*Снегурочка, когда тебе взгрустнется...*» — обещание помощи и прощание — чистая лирика (с. 62). Предваряемый трио («*Слышите? Таеши!*») — предостережение Мороза и Весны и сам переходящий в трио, диалог этот — островок светлой, нежной радости — контрастирует с окружающими речитативными фрагментами, где в начале в оркестре звучит тема Зимы

и далее тема Лешего. Диалог этот — одновременно характеристика Весны и Снегурочки. Хрупкая тема, самая характерная черта которой — интервал уменьшенной октавы, обостряющий *E-dur* (ранее появившийся в фигурации скрипок *con sord.*); в вокальной партии эта тема единственный раз появляется у Снегурочки.

Значимость микроариио в драматургии оперы выясняется в IV акте (сцене Весны со Снегурочкой), где его материал появляется дважды: в первый раз до диалога со Снегурочкой (в разных тональностях у скрипки *solo*), в обращении Весны: «Снегурочка, о чем, дитя мое, мольбы твои?»; во второй раз — уже в виде реминисценции в тональности *E-dur* в сцене прощания. Кроме того, мелодический контур этого микроариио в разных вариантах присутствует в тексте оперы как инверсия темы «красавица», о которой речь шла выше. Таким образом, малые синтаксические формы изолированных, контрастирующих с речитативом фрагментов-микроариио не только не случайные эпизоды, но они чрезвычайно значимы в форме каждой данной сцены и в композиции всей оперы.

Противоположную художественную задачу решает речитатив на фоне плотной оркестровой, а также хоровой массы, содержащей тематическое развитие. Здесь роль обобщения и движущей силы, несущей конструкции формы выполняет оркестр и хор (там, где он задействован), а речитатив функционально связан с конкретной ситуацией, сиюминутным конфликтом и реакцией на него. Например, наложение партий Весны и Мороза («*проводяют широкую...*», «*Конец, конец метелям зимним!*») на начало обрядового хора Проводов масленицы «*Ой, честная Масленица*»; реплики Леля («*Смотри, вот ждут меня...*») на фоне женского хора «*Приходи, приходи...*»; речитативные реплики Снегурочки («*Иду с тобой, возьмем и Леля...*») и Купавы («*Сердечный друг, пойдем, они догонят*») на фоне свадебного хора «*Ай, во поле липенька*» в I акте — непосредственная подготовка конфликтной речитативной сцены Мизгирия и Купавы, где выясняются истинные намерения Мизгирия; реплики Купавы на фоне финального хора, когда песенная мелодия Купавы (вначале корифейки хора) обособляется и вне контекста имеет вид речитатива («*сухи уста горячие ее; а он с разлучницей: веселый, прямо в очи уставился, глядит не наглядится*») — всплеск

экспрессии, острое чувство ревности «не уместается» в песенную мелодию. В лесной сцене последние — перед погоней Мизгирия — призраком — слова Снегурочки («*Оставь,пусти! Беги, спаси! Спасай Снегурку, пригожий Лель!*») тоже отражают экспрессию момента (с. 300). Но сами интонации зова заставляют вспомнить фразу «*Хочу, хочу, пустите!*» — Куда? — Туда, где песни Леля, «*Людские песни*».

Сочетание непрерывности тематического фона в оркестре и речитатива в вокальной партии отнюдь не всегда означает главенство обобщающей функции инструментального плана. В сцене Царя с Бермятой (II действие) речитатив Царя с самого начала накладывается на его первую, а затем и на вторую тему. Однако везде на первом плане оказывается вокальная партия, речитатив. Оркестр здесь легкий, прозрачный — струнные (первая тема) чередуются с деревянными духовыми (вторая тема). Такое распределение функций речитатива и оркестра необходимо, прежде всего, потому, что в этом диалоге чрезвычайно важен текст, он должен быть произнесен отчетливо и ясно слышен: гнев Ярилы-Солнца, всеобщее охлаждение («*В сердцах людей заметил я остуду. Не вижу в них горячности любовной; исчезло в них служенье красоте, а видятся совсем иные страсти.*») — проблема государственной важности!!!

Проблема соотношения микроариио и речитатива в рамках оперы сквозного действия — оперы, в которой преобладает речитативный синтаксис и отсутствуют (или не занимают главенствующего положения) структурированные типовые крупные формы — стоит очень остро. Сплошные микроариио, как и непрерывный речитатив (как тип музыкальной речи) не удовлетворяют главному эстетическому принципу оперы как художественного произведения — принципу разнообразия в единстве. Пульсация музыкальной ткани, живой отклик на импульсы действия — ускорение (речитатив) и ретардация (микроариио) — обусловлены переменной функцией материала и соотносятся психологически мотивированным соотношением речитатива и микроариио. В *Снегурочке* этот принцип имеет местное значение в «вагнеровских» по структуре сценах. В *Каменном госте*, *Тристане*, опере XX века — почти тотальное.

VII Чайковский, №12, с. 263-264

Allegro moderato

С I Аи, во по-ле, аи, во по-ле, VII₁
аи, во по-ле ли-нонь-ка, аи, во по-ле ли-нонь-ка.

