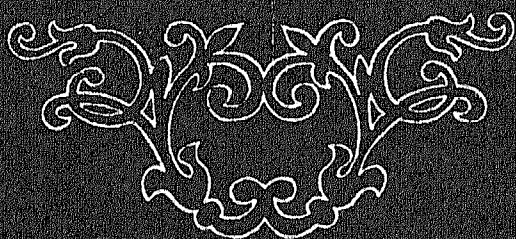


РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

ВЫПУСК
1



РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Выпуск 1

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

Издание 6-е,
переработанное и дополненное



ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
Ленинградское отделение. 1979

Составление и общая редакция
Э. Л. ФриД

В работе над первым выпуском
принимали участие:

- Н. А. Вольпер. I и II главы, разделы «Музыкальный театр» из III главы и «А. Н. Верстовский» из IV главы.
О. Е. Левашева. Разделы «Романс» из III главы, «А. А. Алябьев» и «А. Л. Гурилев» из IV главы.
Н. А. Листова. Раздел «А. Е. Варламов» из IV главы.
Е. М. Орлова. Раздел «Русская музыкальная культура первой половины XIX века» из III главы.
А. Н. Сохор. V глава (дополнения редактора).
Э. Л. ФриД. VI глава.

© Издательство «Музыка», 1979, изменения, дополнения.

4905000000

Р 90203—698
026(01)—79 548—79

ВВЕДЕНИЕ

В семье мировых музыкальных культур русской музыке принадлежит одно из самых значительных и почетных мест.

Она возникла свыше десяти столетий тому назад из песенного и инструментального искусства древних славян и с тех пор прошла длинный и славный путь, постепенно все более утверждая свое мировое значение. Вершиной этого многовекового развития стало XIX столетие, давшее человечеству Глинку и Даргомыжского, Бородина и Мусоргского, Чайковского и Римского-Корсакова, Глазунова и Танеева, а на рубеже XIX и XX веков — Рахманинова и Скрябина.

Выросшее из народной музыкальной практики, русское музыкальное искусство сохранило на все времена нерушимую связь с этим живительным источником. Оно отразило, таким образом, все исторические этапы развития народного сознания и в то же время сберегло и творчески развило ценнейшие музыкальные традиции глубокой древности. Так веками складывалось его национальное своеобразие. Русская музыка чутко впитывала также достижения музыкального искусства других стран и народов и развивалась в тесной взаимосвязи с другими искусствами — русской и зарубежной литературой, поэзией, театром, живописью.

В период наивысшего расцвета русской музыки национальный характер соединился с глубоким и своеобразным преломлением важнейших проблем века, с умением запечатлеть в яркой, неповторимой форме большое общечеловеческое содержание. Эти черты постоянно привлекали к себе пристальное внимание передовых деятелей европейского музыкального искусства. Горячими поклонниками Глинки были Лист и Берлиоз. Творчество Чайковского завоевало еще при жизни композитора любовь и восхищение во многих странах мира. По признанию ряда французских музыкантов во главе с Клодом Дебюсси, в творческих принципах Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина были заложены зерна дальнейшего плодотворного развития и обновления европейской музыки.

Классический XIX век русской музыки явился подготовкой к искусству новой, советской эпохи, открывшейся Великим

Октябрем. Творчество советских композиторов Мясковского, Прокофьева, Шостаковича и многих других, уже ставшее в свою очередь классикой, прочными нитями связано с музыкальными традициями великих предшественников.

Лучшим творениям русской музыки всегда присуща глубокая человечность. В сознании их авторов были неразрывно связаны между собой понятия «красота» и «правда», начала эстетического и этического. Высшей целью для русских композиторов неизменно было создание правдивого образа человека, выражение его сложных дум и чувств. В произведениях различных жанров, как и в народном творчестве, нашли воплощение не только история и быт народа, его борьба за независимость, гневное обличение социальной несправедливости, но и страстное стремление личности к раскрепощению своих духовных сил, борьба за личное счастье человека. Вот почему русских композиторов, как и русских писателей, с полным правом можно называть, пользуясь выражением А. Толстого, «каменщиками крепости невидимой, крепости души народной».

Подвиг русских музыкантов становится еще более очевидным, если вспомнить, что они самоотверженно творили в тяжелых условиях царского строя, крепостничества и в период бурного роста развивавшегося капитализма, когда художники подвергались жестокой травле за выражение свободолобивых мыслей, а все русское искусство пренебрежительно рассматривалось правящей верхушкой как нечто «низшее» по отношению к модному Западу. Прав был Максим Горький, когда говорил: «В области искусства, в творчестве сердца русский народ обнаружил изумительную силу, создав при наличии ужаснейших условий прекрасную литературу, удивительную живопись и оригинальную музыку, которой восхищается весь мир. Замкнуты были уста народа, связаны крылья души, но сердце его родило десятки великих художников слова, звуков, красок».

Великий Октябрь освободил «крылья души», открыв небывалые в истории возможности для развития художественного творчества. После свершения Великой Октябрьской социалистической революции все виды искусства, в том числе музыка, вступили в новый этап своего существования, начали новую жизнь. Вместе с тем возрос в наше время и интерес к историческому прошлому родного искусства.

Чтобы понять и оценить современность, нужно хорошо знать прошлое. Сокровища, создававшиеся на протяжении веков гением народа, передаваемые из поколения в поколение, являются нашим достоянием, нашей национальной гордостью и подлинным фундаментом советской музыки.

ГЛАВА I

РУССКАЯ МУЗЫКА ДО XVIII ВЕКА

МУЗЫКА ДРЕВНЕЙ РУСИ

Глубоко самобытное и неповторимое музыкальное искусство Древней Руси — одно из значительнейших достижений мировой культуры. Оно богато и многогранно. Это и искусство Киевской державы, гордо раскинувшей свои просторы от Таманского полуострова до верховьев Северной Двины, а на Западе до истоков Вислы. Это и искусство Великого Новгорода и могучего Владимиро-Суздальского княжества, и, наконец, Москвы, возглавившей движение за объединение Руси в трагический для нее период истории, связанный с борьбой против монголо-татарского нашествия.

Музыкальное искусство Древней Руси — существеннейшая страница истории культуры русского народа с древнейших времен вплоть до переломного в жизни страны XVIII века, когда преобразования Петра I поставили страну в один ряд с великими державами мира.

Истоки древнерусского искусства уходят в далекую старину, ко времени образования в IV—VI веках единой, хотя и неоднородной группы славянских племен. Нашими далекими предками были восточнославянские племена, именовавшиеся сначала «антами», а позже (в VII—VIII веках) «россами».

Древние славяне были язычниками. Они почитали природу как одухотворенное начало. Природа жила в их представлении в конкретных одушевленных образах, населенная добрыми и злыми духами, одни из них становились союзниками в борьбе со стихиями, других необходимо было умиловить и усмирить. С верованиями славян связано поклонение божествам, олицетворявшим силы природы: солнце, воду, землю. В художественном творчестве народа ярко и многообразно проявилось восприятие им окружающего мира. В изделиях его рук, в старинных сказах, мифах, легендах и песнях передано ощущение близости человека к природе и прежде всего — к родной земле как главному источнику жизни.

Песни древних славян были неотъемлемой частью их быта. Сопровождаемые песнями магические обряды имели целью умиловить природу, заставить ее быть щедрой к людям. Другие обряды были связаны с почитанием предков, которые, по представлениям древних, тоже имели влияние на судьбы живущих. Все значительные события человеческой жизни сопровождались

обрядами. Песни, звучавшие в этих случаях, мы объединяем названием «обрядовые». Они, в свою очередь, делятся на песни календарного круга и семейно-бытовые.

Песни календарного круга. Их содержание обусловлено сменой времен года. Весной люди приветствовали пробуждение природы и просили ее быть доброй к ним. Осенью они славил природу, которая дала богатый урожай. Песни помогали в труде, пелись на праздниках в честь урожая и т. п. Типичные примеры календарных песен — весенняя песня «Заклинание весны» (пример 1) и трудовая песня «А мы сечу чистили» (пример 2).

1

Ой, ку-ли-ки, жа-во-ро-нуш-ки, при-ле-тай-те к нам у во-до-ныш-ки!

Ле-тел-ку-лик из-за мо-ря. Ку-лик, ку-лик, за-мы-кай зи-му. От-пи-рай вес-ну, теп-ло ле-те-чно.

2

А мы се-чу чи-сти-ли, чи-сти-ли, ой, дид ла-до, чи-сти-ли, чи-сти-ли!

А мы паш-ню па-ха-ли, па-ха-ли, ой, дид ла-до, па-ха-ли, па-ха-ли!

Музыкальные особенности календарных песен проявляются в приведенных примерах очень ярко. Песни одноголосны, диатоничны. Диапазон их ограничен (в подобных песнях это терция — кварта, реже квинта). В основу мелодического развития положены краткие попевки, в характере которых улавливается связь с речевым интонированием (в календарной песне это могут быть протяжные «зовы» и речевой говорок).

Многие календарные песни прочно вошли в интонационный строй русской классической музыки. Яркие примеры их использования мы встречаем в творчестве Римского-Корсакова (оперы «Снегурочка», «Майская ночь»), Чайковского (музыка к сказке А. Н. Островского «Снегурочка»), Кастальского («Сельские работы в народных песнях») и т. д.

Семейно-бытовые песни. На протяжении многих веков у древних славян был распространен обряд оплакивания и поминовения умерших. Этот обряд дал жизнь одному из самых драматичных жанров — жанру плача-причета, воплотившего в законченных и совершенных музыкально-поэтических формах глубоко трагические страницы жизни людей далекого прошлого.

В этой музыке слышатся интонации горестных всхлипываний, рыданий. Обращает на себя внимание широко представ-



ленный в плачах принцип распевания отдельных попевок, глиссандирование, большая ритмическая свобода.

Своеобразной разновидностью плачей являются свадебные плачи, которые исполнялись при прощании невесты с близкими и являлись неотъемлемой частью свадебного ритуала.

Бережно хранимые, подобные песни прожили в устной музыкальной практике народа многие века, постепенно обогащаясь и видоизменяясь. Дошли они и до наших дней. С жанром плача мы встречаемся, например, во многих произведениях композиторов XIX и XX веков, рисующих картины бедствий, горя и страдания народа. Таковы хоры из опер Глинки (плач над непробудно спящей Людмилой в опере «Руслан и Людмила»), Мусоргского (обращенная к Борису Годунову мольба народа принять царский венец), таковы и сольные эпизоды — плач Юродивого из оперы «Борис Годунов», и ряд других эпизодов в произведениях Шостаковича, Свиридова, Прокофьева.

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА КИЕВСКОЙ РУСИ

Значительные достижения отечественной музыкальной культуры связаны со становлением и развитием на Руси отдельных княжеств, объединившихся вокруг Киева, Новгорода, Владимира, Суздаля и, наконец, Москвы. В культуре каждого из этих княжеств преломились особенности их исторического развития.

Киевская Русь сложилась как могучее государство, объединившее вокруг себя обширные территории. В X веке она вышла на арену мировой истории. Ее столица Киев — один из крупнейших в Европе городов. Вплоть до монголо-татарского нашествия он был экономическим и культурным центром всех славянских земель на Востоке. Небывалой пышности и блеска достигли здесь зодчество, живопись, литература и искусство. Говоря о киевской культуре, нельзя не вспомнить о влиянии на нее Византии, особенно на раннем этапе развития.