Римский-Корсаков, с. 245

Allegro moderato

С. Аи, во по-ле, аи, во по-ле
аи, во по-ле ли-нонь-ка, аи, во по-ле ли-нонь-ка.

Чайковский, №18, с. 301

Allegro *Сопрано*

А мы про-со се-я-ли, се-я-ли. VII₂

Римский-Корсаков, с. 368

Allegro *Тенор*

А мы про-со се-я-ли, се-я-ли, Ой! Дядя, се-я-ли.

Чайковский, с. 236

Andante *Заневола*

VII₃
Веселенько нам те-бя встре-тить, встре-тить
Allegro vivace *mf* Римский-Корсаков, с. 78
С I, II Бе--се-ленько те-бя встре-тить, встре-тить;

VII Чайковский, с. 222

Allegro moderato

Сопрано Собирались пташ-ки, собирались пев-цы ста-дами, ста-дами, VII₄

Римский-Корсаков, с. 24

Allegro Об. Сопр.

Собирались пташ-ки, собирались пев-цы ста-дами ста-да--ми.

Чайковский, с. 235

Allegro *Сопрано* *Тенор* *Альто* *Бас* *Контрабас*

Купа-е-ся, купа-е-ся бо-бер, купа-е-ся зер-но да ка-ре-ке бы-стро-и,
аи, ле-ли, ле-ли, ле-ли, ле-ли, ле-ли, ка-ре-ке бы-стро-и! VII₅

Римский-Корсаков, с. 250-252

Allegro moderato *Бодибель*

Купа-е-ся бо-бер, купа-е-ся зер-но на ро-ске бы-стро-и.

На гор-ку ве-хо-ди, отра-хи-вал-е-ся, о-хо-ра-ши-вал-е-ся. Аи! ле-ли,
ле-ли, ле-ли, аи! ле-ли, ле-ли, ле-ли, аи!

Moderato
Залевый

VII Чайковский, с. 254

Вещи-е, звонкие струны рокочут долу опустим померкшие о-за!
громкую славу царю бережато;

Maestoso
Bassi *mp*

VII 6

Вещи-е звонкие струны ро-ко-чут
громкую славу царю бе-рен-де-ю. де-ю.

Tutti

одо-лу о-пустим по-меркшие-е о-за.

Allegro giusto

VII 7 Чайковский, с. 305

Бог ярило, свет и сила, красное солнце на-ше, кет тебѣ в мире краше!

Maestoso a piacere

Лель

Свет и сила, бог яри-ло, крас-ное солнце на-ше, кет тебѣ в мире кра-ше!

Allegro molto animato

VII 8 A Чайковский, с. 251

Как волесу лее шумит, за лесом пастух поет, раздвиге мо-е, раздвиге мое!

Allegro moderato e energico

Лель Как по ле-су лее шумит, за лесом пастух по-ет,

раз-до- -- ле мое!
[Клик]

Римский-Корсаков, с. 115

[Moderato]

VII Чайковский, с. 248

VII 8 B

Ту-за со гро-мом сговарива-лась: ты, гро-м, гре-мя, а я дож-дь разо-лю;

вспрыснет-ка зем-лю весен-ним дождем. Лель мой, Лель, Лель, Лель, Лель, Лель, Лель.

[Allegretto giocoso]

Римский-Корсаков, с. 241

mf *roco zit.*

Ту-за со гро-мом сговарива-лась, ты гро-м, гро-м, а я дож-дь разо-лю, вспрыснет

зем-лю весен-ним дождем. То-то цвети-ки возра-ду-ют-ся, выйдут де-ви-цы за

roco zit. *a tempo*

я-го да-ми, выед-ли мо-лоди-цы ух-ажу-т-ся, Лель мой, Лель мой, Лель, Лель, Лель!

Moderato

Чайковский, с. 282

Песни Леля (2-я версия)

Ту-за со гро-мом сговарива-лась: ты, гро-м, гре-мя, а я

дож-дь ра-зо-лю; вспрыснет-ка зем-лю ве-сен-ним дождем, то-то цве-

-то-тки воз-ра-дуют-ся, то-то цве-то-тки возра-дуют-ся.

VII Чайковский, а. 293

Andantino *Fe 8* *cc. p* **VII 9**

(Декламация Весны)

p dolce ass. press.

от II *А II* *с. 294*

Бархатом лепестки бархатом лепестки огуши твои уста,

Римский-Корсаков, а. 336-337

Andante *Весна dolce*

Зорь веселых цвет душистый, белизну твоих ланит,

белый ландыш, ландыш душистый, тонкий не-злой о-за-р-ит;

бархатом лепестки бархатом лепестки огуши твои уста,

Хор Зорь веселых цвет душистый, белизну твоих ланит,

Весна poco più f

Роза розовая загорает на груди и на плечах,

Moderato **VII** Чайковский, а. 230 **VII 10**

По соседским богатым дворам колотить по ушкам, у ворот ве-ре-

я-ли скринец, под порося-ми пей Лю-бо-мне, Лю-бо, Лю-бо, Лю-бо!