Киевская Русь оставила потомкам памятники высокой культуры духа и творческого созидания. Одним из них является Софийский собор, воздвигнутый в 1037 году на месте, где Ярослав Мудрый с дружиной одержал победу над печенегами. Украшенный фресками, роскошной мозаикой на золотом фоне, дорогим мрамором, собор поражал современников своей величественной красотой. Софийский собор стал символом расцвета Киевской Руси.

Выдающимися литературными документами эпохи явились «Слово о полку Игореве», созданное неизвестным автором в конце XII века, и «Повесть временных лет»¹.

Музыка неотделима от жизни Киевской Руси. Ее функции ответственны и разнообразны. Она звучала в церкви во время богослужения и в ратных походах, на торжественных церемониях и на народных празднествах. В народном быту продолжали развиваться древние жанры календарных и семейно-бытовых песен.

Былины. Самым значительным явлением в музыкальном искусстве Киевской Руси стало рождение новых видов музыкально-поэтического творчества. Одно из них — былинный эпос. Былина в Киевской Руси — героико-эпический жанр. Это одновременно сказка и история². Народ прославлял в былинах отвагу киевских богатырей — защитников родины Ильи Муромца, Добрыни Никитича, Алеши Поповича. Воспевались в них и мирные труженики-хлебопашцы, такие, например, как Микула Селянинович. Создателями былин были художественно одаренные певцы-сказители из среды трудового народа. Поэтому и герои былин — это, прежде всего, выразители дум и чаяний народных³.

В высшей степени своеобразен музыкальный язык былин — древнейшая музыкальная декламация, в которой большую роль играет импровизационное начало. Исполнитель былины стремился передать тонкие оттенки богатого по содержанию и яркого по образности поэтического текста. Он произносил его нараспев, меняя при этом интонацию, ускоряя и замедляя темп повествования в зависимости от содержания стихов. А поскольку их в былине было много, от исполнителя требовалась большая музыкальная фантазия.

Представление о былине может дать следующий пример:



¹ «Повесть временных лет» — историческая летопись, составленная в Киево-Печерском монастыре после 1110 г. монахом Нестором. Она повествует о том, «откуда есть пошла Руская земля, кто в Киеве нача первее княжити и откуда Руская земля стала есть».

² Название «былины» появилось лишь в XIX веке. До этого их называли старинами, досельными или богатырскими песнями.

³ Былины имели также своих исполнителей среди бродячих нищих, слепцов, называемых в народе «каликами переходжими».

Киевская былина жила и развивалась на протяжении нескольких столетий. Интерес к ней не угас в XIX и XX веках. Об этом свидетельствует не только продолжающаяся деятельность народных сказителей, но и творчество композиторов-профессионалов. Воздействием былинных традиций обусловлен характер многих эпизодов, да и весь художественный замысел таких опер, как «Руслан и Людмила» Глинки, «Князь Игорь» Бородина, «Садко» Римского-Корсакова. К традициям былинного эпоса обращаются и советские композиторы в произведениях, прославляющих героическое прошлое русского народа. Такова, например, кантата «Александр Невский» Прокофьева. Влияние былинной мелодии определило характер одного из очень важных ее эпизодов — «Песни об Александре Невском».

Знаменное пение. Другое значительное явление музыкальной культуры Киевской Руси — знаменное пение. Это самый ранний из дошедших до нас образцов письменно зафиксированных русских церковных песнопений¹.

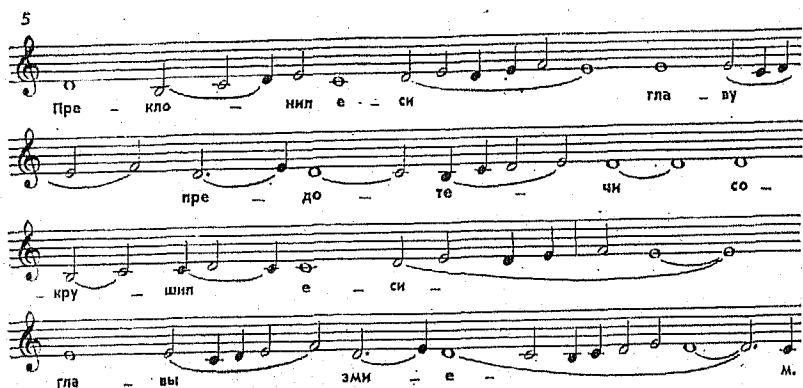
Напомним, что в эпоху средневековья церковь использовала архитектуру, живопись и особенно музыку для утверждения своей власти над духовным миром людей. В церковной службе на Руси именно пение играло большую роль: инструментальная музыка исключалась из обихода (на Западе, как известно, в религиозном обряде широко был представлен орган). Пение не только придавало службе особую пышность, торжественность, но и призвано было формировать мировоззрение людей в религиозном духе. Однако нередко высокоодаренные творцы знаменных напевов, подобно мастерам церковной живописи, вкладывали в музыку настолько глубокое общечеловеческое содержание, что знаменное пение выходило за пределы своей служебной роли и становилось выражением вполне земных чувств и мыслей. Б. В. Асафьев пишет, что музыке знаменных распевов, как и старинным летописям, присуща особая красота языка, то «сурово-сосредоточенного», то «звонкого». В них «та же сфера чувств, та же дисциплина характеров, та же упорная воля жить, тот же мерный ритм, что и в памятниках древнерусского слова, живописи, резьбы и тканей, в образах фресок».

Для знаменного пения характерно хоровое одноголосие, так называемая монодия. Движение мелодии поступенное, размеренное, часто основанное на варьировании основной попевки, развитие которой упорно и многократно возвращается к исходному звуку (пример 5).

Зародившись в период Киевской Руси, знаменное пение просуществовало несколько столетий. Оно определило многие важные особенности национальной музыкальной культуры. К интонациям знаменного распева обращались русские композиторы,

¹ Свое название этот вид пения получил от способа записи: слово «знамя» означало особый вид знаков, которыми записывались напевы.

когда стремились воссоздать дух старины и придать музыке характер суровой непреклонности. Так, Римский-Корсаков, создавая тему Ивана Грозного для оперы «Псковитянка», придал ей черты сходства со знаменным напевом.



Искусство скоморохов. Широкое распространение имела в Киевской Руси музыка светского содержания, звучавшая при дворах киевских князей, на народных празднествах. Создателями и исполнителями музыки и текстов выступали народные умельцы — скоморохи. Это был тип древнерусского синкретического актера, сочетававшего в себе талант музыканта, сказителя, певца, танцора, фокусника. Скоморохов можно сравнить с бродячими музыкантами — шпильманами в Германии или шутами в Англии.

Искусству скоморохов Киевская Русь обязана обогащением музыкального инструментария. В летописях и былинах часто упоминаются такие широко распространенные в музыкальной практике скоморохов инструменты, как гусли, труба, бубны, сопель, свирель, цевница (род многоголосной флейты) и многие другие. Демократическое искусство скоморохов пользовалось большой любовью народа. Но церковь ополчилась на него, считая его «богомерзким делом», «порождением дьявола». Скоморохов изгоняли из Киева, их инструменты и вещи сжигались. Однако ничто не могло убить здоровые, крепкие корни народного творчества; в испытаниях оно набирало новые силы и становилось более содержательным и ярким.

Художественные традиции Древнего Киева, связанные с рождением былинного эпоса, знаменного пения, искусства скоморохов продолжали свою жизнь в истории русской культуры в течение многих веков. Они явились одним из живительных источников, который питал творчество русских композиторов-классиков XIX века.

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА НОВГОРОДА

Неоценимый вклад в развитие древнерусской культуры внес Великий Новгород, второй по значению после Киева центр Руси.

Город-крепость, Новгород выстоял в суровое лихолетье монголо-татарского ига, дав героический отпор ордам врага. В XIII—XIV веках он не только стал главным хранителем художественных традиций прошлого, но и существенно приумножил их, создав свою неповторимо самобытную культуру.

Высокая культура Новгорода развивалась на основе культуры, созданной в период расцвета Киевской Руси. И вместе с тем в зодчестве и произведениях изобразительного искусства, в былинах и поэтическом творчестве воспели новгородцы свой идеал красоты, свое видение мира, свое понимание правды и жизненных ценностей. Яркую характеристику искусства новгородцев дает И. Э. Грабарь: «В его зодчестве такие же, как он сам, простые, но крепкие стены, лишённые назойливого узора, которое, с его точки зрения, „ни к чему“, могучие силуэты, энергичные массы... Такова же и новгородская живопись — яркая по краскам, сильная, смелая».

Своеобразие новгородского искусства получило кульминационное выражение в творчестве выдающегося художника XIV века — основоположника целой школы живописи Феофана Грека. Ф. Грек расписал новгородские соборы великолепными фресками, которые и сегодня поражают одухотворенной патетикой и силой драматизма.

Новгородские былины. Велики завоевания Новгорода и в области музыкального искусства, которое также отразило самобытность его жизни. Особенно яркое представление о духе новгородцев, об их нравах и жизненном укладе дает новый тип былины. Новгородская былина по сравнению с киевской более лирична, в ней больше бытовых штрихов. Ее часто называют былинной-новеллой. В ней нередко описываются далекие странствия и сопряженные с ними опасности, из которых герои непременно выходят победителями; шумные пиры и забавы, в которых раскрывается молодецкая удаль и творческая инициатива новгородцев. В Новгороде родилась еще одна разновидность былин — скоморошина. Это былина социально-обличительного содержания с печатью грубоватого юмора. Герои новгородских былин — как правило, художественно одаренные люди: певцы, музыканты, скоморохи. Таковы популярные герои новгородского эпоса Садко, Василий Буслаев. Приведем типичный для новгородского эпоса пример былины о Василии Буслаеве.



В музыкальном языке ощущается связь с бытовой песенно-танцевальной музыкой. Основная часть напева, неоднократно повторяясь, варьируется.

Создателями и исполнителями былин являлись, как правило, скоморохи, очень популярные в Новгороде. Их положение здесь было более привилегированным, чем в Киеве. Уклад жизни этого города давал больший простор творческой инициативе. Искусство скоморохов оказало ощутимое влияние на развитие новгородской культуры. Так в музыкальном обиходе Новгорода стали особенно популярны инструменты домра, гусли, гудок¹. С искусством скоморохов связано рождение в Новгороде кукольного театра.

Искусство новгородских скоморохов, так же как и киевских, получило богатое отражение в творчестве русских композиторов. В качестве действующих персонажей мы встретим скоморохов в операх Верстовского (Торопка из «Аскольдовой могилы»), Римского-Корсакова (Дуда и Сопель в опере «Садко»), Бородина (Скула и Ерошка в опере «Князь Игорь»).

Колокольные звоны. Музыкальная культура Новгорода отличалась большим своеобразием. Здесь родилась и утвердилась замечательная, исконно русская традиция колокольных звонов, которая позже вошла в церковный обиход Пскова, Ростова и других городов Руси. Далеко за пределами Новгорода славилось искусство колокольных звонов Софийского собора и Юрьевского монастыря. Колокол звучал не только в церковном ритуале. В историю вошли новгородские колоколы-набаты, собиравшие новгородцев на Вече, возвещавшие о приближении опасности, о пожарах и других бедствиях.

Искусство колокольных звонов, достигшее в Новгороде высокого совершенства, стало впоследствии одним из существенных признаков русской музыки XIX и XX веков и придало ей яркий национальный колорит. Мы слышим колокола в «Иване Сусанине» Глинки, они воспроизведены оркестром в операх «Борис Годунов» Мусоргского, «Псковитянка» и «Сказание о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова, в музыке Рахманинова, Шостаковича.

Развитие знаменного пения. Большую роль сыграл Новгород в развитии знаменного пения. Именно здесь сложилась мелодически очень богатая традиция распева. Этому способствовало мастерство талантливых музыкантов из народа. К XVI веку искусство новгородских распевщиков² достигает своей вершины. В историю вошли ее прославленные представители: братья Савва и Василий Роговы, теоретик музыкант Иван Шайдур, усовершенствовавший систему старинной записи музыки. Боль-

¹ Струнный смычковый инструмент.

² Распевщиками назывались мастера знаменного пения, которые сочиняли знаменные напевы, исполняли их и обучали своему искусству других.

шим завоеванием новгородской культуры явилось введение в церковную практику многоголосия¹.

Театр. Яркое и самобытное явление — новгородский театр. Новгородские театрализованные представления связаны не только с народным театром скоморохов, но и с театрализацией церковного обряда. Известно, что в него включались представления на религиозные сюжеты. Подобные «действия» шли в декорациях, костюмах, с богатым музыкальным сопровождением. Все это превращало их в яркое зрелище, и неудивительно, что они пользовались большим успехом в народе. Эта новая форма драматического действия отразила влияние светского искусства на искусство церковное. В Новгороде родился также веселый народный театр Петрушки, который пользовался на Руси большой любовью на протяжении нескольких столетий.

Новгород внес в развитие национальной культуры много нового и самобытного. Здесь родилась былина-новелла. С Новгородом связано зарождение и расцвет традиции колокольных звонов и хорового многоголосия. Велико его значение в формировании светского искусства и прежде всего театра.

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА МОСКОВСКОЙ РУСИ

Музыкальное искусство Московской Руси отразило всю сложность и противоречивость событий, происходивших в стране с XIV по XVII вв.

В это время шел интенсивный процесс укрепления государства, связанный с объединением русских земель вокруг Москвы. Находявшаяся на перекрестке торговых путей Москва, окрепнув экономически, быстро набирала и военную мощь. Поэтому именно московский князь Дмитрий сумел объединить под своим знаменем русские войска для того, чтобы дать решительный отпор монголо-татарским поработителям. В 1380 году состоялась историческая Куликовская битва, в которой врагу был нанесен сокрушительный удар. С этого времени Русь набирает силы, растет ее международный авторитет. Москва, ставшая центром политического единства, становится и центром русской культуры. Но одновременно внутри страны назревают острые социальные противоречия. Привилегии и ослепительное богатство господствующего класса обеспечивались притеснением и угнетением народа, жившего в ужасающей нищете и бесправии. Растет недовольство масс. Искусство отразило обе стороны сложного исторического процесса, в нем нашли свое выражение чувства патриотизма и национальной гордости и одновременно боль за судьбы простых людей.

Замечательные русские умельцы — живописцы, зодчие — создали немало памятников, увековечивших страницы истории. Это Успенский, Благовещенский, Архангельский соборы, Грановитая палата в Московском кремле и храм Василия Блаженного, поражающие и сегодня своим великолепием².

В историю культуры России вошло имя крупнейшего представителя изобразительного искусства Андрея Рублева. Художник вырос в годы, озарен-

¹ Его появление связывают с именем распевщика Саввы Рогова.

² Храм Василия Блаженного построен в 1552 г. по приказу Ивана Грозного в честь покорения Казани.

ные великой Куликовской победой. В своем творчестве он отразил гуманистические тенденции, связанные с проявлением интереса к мыслям и чувствам живого человека. Высшим выражением гуманизма в произведениях Андрея Рублева явилась его знаменитая «Троица».

Литература этого времени проявляет повышенное внимание к жизни выдающихся государственных деятелей, к истории государства. Весьма характерен такой памятник русской письменности, как поэтическое сказание «Задонщина». В нем прославляется подвиг народа в Куликовской битве.

Большим завоеванием русской культуры XVI века явилось начало книгопечатания, связанное с именем знаменитого русского первопечатника Ивана Федорова.

Существенных успехов достигают в XVII веке просвещение и наука. Велик интерес к научным практическим знаниям. Развитию просвещения способствовало открытие новых учебных заведений и, в частности, славяно-греко-латинской академии. Русские люди проявляют большой интерес к науке за рубежом, знакомятся с европейскими достижениями в области астрономии, медицины, математики, географии. Русские часто выезжают за границу, а в русскую жизнь входят представители зарубежной культуры. Это явилось начальным этапом сближения и взаимовлияния русской и западноевропейской культур.

Интенсивно развивалась музыкальная культура Московской Руси.

Историческая песня. В ряде произведений народного творчества рассказывается о крупнейших исторических событиях: борьбе против монголо-татарского ига, героической обороне Москвы, походе Ермака в Сибирь. В это время рождается и жанр исторической песни. Одна из распространенных в XVI веке песен посвящена взятию Казани. Героями песни являются простые люди — пушкарки, которые сумели взорвать толстые стены крепости. Некоторые варианты этой песни дошли до XIX века. Текст одной из них был использован Мусоргским для песни Варлаама в опере «Борис Годунов». В эту эпоху родились и трагические песни «про татарский полон». Немало песен сложил народ об Иване Грозном. Прославляя его борьбу с иноземными захватчиками, с боярами-изменниками, народ вместе с тем осуждал в них его жестокость. Большое место занимает в песнях также тема протеста против социального неравенства и угнетения человека.

Протяжная песня. На этом этапе родилась и протяжная песня — одно из самых ярких и самобытных явлений национального искусства. Это первый лирический жанр в истории русского народного творчества. В протяжных песнях народ поведал о своей вековой тоске по свободе, выразил чувства, связанные с тяжелой долей русского крестьянина. Немало песен посвящено горькой судьбе русской женщины-крестьянки. Самое примечательное и неповторимое в протяжной песне — ее мелодика. Такого широкого дыхания мелодия не знала ни в одном из предшествующих песенных жанров. Рождение протяжной мелодии было подготовлено долгими годами формирования русской песенной кантилены. Далекими предвестниками ее были распевы в старинных русских плачах да короткие лирические

вставки в исторических песнях. Теперь же лирическое начало свободно вырвалось наружу. Песня льется неизбывным потоком. Слышится в ней глубокое человеческое горе, и кажется, будто запечатлены в ней необъятные просторы русских полей и степей. Вырастая из короткой начальной попевки, мелодия непрерывно развивает ее, раздвигает ее диапазон, увеличивает протяженность, создает новые варианты ее и сама обогащается при этом все новыми и новыми эмоциональными оттенками.

Протяжные песни исполнялись хором. К начальному запеву присоединялись постепенно другие голоса, «прилаживаясь» к нему, окружая его вариантами, а временами сливаясь с ним в унисон. Из свободных импровизаций рождалось искусство народной, так называемой подголосочной полифонии.

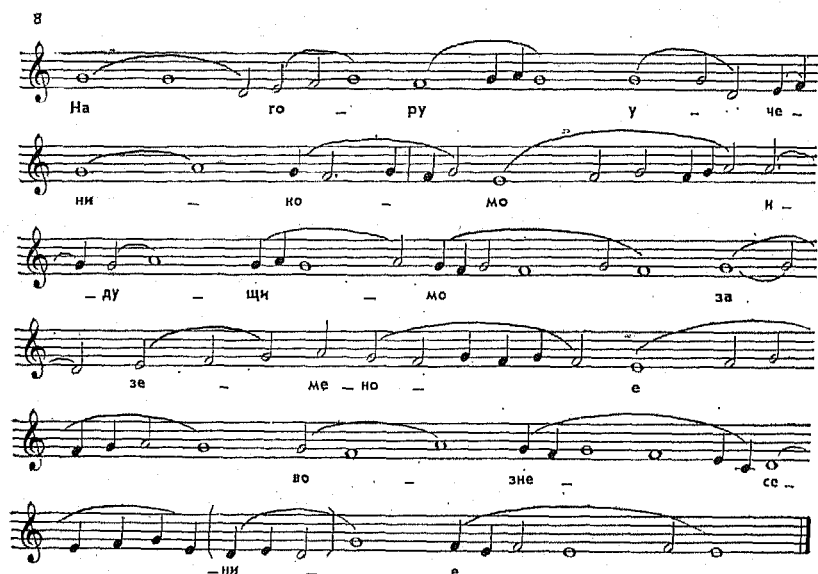
Ведущее положение в протяжной песне занимает музыкальное начало, в то время как поэтический текст служит лишь канвой для свободного мелодического развития. Этим объясняется обилие в тексте прерванных, недопетых слов, словесных повторов, излишних (с точки зрения самого текста) вставок-междометий. Все это — основа для появления выразительнейших попевок и для создания единого, нигде не прерывающегося музыкального потока.

В качестве примера протяжной мелодики мы приведем песню «Ах, не одна во поле дороженька» в одноголосном изложении.



Интонации и художественные принципы протяжной песни стали во многом определяющими для становления национального русского музыкального языка. Творчество Глинки, Мусоргского, Бородина, Рахманинова, Прокофьева, Свиридова и многих других композиторов XIX—XX веков буквально напоено песенностью, ведущей свое начало от протяжной песни. Этим определяется особый, неповторимый распевный характер русской музыки, который всегда поражал иностранцев.

Новые явления в культовой музыке. Большие достижения связаны в XIV—XVI веках с развитием церковной музыки. Влияние народной песни на церковное пение, ощущавшееся и ранее, с возникновением протяжной песни стало еще более заметным. Это и неудивительно: певчие и прихожане были представителями народной среды. Они-то и приносили в знаменный распев живое дыхание народной песни. Обогащение знаменного пения яркой мелодикой — существенное завоевание новой эпохи. До нас дошли замечательные напевы знаменитого московского распевщика XVI века Федора Крестьянина¹. Вот один из них:



В XVI веке в московской школе распевщиков возникает старейший вид церковного многоголосия — так называемое строчное пение. Свое название оно получило от системы записи: голоса записывались один над другим, как строки партитуры. Самым распространенным видом строчного пения было трое-строчное (трехголосное) пение². Характерной чертой этого стиля является двух- и трехголосный полифонический склад, который во многом родствен руской народной песне. В конце XVI века в русскую музыку придет партесный стиль. О нем речь пойдет подробнее в разделе, посвященном XVII столетию.

Светская музыка представлена многопланово. Важным событием в культурной жизни Руси явилось создание на рубеже

¹ Федор Крестьянин служил при дворе Ивана IV. У него было много учеников и последователей.

² Здесь главным был средний голос — «путь», над ним располагался «верх», а под ним — «низ».