Poco più animato *с. 38* *Римский-Корсаков*

Дед Мороз *p*

По богатым соседским дворам колотить по ушкам, у ворот ве-ре-

я-ли скринец, под порося-ми пей Лю-бо-мне, Лю-бо, Лю-бо, Лю-бо!

Andantino quasi Allegretto **VII 11** Чайковский, а. 260

VI II

Andantino *Купеца* *с. 193-199* *Римский-Корсаков*

Батюшка, светлейший царь! Батюшка, светлейший царь! Где же вы видаете,

Топку то, милую, малю малехонько, сказный порадку, кем ты обижена?

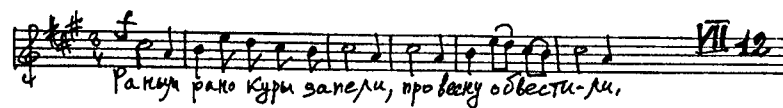
Парень прихвастает, парень полубодает Так я и смеюся.

Сказывать, светлейший царь?

Moderato

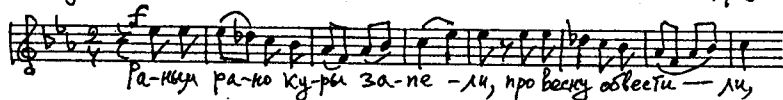
VII

Тайковский, с. 285



Allegro con brio

Римский-Корсаков, с. 72



[Allegretto moderato]

Тайковский, с. 261.



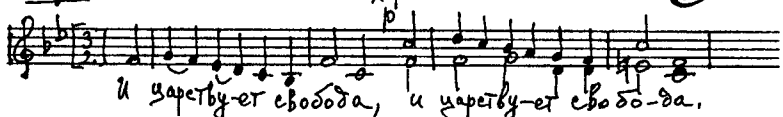
Molto maestoso (Moderato)

Римский-Корсаков, с. 213-214



Лель

хор



Лель

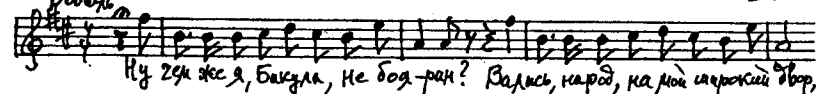


Allegro

Бобыль

VIII 1

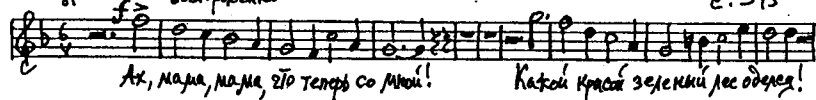
с. 101



Allegro animato

Скелероки восторженно

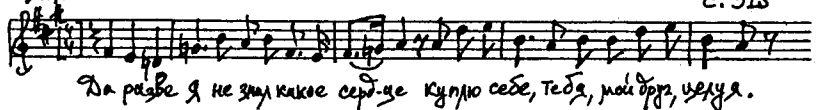
с. 345



Andante amoso

Лель

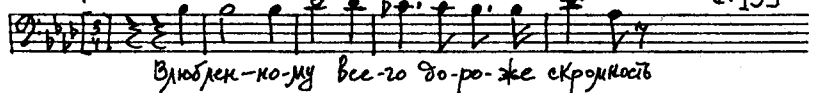
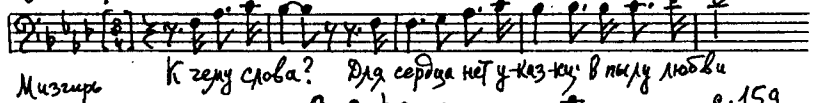
с. 315



Poco meno mosso

Музири

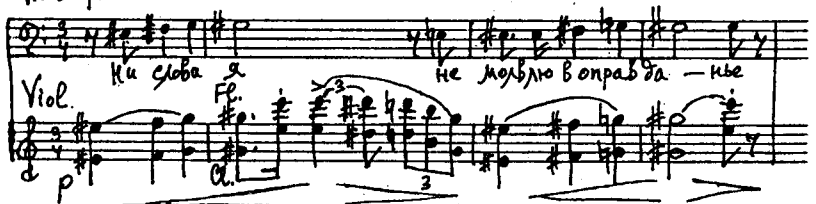
с. 156



L'istesso tempo

Музири

с. 219



VIII 2

Poco meno mosso
Скучновато grazioso

с. 111-112

За поце-луй поещ ты вески? Раз ве так доро-ж он, При
 бере-ге, при прощани-и целу-ю-сь а ка-ждо-му; не
 зна-ешь ты це-ны сво-им бесед-ным пес-ням; Я счи-та-ю
 их доро-же поцелу-ев и це-ло-вать те-бя не ста-ну, ле-нь.

Allegro moderato
Кунава

с. 154

Голубуш-ки подруж-ки, по-гля-дите! Оте-ц, за-ди ве-с-

-сах тво-я Куна-ва! Тос-ка е-е за гор-—ло ду-шит,

Andante molto sostenuto

Кунава

с. 163

Пле-д-ки, пле-д-ки кры-латые!

Tempo

VIII 3

Andantino

Беренда

Grazioso, dolce e amoroso

с. 224

Пол-на, пол-на гуде-с мо-гу-з-я при-ро-да, дар-и сво-и о-

биль-но рас-сы-па-я; при-гуд-ли-во она иг-ра-ет.