XV—XVI веков придворного хора. В его состав входили самые одаренные и образованные мастера певческого искусства того времени. Этот хор, именовавшийся «хором государевых певчих дьяков», часто принимал участие в торжественных дворцовых церемониях, сопровождал царя при выездах в церковь, в походах. По-прежнему очень популярно было искусство скоморохов, хотя в 1648 году царь Алексей Михайлович издал направленную против них грамоту. Официально их искусство клеймится как «дьявольское угодье», «богомерзкие дела», но скоморохи, как и раньше, желанные гости на всех праздниках. Новым в музыкальной жизни Руси был все возрастающий интерес к западноевропейской культуре, что сказалось в приглашении музыкантов из-за рубежа, в приобщении к европейскому музыкальному инструментарию.

Самым важным итогом развития отечественной музыки на данном этапе явилось рождение протяжной песни, а также утверждение в церковной музыке многоголосия. Эти завоевания послужили основой для становления отечественного музыкального искусства на новом этапе его истории.

НОВЫЕ ЯВЛЕНИЯ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В XVII ВЕКЕ

Мы выделяем XVII век как один из важнейших этапов в истории развития отечественной культуры.

XVII век занимает переходное положение между русским средневековьем и началом новой эпохи, наступившей в истории страны в следующем столетии. Это также новая ступень утверждения и укрепления государства. В состав России теперь входят Украина, Поволжье, значительная часть Сибири и Дальнего Востока. Вместе с тем, XVII век — время все возрастающих классовых противоречий. Народные массы испытывают двойной гнет: со стороны местных феодалов и со стороны крепнущей государственной власти. Все это вызывает колоссальный размах народно-освободительного движения. Кульминационными этапами в нем были восстания, возглавляемые Иваном Болотниковым (1606—1607) и Степаном Разиным (1667—1671). Все эти события не могли не сказаться на развитии русской литературы, музыки, живописи. Для них стал теперь особенно характерен активно выраженный интерес к животрепещущим проблемам жизни. В литературе с этим связано создание произведений, разнообразных по тематике и жанрам: исторических и бытовых повестей, летописей, описаний путешествий. Знаменательно появление сатирических повестей, в которых высмеивались порочность и лицемерие бояр, представителей духовенства («Суд Шемякин», «Повесть о Ерше Ершовиче»). Выдающимся произведением XVII века явилась «Повесть о Горе-Злочасти». Близкая образцам народного поэтического творчества, изложенная былинным стихом, повесть поднимает острые вопросы о смысле бытия, о жизненном призвании человека.

В живописи, как и в литературе, усиливается стремление к реалистичности. Все чаще моделью творчества художника становится реальный человек и окружающая его жизнь. С этим связаны и попытка передать индивидуальные черты изображаемых людей, и создание пространственной перспективы. Большим завоеванием русского изобразительного искусства XVII века на пути

овладения реалистическими приемами письма стало появление портретов — «парсуны», в которых художники запечатлели своих современников¹. Новшества коснулись и иконописи. Выдающийся мастер Симон Ушаков создал в рамках религиозных сюжетов прекрасные образцы портретной живописи².

Музыкальное искусство XVII века развивалось, как и раньше, в трех ведущих руслах: народное творчество, церковная музыка, светская музыка.

Песни разинского цикла. В народном творчестве получил выражение протест народа против усилившегося гнета. В народном творчестве определяющими становятся свободолюбивые антифеодальные и антигосударственные мотивы. В многочисленных песнях о Степане Разине народ не только славил любимого героя, но и выражал свой протест против клеветы бояр на восставших.

С восстанием Степана Разина связано одно из самых значительных завоеваний в русской музыке XVII века — разинский цикл. Пронизанный чувством протеста против угнетения, воспевающий вековую мечту народа об освобождении, он восходит в своих традициях к замечательным образцам русской исторической песни — песням казачьей вольницы XVI века. В них впервые появляется собирательный образ страдающего, но гордого и не склонившегося перед угнетателями народа. Музыка этих песен свойственна широкая мелодическая распевность. Характер их, как правило, волевой, активный. Иногда прорывались в них и лирические ноты. Эти песни вплоть до XIX века пользовались в народе большой любовью. Особенно популярными среди них были: «Ты взойди, солнце красное», «Ах, соберемся, ребятушки», «Ай, на вольных степях», «Как у нас было на Волге». Вот пример такой песни:



От песен разинского цикла протягиваются нити к XVIII веку, к песням о восстании Емельяна Пугачева.

Церковная музыка. К середине XVII века наивысшего расцвета достигла культура знаменного пения, существовавшая к этому времени уже около 500 лет. С XVII столетия в нее стал проникать новый вид хорового многоголосия, так называемое

¹ «Парсуна» — измененное слово «персона».

² Под руководством и при личном участии Симона Ушакова расписаны стены прославленного Коломенского дворца под Москвой.

партесное пение¹. С ним в русскую хоровую музыку вошел трех- и четырехголосный хорально-гармонический склад, хотя в отдельных случаях и сохранилась связь с предшествующим подголосочно-полифоническим стилем.

Стремительно развиваясь, партесное пение уже к концу XVII века пришло к высочайшим формам развернутого многоголосия в церковных праздничных композициях, называвшихся концертами. Эти концерты исполнялись во время церковной службы, частью которой они являлись. Восьми-, двенадцати- и двадцатичетырехголосные концерты писались для двух или трех хоров. Каждый хор представлял собой довольно цельную и самостоятельную группу. Это давало возможность варьировать исполнительский состав: при необходимости концерт мог исполняться одним, двумя или тремя хорами.

Вот пример из концерта неизвестного автора:

10

Хор I Да вос-тру - бят, да вос-тру - бят,

Да вос-тру - бят, да вос-тру - бят

Хор II Да вос-тру - бят, да вос-тру - бят

Да... Да вос-тру - бят

Хор III Да вос-тру - бят, да вос-тру ..

Да... Да да да вос-тру -

Партесный стиль получил обоснование в трудах выдающегося музыкального теоретика, педагога и композитора Николая Дилецкого². В своем известном трактате «Музыкальная грамматика» Дилецкий излагает теоретические основы партесного стиля, дает практические рекомендации композиторам.

¹ «Партесный» происходит от слова «партия» (сравним: «партитура»).

² Дилецкий Н. — выходец из Украины, некоторое время жил в Польше. В 70-е гг. XVII века поселился в Москве. Им была создана целая школа композиторов — мастеров хорового искусства.

Светская музыка достигает в XVII веке значительных успехов. В ней проявилось общее для искусства того времени стремление уйти из замкнутого мира религиозных чувств в мир земных переживаний, радостей и печалей простого человека. Оно выразилось в возникновении канта — бытовой многоголосной песни, рассчитанной на домашнее музицирование. В канте еще использовались религиозные тексты, но они служили лишь поводом для воплощения разнообразных человеческих переживаний. До нас дошли рукописные сборники кантов, созданные неизвестными авторами. Кант XVII века — строфическая трехголосная песня: два верхних голоса движутся параллельно в терцию, а нижний голос дает гармоническую опору. Таков, например, очень распространенный в свое время духовный кант «Радуйся», посвященный богородице (в древнерусском искусстве — символу вечной женственности и всепрощения):



Позже, в XVIII веке, кант обогатился новым содержанием, образовалось множество его разновидностей¹. Одни из них были неотъемлемой частью домашнего музицирования, другие исполнялись во время больших празднеств на городских улицах и площадях.

¹ В XVIII веке получили распространение канты праздничные, шуточные, сатирические, приветственные.

В развитии инструментальной музыки в XVII веке происходит также много нового. Россия приобщается к европейским формам инструментального музицирования. В домах высокопоставленных особ появляются европейские инструменты: клавесин, клавикорд. Русские вельможи создают исполнительские коллективы на европейский лад и организуют концерты инструментальных ансамблей. При царском дворе большой популярностью пользуется «органная потеха», устройтелем которой был известный польский органист Симон Гутовский.

Большую роль в развитии светской музыки в России XVII века сыграли разнообразные формы театрализованных представлений. Это и религиозные действия в церкви, и представления в театрах при различных учебных заведениях (эти театры назывались школьными). Велико было также значение придворного театра, организованного в 1672 году при царе Алексее Михайловиче. Во всех спектаклях, которые шли в это время в России, широко использовалась музыка — инструментальная, вокальная, хоровая. Нередко в спектаклях были заняты оркестр и орган.

Во второй половине XVII века светская музыка начинает играть значительную роль в духовной жизни русского общества. Она начинает также входить во все более плодотворные контакты с культурой других народов. Особенно ощутимо было влияние музыкальных и литературных традиций Украины и Белоруссии.

XVII век не только обобщил многовековой опыт прошлого. Он явился переломным этапом в развитии культуры России. Здесь родились новые, очень важные для нее формы музыкального искусства. Это и песни разинского цикла — в народном творчестве, и партесный хоровой концерт — в церковной музыке, и канты — первые образцы камерной вокальной лирики. XVII век знаменателен для России рождением музыки для театра и приобщением к европейским формам инструментального музицирования. Все это послужило той благоприятной почвой, на которой предстояло развиваться музыкальной культуре предклассического XVIII века.

РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА XVIII ВЕКА

«Век разума и просвещения», «великий век» — так говорили выдающиеся мыслители прошлого о XVIII столетии. Напомним, что в жизни европейских государств это век больших социальных потрясений, кульминацией которых явилась французская буржуазная революция. XVIII век ознаменовался величайшими завоеваниями в области философии и искусства, где господствующими стали идеология разума и культ человека, свободного от религиозных предрассудков. Мир узнаёт имена Дидро, Гольбаха, Вольтера и Руссо, Гёте и Шиллера. В музыке это век Баха, Глюка, Генделя, Гайдна, Моцарта и Бетховена, век рождения двух школ симфонизма — мангеймской и венской.

XVIII век — важнейший этап и в истории России. Страна выходит на общеевропейский путь формирования новых общественных устоев жизни, науки, культуры. Она учится, строит, утверждая себя как равная среди равных в единоборстве с сильнейшими державами мира. И вместе с тем XVIII век в жизни России отмечен напряженнейшей классовой борьбой, которая привела в 70-е годы к одному из самых массовых и самых драматичных по исходу выступлений народа против угнетателей — к восстанию Емельяна Пугачева. Насыщенная событиями жизнь России XVIII века стимулировала развитие всех форм общественного сознания, научной и творческой мысли.

Развитие русской науки XVIII века связано прежде всего с именем Ломоносова — мыслителя, ученого, литератора, в обширной и разносторонней деятельности которого есть что-то, роднящее его с титанами духа эпохи Возрождения — Микеланджело и Леонардо да Винчи. XVIII век связан и с деятельностью талантливых русских изобретателей, выходцев из народа — Ползунова и Кулибина. Много нового произошло в системе образования и просвещения. В России открываются школы, Университет, Академия наук, Академия художеств, основываются учебные заведения для представителей знатных семей — Шляхетский корпус и Смольный институт благородных девиц.

Русская культура, обогащаясь общеевропейскими достижениями, всегда оставалась вместе с тем верна отечественным традициям. Народ веками отстаивал свой идеал красоты и правды, бережно и с любовью пронося его сквозь бури истории. На этой основе выросло глубоко самобытное творчество передовых деятелей русской культуры XVIII века.