Музы-ка На те-пло, сис-те-ма мо-ре, у о-стро-ва Гу-р-ми-за,

Музы-ка Там на оке-мо-ре-м же-м-те-це цен-ни-ки е-сть,

од-но зер-но до-е-та-ли же-и.

VIII 4

Moderato assai

Музы-ка

appassionato

с. 289

До се-и по-ры ду-ша мо-я Лю-бви не зна-ла,

О, ска-жи, ска-жи мне, мо-жет ли ко-гда, ви-дишь, на ко-рен-ях те-бя мо-ло,

ду-ша по-ла мо-я не сир-о-т-кой, не бо-д-но-стью; тво-и ре-з-и-и же-ва-я

пре-ле-сть, ме-ло-ди-и в-со-ра, и гор-и-и вид вы-со-ко-го же-ра

О, ми-—лю-и мо-и, тво-я, тво-я; де-ри ме-

—на в сво-и до-м — де-ри!

IX₁

Andante sostenuto

Инданле сосленмо

Handwritten musical score for a song, featuring multiple staves with musical notation, lyrics in Russian, and tempo markings. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (pp, mf). The lyrics are in Russian and appear to be a folk song or a piece of music with a specific theme. The score is divided into sections, with measures numbered (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822

IX.1

Рески с. 49 (11) вариант Снегурочка (15) с. 53
Краса ви-ца, не хо-силь ли на во-ли-но? в сво-ю ле-ну-ю зду-ш;
Рески (16) с. 57
при-го-жий Лель го-ро-зд на псе-ни?
Снегур. (17) Об. с. 58
Сны-ха-ла я, сны-ха-ла,
Бобылька с. 93 Бобыль (3) вар. с. 93 Бобылька (16) с. 102
До-кой и-да! Не-уж-то ве-д-о-ка? Воз-муж Бобыль, Снегурочку;
Лель с. 104
За ла-ско-вий при-езд, за теп-лый у-гол на-е-д-у-ть те-бе
Бобыль с. 108
у ко-ей Лю-бовь и ла-ска ду-бо-в-а-ти-х
Снегур. (7) (8) (16) с. 119
Ку-да бе-жи-шь? За-де-л уве-ток бро-са-е-шь?
Царь (18) с. 184 Берица (12) вар. с. 191
Ж, ста-ро-е, ста-ро-е! Ка-ка-я-то в за-рет-ной сло-бо-де
Берица (7) (16) вар. с. 191
Сне-гу-ро-чка ке-да-б-ко об-зя-ви-ла-сь,
Царь (19) Царь (20) с. 258
ке ве-рю я! Спа-си-бо вам на те-пи,
Царь (21) с. 262 Снегур. (22) с. 291
А та-и-же на про-шан-ки, Лель при-зо-в-а-ли,
Ве-та-ва-и, Ма-зе-га-и!

IX₁ с. 328

Скелур. doloroso

Ро-ди-ла-я, в слезах тоски и горя, зови тебя покинула-я дача,
 Весна (24) Скелур.
 ста-рик свое дитя Кружок меня все любят, все смеются и радуют

IX₂

Мороз 1 с. 44 Мороз 2 с. 48
 Про старое скоренно забывались От-да-е-е-е

Скелур. 3 с. 54 Скелур. mf 4 с. 52
 и Лелюшкой, и Лелюшкой называют Пусти, о-тец!

Лель 5 с. 110
 морозика, пастушонка, у-бо-го-го-го, с. 120

Скелур. 6 с. 114 Лель 7 с. 114 вар.
 Запечелуй рощишь ты пески? Смотри, вот села птичка на деревце,

Мизери 8 с. 141 Мизери 9 с. 144
 твоя подружка Снегурочка, Снегурочке со мной идти?

Кунава 10 с. 143 Кунава 11 с. 144
 О-ки видеть разлуки нам не будут, Снегурочка, разлуки нам,

Царь 12 с. 230 Лель 13 с. 234
 Кому из вас чужда до рассвета а Снегурочка-е-е-е такая зае-е-е.

Царь 14 с. 234 Кунава 15 с. 294
 Я бесстрашно вступлю ярилик день. Девину назва бесстрашно!

Скелур. 16 с. 323
 От-дай любовь, иль жизни мою возьми!

IX₃

Andante Весна a с. 49
 Краса-ви-ца, не хочешь ли на бо-лю?

Cl.
Fag. b o

Adagio Снег. b с. 122
 к друзьям бежит нас-туж, о-на ми-лей

Allegro moderato Скелур. b с. 109
 слушаю песни одна моя у-те-ха. Кош не трудно, Кош

Larghetto 2 с. 58
 хочешь, то заспой, слы-ха-ла-а, слы-ха-ла-а,

Скелур. 3 с. 64 Мороз 4 с. 64
 Спасибо маме, и это у берендеев забытого

Скелур. 5 с. 50
 наша? Люб-ски-е пески.

IX₄

Бобылиха б Бобыль б Пролог с. 93
 Домой иди! Неужто воя о-на?