Чрезвычайно интенсивно протекало в XVIII веке развитие музыкальной культуры. Утверждались новые формы светского музицирования, закладывались основы музыкального образования и исполнительского искусства. Конец XVIII века ознаменовался формированием русской композиторской школы. Предпосылки для всего этого были заложены в эпоху Петра I, при котором музыка обрела официальные права гражданства в духовной жизни общества. Из потехи она превратилась в обязательное и необходимое условие полноценного воспитания и формирования личности. Уделяя большое внимание музыкальному образованию, Петр считал, что оно может служить его преобразовательным целям и должно отвечать духу его державы. Особыми указами Петр I широко вводил музыку в жизнь двора и повседневный быт.

Музыка в быту. Интенсивно развивается светская музыка — непрерывная участница учрежденных Петром I ассамблей, вечеров в домах влиятельных особ, общественных церемоний и придворных праздников¹. Большое значение для развития светских форм музицирования имели также вечера камерной музыки, которые тоже проводились по особому указу царя. Их посещение для приближенных царя было строго обязательным. В концертах исполнялись произведения известных композиторов XVII—XVIII веков: Корелли, Телемана, Кайзера. Это было частью общего процесса приобщения русской знати к европейской культуре. Насаждаемая сначала насильственно, европейская музыка вскоре полюбилась многим. Широкое распространение начали получать самые разнообразные формы домашнего музицирования. Входит в моду игра на клавикордах, скрипке, флейте. На домашних концертах исполняются галантные песни (арии), песни-канты философского и лирико-бытового содержания: любовные, шуточные, поздравительные; многие из них были написаны на стихи Ломоносова и Тредиаковского. Музыкой сопровождались все танцевальные вечера. Широкой популярностью пользовались полонез, англес и особенно изысканный и грациозный менуэт, музыка которого звучала не только во время танцев, но нередко исполнялась в домашних концертах в многочисленных переложениях для различных исполнительских составов. В поэзии того времени распространены были даже стихи, специально предназначенные для исполнения «на голос» (т. е. на мелодию) «минувета».

Развивается военная музыка. С 1711 года в каждом полку учреждаются оркестры, которые принимают участие во всех военных церемониях. Новая роль отводилась музыке на всеобщих празднествах и манифестациях, проводившихся в Петровскую эпоху в честь значительных в жизни страны событий: победы под Полтавой, заключения Ништадтского мира.

¹ Описание ассамблей имеется в романе А. Толстого «Петр Первый».

Церемониал проведения этих торжеств был детально разработан. Он непременно включал в себя театрализованные шествия-действия, действия-приветствия. Увенчанные лаврами герои-победители должны были проезжать под триумфальными арками. При этом звучала торжественная оркестровая и хоровая музыка. Цель подобных праздников состояла в том, чтобы прославить победителей и пробудить в народе чувства национальной гордости и патриотизма. С торжествами было связано развитие одного из своеобразных музыкальных жанров XVIII века — приветственных или панегирических кантов¹. Это был музыкально-поэтический жанр, который выражал героико-патриотические настроения Петровской эпохи. Простые, легко запоминающиеся стихи и музыка обеспечивали ему всеобщую популярность.

Музыка приветственных кантов уходит своими корнями в традиции канта XVII века. Но если старому бытовому канту были свойственны лиричность, мягкость, задушевный тон повествования, то приветственному канту присущи черты праздничного марша-гимна. Это достигается призывными фанфарными интонациями, активной ритмикой, преобладанием звучности форте, фортиссимо. Канты исполнялись при «гласе трубном». «Кант на заключение Ништадтского мира» был написан в 1721 году в связи с окончанием продолжительной войны со шведами:

12

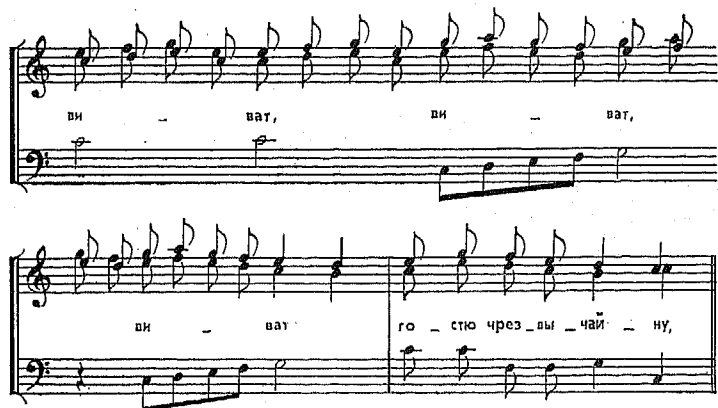
Музыкальный фрагмент представляет собой кант на заключение Ништадтского мира. Он состоит из трех систем нот. Первая система имеет две строки: верхнюю (сопрано/альто) и нижнюю (бас). Вторая и третья системы также имеют две строки. В каждой строке ноты сопровождаются русскими словами. В конце каждой строки ноты заканчиваются точкой, что указывает на окончание фразы.

Ра_дуй_ся Рос_ско зем _ ле. Ра_дуй_ся Рос_ско зем _ ле.

Ли_куй, ли_куй, ли_куй и ве_се_ли _ ся.

Ли_куй, ли_куй, ли_куй, швед у_ми_ри _ся. Ви _ пат,

¹ Их называют также кантами-виватами.



Традиции приветственных кантов оказали влияние на формирование жанра торжественных праздничных кантат, гимнов, маршей в творчестве русских композиторов XIX и XX веков. Венчающий оперу Глинки «Иван Сусанин» хор «Славься» своим гимническим характером, соединением распева с маршевой поступью восходит к далекой традиции торжественных кантов.

Большим событием в культурной жизни России было открытие первого общедоступного театра, которое состоялось в Москве в 1702 году. Театр назывался «Комедиальной храминой». Спектакли в нем ставились сначала специально приглашенными немецкими актерами во главе с антрепренером Иоганном Кунстом, но вскоре в труппу влились и русские актеры. В репертуар входили преимущественно пьесы Мольера и Кальдерона. Открытие первого общедоступного театра имело существенное значение для культурной жизни России. Театр Кунста впервые стал приобщать к искусству широкие массы, создал предпосылки для развития театральной жизни в стране. Велика его роль и в становлении музыкальной культуры, так как во всех спектаклях песням, хорам и инструментальной музыке отводилось большое место.

Опера. Русская опера как явление национальной культуры рождается в 70-е годы XVIII века. Этому предшествовал, однако, длительный период освоения слушателями нового для них вида искусства, который к тому времени уже получил широкое распространение на Западе. Первые оперы, появившиеся в 30-е годы XVIII века на русской сцене, принадлежали иностранцам. Ко двору императрицы Анны Иоанновны, не пожелавшей отставать от европейской моды, были приглашены итальянские оперные труппы, познакомившие русских слушателей с жанром оперы seria. Новинка пришлась по вкусу. Приехавший со своей труппой итальянский композитор Ф. Арайя остался служить при русском дворе.

Содержание и постановка опер seria отвечали великодержавному духу русского двора, стремившегося всеми средствами внедрить в сознание людей мысль о своем исключительном превосходстве и праве на власть. Эти оперы создавались на аллегорический или мифологический сюжет в духе трагедий классицизма. В них прославлялись мудрые, благородные монархи и легендарные герой-полубоги. Спектакли обставлялись пышно, со всем мыслимым блеском и роскошью. Впоследствии они стали специально приурочиваться к знаменательным датам в жизни царствующих особ. Так, в 1736 году в честь именин Анны Иоанновны была поставлена опера итальянского композитора Арайи «Сила любви и ненависти», а в 1742 в честь коронации императрицы Елизаветы — опера немецкого композитора А. Хассе «Милосердие Тита». В духе оперы seria была решена и опера Арайи «Цефал и Прокрис» — первая опера, написанная в России на русском языке (либретто А. П. Сумарокова).

Вскоре происходит знакомство русских слушателей с оперой buffa. Приглашаются итальянские авторы: Галуппи, Траэтта, Чимароза, Сарти, Манфредини, Паизелло. Некоторые из них связали с Россией долгие годы своей творческой жизни и создали специально для русской сцены ряд оперных произведений.

Оперы композиторов-иностранцев и по своему содержанию, и по музыкальному языку были все же далеки от тех волнующих вопросов современности, которыми жили русская литература и драматический театр. Назрела историческая необходимость рождения русской оперы. Точными данными о первых русских произведениях этого вида мы не располагаем. Есть разрозненные сведения о том, что выдающиеся деятели русского театра Ф. Г. Волков и И. А. Дмитревский были авторами оперы «Танюша». Сохранилось также либретто оперы «Анюта», автором которого был собиратель народных песен Попов. Имена композиторов неизвестны. Скорее всего, поэтические тексты просто распевались по ходу действия «на голос» тех или иных популярных в быту песен. *ал. 47-38*

Создание первых полностью дошедших до нас опер относится к 70-м годам XVIII века. Начинается новый большой этап в жизни русского музыкального театра: наравне с литературой и драматическим театром он ставит и пытается решить актуальные вопросы жизни, опираясь при этом на традиции русского национального искусства. *ал. 47-38*

Исполнительство. Музыкальное образование. Во второй половине XVIII века развивается концертная жизнь. В Москве и Петербурге организуются общества любителей музыки. В практику входят концерты симфонической и органной музыки, в которых принимают участие как зарубежные, так и отечественные мастера. В историю вошли имена русских музыкантов XVIII века — органиста и дирижера Д. Кашина, скрипача И. Хандошкина, певицы П. Жемчуговой, актрисы Е. Семеновой.

В XVIII веке к музыке приобщаются широкие слои населения. Возникает потребность в серьезном музыкальном образовании. В России создаются музыкальные классы при Академии художеств, Московском университете и других высших учебных заведениях. Открываются также частные музыкальные школы. Проблемы музыкальной жизни вызывают большой общественный интерес. Им уделяют много внимания выдающиеся литераторы и театральные деятели: Сумароков, Крылов, Радищев, Плавильщиков. О музыке и театре много пишут специальные журналы «Театр» и «Зритель».

НАРОДНАЯ ПЕСНЯ В МУЗЫКЕ ГОРОДА

Народная песня XVIII века отличается удивительным богатством поэтического и музыкального содержания. В своих песнях народ поведал о безрадостном прошлом, о невыносимо тяжелой доле в настоящем. Глубоким драматизмом, безысходной печалью пронизаны рекрутские песни, в которых рассказывалось о долгой разлуке солдата с близкими (нередко на всю жизнь!), о тяжелой солдатской службе. При полном бессилии людей что-либо изменить в существующем миропорядке, в народе все же подспудно жила вера в возможность переустройства мира по законам справедливости. Как символ мечты о свободе народ воспевал в песнях «волю вольную». В этом русле лежит замечательный цикл песен о восстании Емельяна Пугачева, продолживший линию песен разинского цикла. Наряду с протяжной продолжала свое развитие и историческая песня, рассказывающая о преобразованиях и победах Петра I, о войне со шведами, о походах Суворова.

Примечательной чертой музыкальной жизни XVIII века является широкое распространение народной песни в городском быту. Активными становятся музыкальные связи города и деревни. В город приходит крестьянская песня. Однако здесь она начинает исполняться на новый лад, нередко с сопровождением на инструменте, незнакомом деревне. На песню оказывают воздействие особенности европейской песенной и танцевальной музыки, уже прочно прижившиеся в городском быту. Постепенно рождается новый пласт русской песенной культуры — городская народная песня. На ее развитии благотворно сказывались успехи русской поэзии XVIII века. Тексты большинства песен создавались известными поэтами: Ломоносовым, Тредиаковским, Сумароковым. И это не случайно: интерес, проявленный к музыке русскими писателями — характерная черта времени. Не было ни одного литератора России XVIII века, который не являлся бы автором песенных текстов или оперных либретто.