Бобыль с. 95
 То пор едой, о-хан-ки две нарубим бере-зовых

Бобылиха б а с. 94
 У, пьядица, у-би-ла бы ка-жась!

Бобыль а б с. 99
 Дозволь спросить даде-ль держави-цы и как зовут тебя и величают?

IX 4

Снегурочка с. 100
 Куда и-ти не знаю; ко-ль бу-дете до-бры, с со-бой возь-мите;
 Бобылиха с. 102
 Возь-мем, Бобу-ль, Снегу-ро-чку;
 Весна с. 10 Пролог
 о-бык-но-ю явля-юсь я в о-ко-вах кре-пких,
 Весна с. 20 Мороз с. 46
 и сто-ишь по-ря-дом я у ста-ро-го. без на-мек обо-зая.
 Мороз с. 48
 не вла-стен он вре-дять Снегу-ро-чке для де-вушки ири-ско-го ве-ско-го нуж-нее
 Мороз с. 48
 не лу-же ли в ло-боду к Бобы-лю от-дать се
 Мороз с. 50 с. 50
 роди-тель-ский и э-то у ба-рен-де-ев
 Снегурочка с. 56-57
 К не-му де-вуш-ки хо-дят, кра-са-ви-цы, и по го-лов-ке зна-ют, в гла-за за-да-ют, ла-с-
 Весна с. 61
 ка-ют и целу-ют, до-го, в не-во-ле не да-ст те-бе
 Весна с. 62
 ко-гда те-бе воз-раст-не-ет, уж нуж-да бу-дет ве-ст

IX 4

Лель с. 107 I действие
 за-пла-тит до-бры-м сло-вом и пе-ска-ми;
 Снегур. с. 112 Лель
 Возь-ми е-го (цве-ток) Пу-сть де-вуш-ки спро-сят
 Снегур. с. 113
 Ку-да бе-жи-шь? За-гнй цве-ток бро-са-ешь?
 Лель с. 120
 Сно-у-ри, вот се-ла птуш-ка на де-ре-ви-це,
 Мизирь с. 141
 Лель с. 152 Лель
 за-пла-те-шь, уз-на-е-шь, о го-ди и лю-ди пла-чут
 II действие
 Царь с. 218 Мизирь с. 219
 на ве-ско-е из-гна-ние осу-жда-ет; Снегу-ро-чку у-ба-де-и!
 Царь с. 221 Бобыли
 по-мо-жет нам Бе-ре-г-та По-ди-кне-ру, не бо-и-ся, да
 с. 223 Бе-ре-г-та с. 229
 кра-дуча-я по-ни-же, Ве-ли-кий ца-рь, она лю-бви не зна-ет.
 Лель с. 234
 а Со-лну по-до-ба-ет та-ка-я зе-сть.
 Царь с. 280 III действие
 А, ка-са-ти, я о хме-ле вспо-ми-ну

$\overline{IX}_4$

III действие

Мизирь
Снегу-рогка, дав-но тебѣ ишу я.
Снегур.
Зает, зает! Вставай, Мизирь!
Кель
Куда о-на дева-лась, запропала?
Купава
Ка-са-лу я тебѣ нашла желанный,
Снегур.
Разлужища! Тво-е же э-то слово!

IV действо

Снегур.
а я одна тоскую. с. 333

Мизгирь
Снегурочка, мои слабеют силы, всю ночь любовь тебя с. 350

Мизгирь
твое желание было законом мне и я его исполнил. с. 375

Снегур.
во всех огонь, и в сердце, и в крови, во всей огни! с. 379

Царь
Пятнадцать лет на нас сердилось Солнце; с. 389

IX 5

Глинка "Русалка"
с. 70

Allegro risoluto assai. $\text{♩} = 202$ **IX 5** Песня "Русак"
с. 70

Лель таинственный, Упоительный! Ты восторгал мось в сердце кай.

Moderato, $\text{♩} = 63$

Лель

Правда тебе предупреждает, великий Берендей

Писаный-Корсаков, Снегурочка

Гукин Берендеев, с. 213

Лель (8) Купава с. 213-214

и царствует свобода, и царствует свобода.

Лель (b) с. 214

Царі премудрий наш, олавний Берендей,

Maestoso a piacere = $\text{♩} = \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ Песнь Ярице Солнцу
 Лель е. 390
 Свет и си-ла, бог Я-ри-ло, крас-но-е солн-це на-ше,
 Нет тебѣ въ ми-ре кра-ше!

Послесловие

Тайной мыслью, владевшей мною при работе над *Снегурочкой*, *Тристаном* и *Русланом*, была мысль о защите авторского текста от посягательств режиссеров, дирижеров и музыковедов, допускающих возможность свободного распоряжения материалом оперы вопреки замыслу композитора. Произвол и насилие над авторским текстом разрушает художественную целостность, особенно если это касается произведений гениальных, совершенных.

Музыкальное произведение, каковым, в первую очередь, и является опера, предполагает такую точную, выверенную организацию художественного времени, что колебания в ту или другую сторону при исполнении возможны лишь в «долях секунды». Это обстоятельство не позволяет вольно обращаться с художественным временем и в масштабах целого — изменять темп и последовательность музыкальных событий.

Аналитический план книги — с позиции автора-композитора — был предпринят с целью показать единство, целостность всех мелких и крупных элементов структуры оперы, их художественную значимость, их взаимодействие.

Я отдаю себе отчет в том, что простой (не эксперт) слушатель с первого раза интуитивно воспринимает целостность произведения и его яркие отдельные (в опере — арии, хоры, тематизм). Но надо учитывать, что музыкальный и вербальный текст оперы объективно не может быть услышан активно, то есть, воспринят полностью во всех значимых деталях. Однако в совокупности массового сознания в исторической перспективе возможно получится и некая общая совокупная картина истины.

И все же, если композитор одни гласные в мелодии распевает, «вытягивает», а другие обрывает паузами; если одну стиховую строку сплавливает в нерасчленяющуюся на мотивы фразу, а другой стихотворный текст «разрывает» на мелкие синтагмы (словосочетания), слова и даже междометия посредством пауз и асимметричных мотивов; если вокальная мелодия то «оголяется» — звучит без сопровождения, — то движется по контурам инструментальной темы; если сопровождение то сводится к элементарной стереотипной поддержке, то образует свой самостоятельный главный тематический план и свой синтаксис и форму, независимую от вокальной мелодии, — значит это нужно, необходимо, значит каждый штрих служит художественной цели, образует художественную целостность. В операх классических, совершенных, великих не только крупные части, крупные фрагменты, но любая самая мелкая деталь имеют смысл.

Строго организованное во времени искусство музыки, в том числе оперы как произведения музыкального, не допускает произвольного вмешательства в музыкальную ткань, ни в ее композицию, ни в детали текста еще и потому, что подход к опере с позиций вербальной драмы несет в себе тенденцию разрушения художественного единства.

Словарь терминов

Ариозная мелодия. В ней отражен ритм фразы с одним (реже двумя) акцентом — звуковысотным или квантитативным (долготным). Остальные длительности ритмически выравнены. Встречный ритм проявляется в акценте и в более замедленном темпе. Это связано со звуковысотной структурой мелодии: при относительной нейтральности ритма, его приближенности к речитативу, рисунок ариозной мелодии плавный, звуковысотная сторона его дифференцирована.

Ариозная мелодия в песенной форме (романс, песня, ария и так далее) развивается на основе равенства мелодической фразы поэтической строке. Фраза-строка нередко представляет собой мелодическую константу — *тему*, основу развития всей формы. Отраженно ариозная мелодия проникает и в инструментальную лирику композиторов XIX и XX веков.

Ариозная мелодия в речитативе подчиняется асимметричному принципу синтаксиса. Ритмические и звуковысотные элементы ариозной мелодии, не нарушая речитативного синтаксиса, являются одним из главных факторов мелодизации речитатива в опере XIX—XX веков. См.: Анализ вокальных произведений. Л., 1988. С.60—63

Большая хоровая форма. В данной работе имеется в виду форма развернутой хоровой сцены в опере. В фундаменте этой формы лежит идея фольклорного хоровода, структуры *запев* — *припев*. В операх Глинки, Мусоргского, Римского-Корсакова эта форма, широко разработанная, приобрела монументальный масштаб.

В отличие от типовой формы рондо, основанной на чередовании рефрена и эпизодов, БХФ не имеет регламентированного количества

частей и регламентированного, устоявшегося в художественной практике количества разновидностей. Более свободный чем рондо, этот тип формы предполагает возможность перемены функций запева и его материала (на протяжении формы запевом становится новый материал). Аналогичным образом может меняться и роль припева. Количество частей в БХФ может значительно превышать количество таковых в типовых сложных формах рондо.

Общее единство формы, ее целостность обеспечивается: а) тематическими связями между частями (где запев или припев меняют материал), цитированием, тематическими арками; б) вариационным развитием тематизма (мелодическое, фактурное, тембровое варьирование); в) вариантным развитием, в частности, частичной заменой материала в запеве или припеве новым, продолжающим материалом; г) полифоническим развитием, включением новых контрпунктирующих тем, стретт, имитаций и других приемов.

Внутрислоговой распев — один гласный текста соответствует нескольким тонам в мелодии. Внутрислоговой распев усиливает эффект каптилены. В песенной мелодии внутрислоговой распев представляет собой органическую часть структуры наравне с силлабическим принципом. Весьма часто употребляется как средство *орнаментики* (мелизмы, колоратура). См.: Анализ вокальных произведений. Л., 1988. С. 17.

Встречный ритм. В вокальной мелодии, где слово соединяется с музыкой, образуется новое ритмическое единство, *мелодико-текстовый ритм*. Понятие «встречный ритм» обозначает отношение текстового и музыкального ритма, отличие речевого ритма от музыкального. Сопоставив речевое произнесение текста и вокальную мелодию, можно обнаружить встречный ритм. Чем ближе ритм мелодии к речевому ритму, тем меньше проявляет себя встречный ритм (в принципе, речевой ритм может быть точно зафиксирован в мелодии). Но чем ярче проявляет себя встречный ритм, тем меньше остается в мелодии элементов речевого ритма. Надо заметить, что речевой ритм в вокальной мелодии с текстом не исчезает полностью. Как правило, сохраняются ударения и — в общих чертах — синтаксическое членение текста.