В городской песне ясно ощутимо ее происхождение от крестьянской лирики, а также от канта XVII века. Характерно, что были распространены два основных типа изложения городской песни: одnogолосный, с инструментальным сопровождением, и трехголосный, в фактуре канта.

13

у - ли - ца ши - ро - ка - я,

трав - ка-му - рав - ка зе - ле - нень - ка - я я.

14

При - ят - на - я лю-бовь от мно - жест - ва вра-гов

час - то' в раз - вра - ще - ни - и бы - ва - ет,

и - бо враг на всяк час от не - на - вис - ти глас

сму - ти - тель - ный свой яд ис - пу - ща - ет.

Новое в этих песнях сказалось в ладовых особенностях (звучали мелодические обороты, свойственные мажору или гармоническому минору, в то время как крестьянской песне свойственны натуральные лады), в формообразовании (появление квадратных структур), в метроритмических особенностях (на смену свободному импровизационному ритмическому рисунку, присущему крестьянской песне, приходит более четкая метрическая организация). О широком распространении городской песни в быту того времени свидетельствует огромное количество сборников, сохранившихся как в обеих столицах, так и в провинциальных городах России. Недаром К. Державин назвал XVIII век «веком песен».

Народная песня впервые становится предметом серьезного изучения, эстетического осмысления и оценки со стороны таких выдающихся представителей русской литературы, как Ломоносов, Тредиаковский, Державин. Глубоким пониманием духа и природы народной песни отличаются высказывания основоположника революционной мысли в России А. Н. Радищева, который говорил, что в народных песнях «найдешь образование души нашего народа».

Значительным этапом в развитии и изучении песни стали 70-е годы XVIII века, когда появились первые нотные сборники: «Собрание русских простых песен с нотами» В. Ф. Трутовского, «Собрание народных песен с их голосами» Н. А. Львова и И. Прача.

Василий Федорович Трутовский, выходец из Украины, большой знаток и отличный исполнитель народных песен — русских и украинских. Долгое время он служил при русском императорском дворе в качестве певца и гуслиста. В историю вошел, главным образом, как собиратель песен.

Иван Прач — чех по происхождению, образованный музыкант (был учителем музыки и составителем первой в России школы фортепианной игры). Много внимания уделил Прач изучению русской народной песни. Известны не только его «Собрание», но и клавирные переложения русских песен. В творческой жизни И. Прача значительную роль сыграл видный деятель русского искусства Н. А. Львов — собиратель текстов русских народных песен.

В упомянутых сборниках представлена песенная традиция, которая определяла своеобразие городского музыкального быта второй половины XVIII века. Содержание сборников богато и разнообразно. Наряду с городскими современными песнями на тексты поэтов XVIII века, в них содержится много старинных, хотя и в современной, городской интерпретации. Особую ценность среди них представляют песни из сборника Трутовского, пронизанные бунтарским протестом против насилия и мечтой о «воле вольной». Хотя в них и проявилось влияние метрических и гармонических особенностей городской песни, связь с традициями протяжной крестьянской песни очевидна. Их отличает яркая мелодическая распевность, бескрайняя широта дыхания. Одна из лучших песен сборника «Что на матушке, на Волге» посвящена разинскому восстанию.

15 Andantino

Что да на ма - ту - шке на Вол - ге не чер

ным да за - чер - не - лось, на чер - ным да за - чер - но -

лось, но бо - лым да за - беле - лось.

Двухстрочная запись характерна для песен из сборника Трутовского (полная гармония восстанавливалась в процессе исполнения). В сборнике Львова — Прача выписывалась фактура аккомпанемента:

16 Allegretto

я си - де - ла ли - бо день, ли - бо два,

под о - ко - шеч - ком си - ро - точ - ка од - на.

Большим своеобразием отличается сборник Кирши Данилова, основу которого составили исторические песни Западной Сибири. Отобранный собирателем материал представил былинно-эпические традиции севера Руси. До сегодняшнего дня этот

сборник высоко ценится фольклористами как один из замечательных памятников музыкальной культуры прошлого.

Богатое народное творчество XVIII века было тем живительным источником, который питал творчество русских композиторов-профессионалов. Особенно популярным в России и за рубежом был сборник Прача. Весьма знаменательно, что Бетховен заимствовал песни из этого сборника для своих русских квартетов, оп. 59.

ВОКАЛЬНАЯ БЫТОВАЯ ЛИРИКА

(русская песня)

Параллельно с развитием народной городской песни шел процесс формирования другого вида камерной вокальной лирики, получившего название русской песни. Многие из первых русских композиторов отдали дань этому новому музыкальному жанру. И хотя русская песня появилась почти одновременно с народной городской, она представляет качественно новый этап в становлении русской камерной вокальной лирики.

Первый печатный сборник русских песен был издан в 1759 году. Он называется «**Между делом безделье, или Собрание разных песен с приложенными тонами на три голоса**». Автором его был Григорий Николаевич Теплов — видный государственный сановник, ученый и образованнейший любитель музыки своего времени.

Текстами песен послужили стихи любовно-лирического содержания, написанные А. П. Сумароковым, И. П. Елагиним и другими русскими поэтами. В них поется о муках любви, о горечи разлуки и тоске по любимой. Этому соответствует и печальный, минорный характер многих песен. В них начинают сказываться веяния сентиментализма¹. Но характер музыки Теплова определялся также и пристрастием аристократической среды к «галантным» танцам — менуэту, аллеманде, гавоту. Вот характерная песня на стихи А. П. Сумарокова «Мы друга друга любим» (написана в ритме менуэта):

17 Menuet

Мы друг дру — га лю — бим, что ж нам в том с то ...

¹ Об этом течении см. ниже.



Нетрудно заметить, что изложение песен восходит к традиции трехголосных кантов. Нижний голос носит инструментальный характер. Песни Теплова исполнялись с сопровождением клавишина или арфы.

Дальнейшее развитие русской камерной вокальной лирики связано с творчеством таких выдающихся авторов, как Ф. М. Дубянский и О. А. Козловский.

Федор Михайлович Дубянский (1760—1796) — один из образованных людей своего времени — жил в Петербурге. Его друзьями были известные поэты Г. Р. Державин, И. И. Дмитриев. Дубянский был знатоком русской литературы и поэзии. Музыкой занимался как любитель, но романсы его были очень распространены как в XVIII, так и в начале XIX века.

Осип Антонович Козловский (1757—1831) — крупный музыкант-профессионал, талант которого раскрылся в музыке разных жанров: вокальной (камерной и хоровой), симфонической, музыке к театральным постановкам. Родился в Варшаве. Здесь же получил музыкальное образование и служил органистом в одном из крупных соборов, а также занимался педагогической деятельностью. Козловский в молодости приехал в Россию и навсегда связал с ней свою жизнь. О его авторитете музыканта свидетельствует назначение его на пост директора музыки императорских театров.

В формировании камерной вокальной лирики Дубянского и Козловского решающую роль сыграла поэзия сентиментализма. Жизнь сердца, жизнь души становится основной темой их творчества. Как и поэты-сентименталисты Ю. А. Нелединский-Мелецкий, В. В. Капнист, И. И. Дмитриев, А. Ф. Мерзляков, композиторы стремятся к искренности и задушевности лирического высказывания, к простой, непритязательной форме, способной завоевать сердца. Они ищут музыкальные средства, которые передавали бы содержание чувствительных стихов. Этим объясняется обилие в их музыке задержаний, интонаций вздоха, а также постоянное подчеркивание кадансов в гармоническом миноре. Новый тип лирики пришелся по душе современникам. Многие песни так прочно вошли в музыкальный быт, что их стали считать народными, забыв фамилии поэтов и композиторов, их создавших. Так произошло и с знаменитой песней Дубянского на стихи Дмитриева «Стонет сизый голубочек»:

Andante espressivo

Сто _ нет си _ зый го _ лу _ бо _ чек, сто _ нет он и

день и ночь, ми _ лень _ кий с го дру _ жо _ чек

от _ ле _ тел на _ дол _ го прочь, от _ ле _ тел на _ дол _ го прочь.

Песня выражает грусть разлуки с любимой. В тексте, как и в музыке, заметно влияние образов народной песни. Мелодия звучит задушевно и тепло. Задержания, хроматизмы, резкие динамические контрасты *p*—*f* на близком расстоянии подчеркивают остроту чувства, усиливают взволнованный характер музыки. Трехголосная фактура изложения свидетельствует о еще сохраняющейся связи российской песни с кантом.

В песнях Дубянского раскрылась яркость и оригинальность музыкального дарования композитора. Их выразительный мелодический язык, принципы развития, основанные на богатом интонационном варьировании мелодического зерна-тезиса, подготавливают стиль ранних романсов Глинки. Одним из самых ярких образцов задушевной и пластичной мелодики Дубянского является песня «Уже со тьмою нощи» на слова В. В. Капниста. Эта песня может служить примером уже сложившегося нового типа одноголосной мелодии с аккордовым сопровождением.

Произведения Козловского явились новой вехой в развитии этого жанра. Многие из них уже вплотную приближаются к жанру романса, который сменит в начале XIX века старую российскую песню.

Козловского можно считать выразителем раннеромантических тенденций в русском искусстве. Более всего оснований

к тому дают его симфонические произведения и музыка к драме. Однако и в своем вокальном творчестве Козловский нередко выходит за пределы чисто сентименталистских настроений. Его чувства более активны и разнообразны. Он тяготеет к психологическим контрастам, к показу чувств в их развитии. В соответствии с новой задачей усложняются музыкальный язык и прие-

19 Adagio sostenuto e mesto

у — же со — тво — ю но — щи про —

— стер — лась ти — ши — на. Вы — хо — дит из — за

ро — щи пе — чаль — на — я лу — на. Я

ли — ру том — но стро — ю петь скорбь, объ — яв — шу

p

f *p*

f > p



мы музыкального развития. Мелодия драматизируется. Небывалое до того значение получает аккомпанемент, обогащенный яркими, выразительными гармониями, а подчас и звукоизобразительными приемами.

«Прежестокая судьбина» — одно из самых характерных произведений подобного рода. Музыка поражает непривычной для песни XVIII века страстностью. Мелодия широкого диапазона складывается из коротких фраз декламационного характера, каждая из которых начинается скачком на кварту или сексту и завершается нисходящей «стонущей» интонацией секунды. Очень значительна роль сопровождения. Песня открывается большим фортепианным вступлением (пример 20) и замыкается развернутым заключением, которое можно рассматривать как кульминацию всего произведения (пример 21). Выразителен гармонический язык. Драматически звучат гармонии уменьшенного септаккорда, альтерированной субдоминанты.





Встречаются в творчестве Козловского и более простые, типичные для его времени песни. Но композитор находит возможность внести черты своеобразия и в них. «Милая вечер сидела» — традиционная городская песня в духе пасторали: спокойная, ласкающая слух мелодия, светлый диатоничный мажорный лад. Но и сюда композитор привносит новую для своего времени деталь: в фортепианную партию вводится каденция, имитирующая пение соловья.