В опере постоянно встречается перетекстовка либретто (перевод с иностранного языка, новая версия текста на языке автора либретто). В этом случае — как в речитативной, декламационной, ариозной, так и в песенной мелодии с ярким встречным ритмом — абсолютно необходимым условием при перетекстовке является *эквивиритмичность* — совпадение ритмических контуров и ударений. Нередко это приводит к изменению смысла слов. Лишь в редких случаях в самых мелких

фрагментах происходит замена внутрислогового распева силлабическим произнесением (лишний слог в переводе относительно авторского текста) или замена силлабического произнесения распевом (недостающий слог в новом тексте). Эти изменения не влияют существенно на общую структуру синтаксиса и ритма мелодии. См.: Ручьевская Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века. // Русская музыка на рубеже XX века. М.; Л., 1966; Анализ вокальных произведений. Л., 1988. С. 11—15.

Декламационная мелодия ориентируется на претворение в музыке экспрессивной речи (интонаемы гнева, восторга, ужаса и так далее) и ее отражение в актерской декламации. Характерная черта декламационной мелодии — выделение *значимого* в данном художественном контексте слова посредством сочетания квантитативного (долготного) и звуковысотного (мелодического) акцентов. Силлабический распев и скачок к ударному гласному создают предпосылки для резкого интонационного и ритмического контраста между *значимым словом* и окружающими его словами. Нередко это выражается в так называемом пунктирном ритме — при сопоставлении долгой и короткой гласных.

Декламационная мелодия легко проникает в речитатив. Ее отдельные элементы проникают также и в песенную, и в ариозную мелодию — как будучи вплавленными в мелодическую фразу, так и в виде контрастного сопоставления.

Микроариозо — малое ариозо, фрагмент формы, по масштабам соответствующий периоду или предложению. Вокальная мелодия песенного, ариозного, иногда декламационного типа сочетается с фигуративным, тематически насыщенным, плотным по фактуре сопровождением.

Микроариозо — элемент формы сквозного действия — возникает либо в окружении речитатива, либо как звено цепной формы. Поэтому микроариозо может плавно, без отчетливого каданса перетекать в следующий фрагмент сцены.

Музыкальная драматургия в опере — выраженный в музыкальном плане событийный ряд. Музыкальная драматургия является главным компонентом, несущей конструкцией оперы как синтетического жанра. Музыкальная драматургия обладает определенной *автономией*, что дает возможность слушать оперу вне сцены и даже вне текста (иностраннй текст).

Музыкальная драматургия не совпадает как с текстовой (либретто), так и со сценической (сценическое действие) драматургией вследствие специфики музыки, отличной от специфики словесных жанров и сценического действия.

Нетождественность музыкальной драматургии со словесной драматургией не означает полной их независимости друг от друга. Всякая попытка композитора отождествить музыкальную драматургию со словесной ведет к *иллюстративности* и до конца неосуществима в принципе. С другой стороны, абсолютная автономия, отсутствие контакта со сценарной и вербальной драматургией выводит музыкальный план оперы за пределы жанра.

Песенная мелодия представляет собой целостную структуру, в которой значимы все ее уровни, от единичного звука до формы целого — мелодической строфы. Для песенной мелодии характерен *плотный синтаксис* — попевки, мотивы, фразы, предложения плотно прилегают друг к другу. Цезуры и паузы не нарушают этой целостности и сопряженности синтаксических единиц.

Песенная мелодия предполагает *автономное* существование, без сопровождения. В основе ее может быть и периодические, симметричные синтаксические структуры, и асимметричные. Важен лишь принцип *целостности и сопряженности всех элементов мелодии*.

Песенная форма строится на основе песенной мелодии. В основе ее может быть вариантное и вариационное развитие одного мелодического зерна («прорастание» — термин В.Протопопова), а также контрастные сопоставления (например, чередования запева — припева). Сама песенная форма строится либо на основе периодических структур, либо по принципу цепной и контрастно-составной формы.

В песенной форме главным репрезентантом является *песенная мелодия*. Однако к песенным по типу структуры (плотность синтаксиса, сопряженность) в опере могут быть отнесены и инструментальные формы, основанные на песенном типе тематизма.

Прозоподобный период представляет собой относительно законченный фрагмент, количественно соизмеримый с классическим нормативным периодом. Асимметричный синтаксис, отсутствие ритмической прогрессии, необязательность членения на предложения и необязательность завершающего каданса делают возможным включение таких периодов в неустойчивые разделы формы, в том числе, в речитатив и в сквозные сцены в опере.

Речитатив как тип музыкальной речи максимально приближен к речи вербальной. Однако речитатив — не говор под музыку, а речь «в точных интервалах», то есть, материалом речитатива являются *музыкальные тоны*. По темпу и структуре речитатив сопоставим с прозаической речью — основные акценты в тексте и мелодии совпа-

дают. Мелодика, звуковысотный рисунок речитатива не противоречит звуковысотному рисунку речи: в речитативе почти не бывает резких акцентов и скачков между гласными и от ударной гласной к безударной.