Творчество Дубянского и Козловского, выросшее на почве городской вокальной лирики своего времени, означало вместе с тем значительный шаг вперед на пути к романсу XIX века. Обогащение психологического содержания сопровождалось появлением новых форм и средств выразительности. Мелодия, раскрепощенная от обязательного трехголосия, делалась все более гибкой и выразительной в передаче разнообразных душевных

состояний. Постепенно развивался и новый тип аккомпанемента, способного чутко оттенять изгибы мелодии и обретавшего в отдельных случаях самостоятельное образное значение.

ОПЕРА

В последней трети XVIII века ведущую роль в жизни России стала играть опера. С самого начала для нее характерна связь с передовыми тенденциями своего времени. Знаменательно, что интерес к этому виду искусства возрос в 70-е годы — период, отмеченный могучим подъемом крестьянского движения и широким распространением в русском обществе просветительских идей, заметно отразившихся на содержании ряда произведений. К опере обращено в ту пору внимание передовых литераторов и деятелей театра: А. П. Сумарокова, Н. П. Николаева, А. А. Аблесимова, Н. А. Крылова, Я. Б. Княжнина. В оперном жанре работают выдающиеся композиторы: В. А. Пашкевич, Д. С. Бортнянский, Е. И. Фомин. В конце 70-х — начале 80-х годов появляются оперы «Мельник — колдун, обманщик и сват» М. М. Соколовского, «Несчастье от кареты», «Санктпетербургский гостинный двор» В. А. Пашкевича, а в 1787 году — «Ямщики на подставе» Е. И. Фомина.

Ранние русские оперы принадлежали к комедийному жанру. Их сюжет обычно заимствовался из современного быта. Вместо героев и полководцев оперы seria здесь действовали обыкновенные люди. Вместо развернутых виртуозных арий нередко звучали простые песни народно-бытового происхождения. Но несмотря на кажущуюся незатейливость по сравнению с оперой seria, уже ранние образцы русской комической оперы наделены значительным содержанием: как и в русской обличительной комедии XVIII века, в них высмеиваются жадность и невежество помещиков, купцов, которым противопоставляются честность и благородство простых людей из народа. Нередко в них звучит и прямой протест против жестокости крепостнических отношений.

Не только сюжет, но и музыкальный язык ранних русских опер свидетельствуют о четко определившейся демократической направленности. В музыке одних богато представлены городская и российская песня, кант, современные речевые интонации. Национальная природа этих опер проявляется наиболее открыто. Другие, при частичной опоре на русскую песенность, обнаруживают вместе с тем близость к общеевропейскому стилю XVIII века, к интонациям моцартовского типа. И это было прогрессивным явлением, так как вело русскую музыку к освоению и национальному претворению высших достижений эпохи.

В строении ранних русских опер преобладает номерная структура. Музыка чередуется с разговорными диалогами.

«Мельник—колдун, обманщик и сват» — ранний образец русской народно-бытовой оперы. Ее первое представление состоялось в Москве 20 января 1779 года. В короткий срок опера завоевала небывалую популярность, долго не сходила со сцены. Спустя полстолетия после первой постановки Белинский писал о ней: «„Мельник“ — произведение столь любимое нашими добрыми дедами, еще и теперь не утерьявшее своего достоинства». Автор пьесы — известный русский литератор А. А. Аблесимов. В тексте он оставил указания на народные мелодии, которые следует использовать в том или ином номере оперы. Эти мелодии подобрал и обработал М. М. Соколовский — дирижер и скрипач Московского оперного театра.

Краткое содержание. В опере действуют простые деревенские люди: Мельник — дедушка Фаддей, любитель хорошо пожить за счет доверчивых поселян, выдающий себя за всемогущего колдуна, Анкудин и его сварливая жена Фетинья, их дочь Аня, бойкий парень Филимон. Молодые люди любят друг друга. Но они не могут пожениться, потому что родители Ани никак не договорятся о том, кто будет женихом дочери: крестьянин, как хочет отец, или дворянин, как считает мать. За помощью Филимон обращается к Мельнику. Тот берется быть сватом и за солидную мзду устраивает дело: пользуясь тем, что Филимон однодворец (т. е. дворянин, имеющий один двор без крепостных), он представляет его матери как дворянина, а отцу — как крестьянина. Дело кончается свадьбой.

Опера открывается увертюрой. Долгое время считалось, что ее написал один из крупнейших русских композиторов XVIII века Е. И. Фомин. Однако сейчас установлено авторство Эрнста Ванжуры — чешского композитора, жившего в России. Видимо, опера собственной увертюры не имела и исполнялась с подходящей по характеру I частью симфонии Ванжуры. Так она и дошла до нас. В основу музыки увертюры положены народные по своему происхождению мелодии, которые обработаны в духе классических инструментальных тем. Увертюра написана в форме сонатного аллегро.

Народные песни, звучащие по ходу действия, подобраны с большим искусством. Для каждого из персонажей найден тот круг интонаций, который наилучшим образом отвечает его характеру. Так, в партии Ани звучат лирические песни, у Филимона — бойкая частушка. Наиболее богата и разнообразна музыкальная характеристика Мельника. Здесь использована и старинная крестьянская песня (см., например, в I действии песню «Как вечер у нас со полуночи»), и песни городского типа, и интонации крестьянского говора. Из различных вариантов одной и той же песни обычно отбирается тот, который более других отвечает образу действующего типа. Так, в небольшом монологе из I действия «Кто умеет жить обманом» (здесь Мельник раскрывает жизненную мораль плута и стяжателя) звучит мелодия «Вниз по матушке по Волге» в том варианте, который был известен в XVIII веке как песня о купеческом разгуле.

Стр.

[mf]

p

Кто у — ме — ет жизнь об — ма —

— ном, всё зо — вут то — го цы — га — ном.

f

Для повторения

Для окончания

tr

f

Для обрисовки Мельника привлечен и характерный инструментарий. Так, куплеты из III действия «Уж как шли старик с старухой из лесочка» поются под балалайку. Этим еще острее подчеркиваются бойкие плясовые ритмы, помогающие раскрыть образ неунывающего хитреца. В куплетах слились русские народные элементы с традицией, идущей от итальянской оперы

buffa. Басу — самому тяжелому, по природе своей малоподвижному голосу — поручается задорная скороговорка, что неизменно создает комический эффект.

23 Allegro *p*

Уж как шли ста_рик с ста_ру_хой из ле_соч_ка,
из ле_соч_ка с ни_ми доч_ка при_го_жай_ка,

f Орк. Фл., кл. Стр. pizz. Валт.

Скороговорка широко применяется для характеристики Мельника и в других сценах оперы.

Филимон, деревенский сокрушитель сердец, обрисован жизне-радостной бойкой частушкой «Вот спою какую песню: ходил молодец на Пресню», которая является обработкой очень распространенной песни «Как ходил, гулял молодчик».

24 Andante *p*

Вот спо_ю ка_ку_ю пе_сню: хо_дя мо_ло_

p

— дец на Прес — ню, под ве — че — рок, путь не — да — лёк,

Примером чувствительных лирических песен могут служить песни Анюты. Песня «Кабы я, млада, уверена была» из II действия оперы привлекает задушевым теплым тоном. В основу ее положена песня из сборника Львова — Прача «Как у нашего широкого двора». Эта песня Анюты, близкая городской песне типичной для нее двухчастностью и отклонением в параллельный мажор, пользовалась большой популярностью:

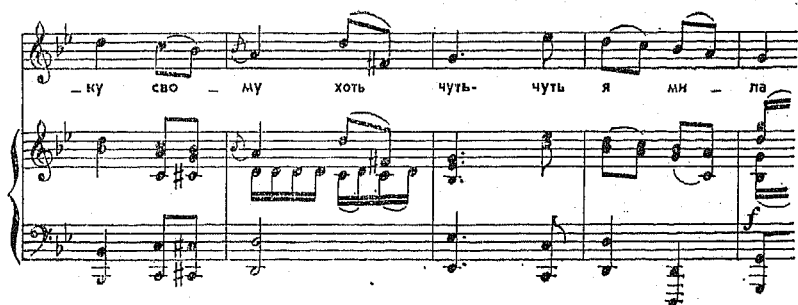
25 Andante

Ка — бы я, мла — да, у —

Стр.

— ве — ре на бы — ла, что друж —

Фл., кл. Стр.



Существенную роль в опере играют ансамбли. В основном это дуэтные сцены, в которых герои «уточняют» и «выясняют» свои отношения. Таковы дуэт Филимона и Мельника в I действии (на тему народной песни «Вы, реченьки»), дуэт Филимона и Анюты во II действии. Наконец, самый интересный в опере дуэт — сцена ссоры родителей Анюты из-за ее жениха. Это живая яркая жанровая сцена, предвосхищающая сцены ссоры Одарки и Караса в опере Гулака-Артемовского «Запорожец за Дунаем» и Хиври и Черевика в опере Мусоргского «Сорочинская ярмарка».

Народные сцены в опере «Мельник — колдун, обманщик и сват» представлены в III действии. Идут приготовления к свадьбе. Подруги невесты поют свадебные песни. Эти песни включены в единое действие: пение то и дело прерывается репликами Фетиньи, которая требует то более печальных, то более веселых напевов. Так возникают три хоровых эпизода. В основе первого из них — «**Что без бури-вихоря ворота отпиралися**» — лежит мелодия украинской песни «Девка в сених стояла»:

26 Andante

Хор

Что без бу _ ри, без ви _ хо _ ря по _ ро _ та от _ пи _ ра _ ли _

p



В основу второго хора «Тошненько мне, молодой» положена протяжная русская песня. Третья песня «Вечор мне косынку матушка плела» выдержана в духе плясовой. III действие оперы, в целом очень живое, динамичное, органично завершает комическую оперу. Опера «Мельник — колдун, обманщик и сват» — характерный образец русской народно-бытовой комической оперы XVIII века с точки зрения как содержания, так и его музыкального воплощения.

Опера «Несчастье от кареты» (1779) — одно из замечательных произведений XVIII века. Авторы оперы — либреттист Я. Б. Княжнин и композитор В. А. Пашкевич — крупные фигуры в общественно-культурной жизни России XVIII века.

Яков Борисович Княжнин был известен как человек прогрессивных взглядов. Современники сравнивали его с Радищевым. В его трагедии «Вадим Новгородский» правительство усмотрело угрозу монархическому строю. По решению Екатерины II пьеса была сожжена, а сам драматург подвергнут унижительному допросу, после чего он вскоре скончался.

Василий Алексеевич Пашкевич (1742—1797) — прославленный композитор своего времени. Кроме «Несчастья от кареты» им написаны также: «Санктпетербургский гостинный двор», «Скупой», «Февей», а также музыка к драматическим произведениям.

В опере «Несчастье от кареты» за комедийностью скрыта страшная картина нравов крепостнической России. В ней звучит протест против жестокости помещиков, из прихоти калечащих жизнь бесправных крепостных.

Краткое содержание. Помещик Фирюлин, преклоняющийся перед всем иностранным, мечтает купить французскую карету. Однако ему не хватает денег, и он решает продать своего крепостного Лукьяна. Лукьян в горе: осуществление плана барина грозит ему разлукой с невестой Анютой. Влюбленные молят Фирюлина изменить свое решение, но тот непреклонен. На помощь приходит шут Афанасий, который, зная пристрастие барина ко всему иностранному, начинает изъясняться по-французски. Умиленный помещик освобождает Лукьяна, и тот женится на Анюте.