Речитативный синтаксис. Коль скоро речитатив сопоставим с прозаической речью, синтаксис его подобен прозе: мелкие синтаксические структуры асимметричны, неповторны, паузы между ними могут быть различной продолжительности — все зависит от стиля и художественных намерений автора. Мелкие синтаксические единицы речитатива свободно наполняются не только речитативными, но и ариозными, декламационными и песенными интонациями.

Речитативная форма строится по принципу речитативного синтаксиса и состоит преимущественно из фрагментов асимметричных, свободно перетекающих друг в друга. *Апериодичность*, отсутствие завершенных типовых структур — главная черта речитативной формы. Однако внутри такой формы в качестве отдельных фрагментов вполне допустимы микроариозо песенного или ариозного типа.

Силлабический распев («кантилена длинных нот»). Встречный ритм выражен в увеличении длительности слога (слогов) при сохранении силлабического принципа вокализации слог = тону (см.: Анализ вокальных произведений. Л., 1988. С. 14—15).

Сказ. Поэтический словарь А. Квятковского (М., 1966. С. 269) дает следующие варианты толкования слова сказ: «1) название повествовательного произведения русского фольклора, выдержанного в форме бытового говора. 2) Речитативная манера исполнения сказителями русских былин. 3) Особая форма авторской речи, проводимая на протяжении всего художественного произведения в духе языка и характера того лица, от имени которого ведется повествование». В статье о **сказании** (в том же Поэтическом словаре) А. Квятковский отмечает выдающееся по своим литературным достоинствам «Сказание» Авраама Палицына (XVII век), в котором «прозаический текст перебивается стихотворными строками, характерными для начальной поры русского книжного стихотворства (неравносложные строки с рифмами различной клаузульной формы [безударных завершений] и пр.)». См.: Квятковский А. Поэтический словарь. М., 1966. С. 270.

Под речитативным сказом в опере (в частности, в *Руслане* Глинки и *Снегурочке* Римского-Корсакова) имеется в виду особая ритмическая и синтаксическая организация мелодии мерного характера и замедленного темпа, опирающаяся на *стихотворную стопу* (метричес-

кий тип вокализации, при котором акцентированы все ударения стоп в строке), а в отдельных случаях ударения падают на каждый слог — ударный и безударный.

В *Сказании о граде Китеже* Римского-Корсакова сказ является главной формой речитатива. Здесь основная роль принадлежит мелодическим формулам вне прямой зависимости от слоговых и стопных ударений.

Строфид (термин М. Гаспарова) — строка разностопного, астрофического стиха, не рифмованного и не организованного в строфы (см.: Гаспаров М. Строфика нестрофического ямба в русской поэзии XIX века // Проблемы стиховедения. Ереван, 1976. С. 9—10).

Цепная форма (термин С. Слонимского) строится из фрагментов-звеньев, по масштабам не превышающих периода. Звенья соотносятся друг с другом по принципу: а) отдаленного варианта, б) контраста, позволяющего, однако, слышать общие черты звеньев. И отдаленные варианты, и контрастные звенья образуют форму, основанную на принципе «продолженного развития» (термин Ю. Н. Тюлина).

Цепная форма не имеет жестко регламентированной структуры, однако ее целостность и функциональный статус определены ее местом внутри крупной формы. В опере цепная форма может быть частью крупной формы или самостоятельной формой сцены: в ней в равной степени реализовано сквозное развитие действия (внешний план) и реакция действующих лиц на события (внутренний план). См.: Слонимский С. Симфонии Прокофьева. М.; Л., 1964. С. 15—16.

Ручьевская Е.А.

Р 92 *"Руслан" Глинки, "Тристан" Вагнера и "Снегурочка" Римского-Корсакова. Стил. Драматургия. Слово и музыка — СПб.: «Композитор», 2002. — 396 с.*

Книга «Руслан Глинки, Тристан Вагнера и Снегурочка Римского-Корсакова» является исследованием наименее изученных сторон трех гениальных опер — их стили, драматургии, вокальной речи. Сопоставление столь контрастных, ярчайших, вершинных произведений не только в творчестве авторов, но и в «оперном поле» XIX века, позволяет также выявить специфику оперного жанра как такового.

Автор книги Е.А.Ручьевская — музыковед-теоретик, доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской консерватории.

Книга предназначена как для музыкантов-профессионалов, так и для широкого круга читателей.

ББК 85.31

Екатерина Александровна РУЧЬЕВСКАЯ

"Руслан" ГЛИНКИ, "Тристан" ВАГНЕРА

и

"Снегурочка" РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Стил. Драматургия.

Слово и музыка

Редактор *Н.И.Кузьмина*. Технический редактор *Т.И. Кий*.
Компьютерная верстка *Т.Ю. Фадеевой*. ЛР № 030560 29. 06. 98.
Формат 60х90/16. Бум. офс. Гарн. таймс. Печ. 24,75 л. Уч.-изд. л. 25,5.

Издательство "Композитор • Санкт-Петербург".
190000, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 45.
Телефоны: (812) 314-50-54, 312-04-97. Факс: (812) 311-58-11

E-mail: office@compozitor.spb.ru
Internet: <http://www.compozitor.spb.ru>