Композитор отнесся с большим сочувствием к горестной судьбе крепостных. Он обрисовал их людьми, способными на глубокие и сильные чувства. Их духовное превосходство над баринами очевидно. Пашкевич не ограничился использованием распространенных в быту напевов, как это имело место в «Мельнике». На смену цитированию народных песен пришла оригинальная музыка композитора и явились более сложные приемы развития.

Музыка Лукьяна и Анюты достигает временами большой силы и драматизма. Характерен в этом отношении дуэт из II действия, в котором молодые люди в отчаянии молят барина отменить свое жестокое решение. Обилие горестных нисходящих интонаций, задержаний в вокальной партии, выразительное «звучание» пауз, прерывистый ритм, динамические и фактурные контрасты — все это придает музыке взволнованный и одновременно скорбный характер.

27 Adagio

На сле - зы по - смо - три те -

... бе под - власт - ных, стра - да - нье пре - кра -

... ти то - бой не - счаст - ных!

С большим мастерством обрисован главный герой оперы Лукьян. Его центральная ария из II действия преисполнена подлинного драматизма. Мелодия состоит из волевых, мужественных интонаций. Она активна, широка по диапазону, благородна в своих очертаниях.

28 Allegro

До — ко — ле — ста — ну жить, то — го не мо — жет
 быть, до — ко — ле — ста — ну жить, то — го не мо — жет быть,

«Санктпетербургский гостинный двор» (1782). Автор либретто этой оперы — Михаил Алексеевич Матинский — выдающийся человек своего времени: ученый, литератор, переводчик, преподаватель геометрии и географии в петербургском Смольном институте. Музыка принадлежит В. А. Пашкевичу¹.

Опера «Санктпетербургский гостинный двор» — острая сатира на российское купечество и мелкое чиновничество. Она бичует алчность, взяточничество, мошенничество, казнокрадство. Не без оснований Матинского считают предшественником А. Н. Островского. По яркости и меткости портретных зарисовок «Санктпетербургский гостинный двор» не знает себе равных среди произведений XVIII века для русского музыкального театра. Мастерски развернута в опере комедийная интрига. Остроумно и живо развивается действие.

Краткое содержание. Купец Сквалыгин и его жена Соломонида хотят выдать свою дочь Хавронью за подьячего Крюкодея. В Крюкодее, стяжа-

¹ Долгое время считали, что музыка сочинена Матинским. Сейчас авторство Пашкевича установлено документально.

теле и взяточнике, Сквалыгин видит родную душу. Крючкодей помогает купцу совершать его нечестные сделки: уклоняться от уплаты долгов, обманывать кредиторов, других, более бедных купцов. Справедливость восстанавливается благодаря вмешательству честных людей Хвалимова и Прямикова. Сквалыгин и Крючкодей разоблачены. Свадьба отменяется. Правда торжествует. (Некоторые особенности либретто, как-то: фамилии, прямо указывающие на характеры действующих лиц, открытая нравоучительность и др., указывают на связь либретто с принципами классицизма.)

Музыкальный язык и композиция оперы отличаются ярким своеобразием. Большой удельный вес приходится на ансамблевые сцены оперы. Они представляют собой сочные жанровые зарисовки, в которых участники получают меткие музыкальные характеристики. Такова, например, сцена в Гостином дворе. В шуме и гаме торговой сутолоки слышатся голоса расторопных купцов, зазывающих народ:



На эти выкрики в дальнейшем накладываются реплики барынь, выбирающих товары.

Пашкевич обладал редким для своего времени даром слышать и передавать в музыке речевую интонацию в разнообразии ее оттенков, обусловленных характером человека, его состоянием и социальной принадлежностью. «Санктпетербургский гостинный двор» — первая в русской музыке опера, в которой речевые интонации не только играют большую роль, но и определяют в целом своеобразие стиля. Ярким примером претворения разговорных интонаций является сцена купца Сквалыгина с должниками Перебоевым и Смекалкиным: реплики купца звучат грозно и внушительно, а речь должников — просительно, униженно. В сходном по содержанию терцете Сквалыгина с покупательницами в репликах возмущенных женщин слышатся интонации причитаний (пример 30).

Обличительная направленность оперы со всей полнотой раскрывается в ариях — сатирических музыкальных портретах Сквалыгина, Соломонида, Крючкодея. В них герои предстают во всем «блеске» своих «достоинств». Музыка арий написана с большим остроумием и мастерством. Широко использует в них композитор самые разнообразные интонации: народно-песенные,

Ах ты, про - кля - тый плут, ах ты, про - кля - тый

Щепеткова

Ах ты, про - кля - тый плут, ах ты, про - кля - тый

плут! Ты мой долг не при - зна -

плут! Ты за - клад мой при - жи - ма - ешь,

- ва - ешь, ах, гра - би - тель, вор, зло - дей, ах, раз - бой - ники, ли - хо - дей!

ах, гра - би - тель, вор, зло - дей, ах, раз - бой - ники, ли - хо - дей!

разговорные. Нередко композитор обращается к приему пародии. Это особенно ярко проявилось в арии Крючкодея «Ах, что ныне за время? Взятки брать не велят...». Плут притворяется жалким, обиженным, и в музыке пародируется стиль «чувствительной» арии:

Фл. [mf] Скр. (pizz.) т. 5.

1. Ах, что ны — не за вре — мя! Взя — ток

Скр. (arco)

брать не ве — лят, штра — фо — вань — ем гро — зят,

Скр. (arco)

Большой интерес представляют хоровые сцены оперы. Матинский, знаток народных обычаев, детально выписал в либретто II действия обряд приготовления к свадьбе — девишник. Мы встретим здесь и дружку, покупающего у девушек место за столом для жениха, и угощение вином и медом, величание молодой, одаривание подруг невесты. Звучат обрядовые песни: плач-жалоба «Во саду земзюлюшка», величальные хоры.

Одним из самых ярких по музыке является лирический, душевный женский хор «Во саду земзюлюшка», в котором претворены интонации народного причитания (трехголосная фактура указывает на связь с традицией кантов):

Во са - ду зем - зю - люш - ка кли - ка - ла,

Альты

Скр. Кл.

Кл.

в те - ре - ме Хав - ронь - юш - ка пла - ка - ла.

Кл. Скр.

Изображение свадебного обряда в опере «Санктпетербургский гостинный двор» — единственный пример подобного рода в опере XVIII века. Это первый предвестник того интереса к обрядовым сценам, который станет характерным для многих композиторов XIX века. Со свадебным обрядом мы встретимся у Глинки («Руслан и Людмила»), у Даргомыжского («Русалка»), у Римского-Корсакова («Царская невеста»).

«Скупой» — следующая опера Пашкевича (1782) на либретто Княжнина.

Краткое содержание. Скрыгин, жадный ростовщик, старый повеса, влюбляется без ума в мнимую графиню (на самом деле это переодетая служанка Марфа). Старик готов на любой «подвиг» ради того, чтобы добиться взаимности. Но когда предмет обожания просит взаймы большую сумму денег, Скрыгин приходит в мрачное состояние духа. Жизнь теряет для него всякий интерес и смысл. Он готов умереть, но не расставаться со своими деньгами.

Интерес композитора к раскрытию человеческих типов проявился здесь очень ярко. Среди номеров оперы «Скупой» много таких, которые по сей день впечатляют свежестью и своеобразием музыкального языка. Один из самых ярких среди них — монолог Скрыгина — по праву отмечался современниками как не знающий себе равных. «Монолог оной, подражая монологу Скупого из Мольера, будучи расположен речитативом, приносит отменную честь сочинителю» — читаем мы в Драматическом словаре.

Монолог Скрыгина представляет собой развернутую сцену, в основу которой положен гибкий, драматически звучащий аккомпанированный речитатив. Такая форма в зарубежной опере применялась исключительно в сценах героико-трагического плана. Здесь же сознательно введен прием несоответствия между серьезным, драматическим, временами даже трагическим характером музыки и обыденным содержанием текста. Страсти Скрыгина имеют низменную подоплеку, а музыка нарочито «возвышенна». Так раскрывается сатирическая сущность монолога:

33

(Allegro)

Скрыгин

При - шло те - бе, о Скры - гин, до за -

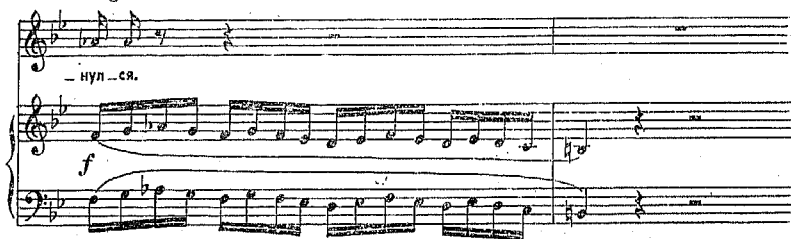
Adagio

- ре - зу! Бе - да у - жас - на - я, бе - да со всех сто - рон, и нет мне о - бо -

- рон... Ког - да б у - ви - дел я во сне та - ку - ю



Allegro



Оперы Пашкевича говорят о разносторонней направленности его творчества, о богатстве его музыкального языка и разнообразии средств выражения. Особенно примечательно введение композитором в свою музыку интонаций живой разговорной речи. Находки Пашкевича в этой области предвосхищают замечательные открытия Даргомыжского.

«Ямщики на подставе» (1788) — одноактная опера выдающегося композитора XVIII века Е. И. Фомина.

Евстигней Ипатьевич Фо мин (1761—1810) — один из талантливейших и образованнейших музыкантов XVIII века, автор значительных произведений для музыкального театра. Им написан ряд опер, музыка к трагедиям Озерова и Княжнина, мелодрама «Орфей». Солдатский сын, Фомин был помещен в раннем детстве в Воспитательное училище при Академии художеств, а затем получил начальное музыкальное образование в музыкальных классах самой Академии. Для совершенствования был послан в Италию, в знаменитую Болонскую академию, после окончания которой удостоен почетного звания академика. Возвратившись в Петербург, он получил должность «репетитора оперных партий» при театре.

«Ямщики на подставе» — образец хоровой песенной оперы. Восемь номеров из одиннадцати представляют собой ансамблевые и хоровые сцены. Фомин создает замечательные хоровые варианты известных народных песен — лирических, плясовых. С каждой он обращается очень бережно, с большим проникновением в характер оригинала.

Одним из замечательных номеров оперы является хор ямщиков «Высоко сокол летает». Здесь композитор творчески развивает традиции русской протяжной песни. Мелодия льется широко, раздольно и неторопливо, как бы вбирая в себя соки

и ароматы родной земли. Каждый из куплетов начинается унисонным запевом двух теноров. Уже в этом запеве тонко схвачена такая важная особенность русского протяжного стиля, как свободное мелодическое развитие. Вырастая из первоначальной квинтовой ячейки, мелодия раздвигается вверх и вниз по тонам натурального лада и захватывает постепенно все более широкий диапазон. Плавно и свободно ее ритмическое движение. Здесь (как и в последующем хоровом разделе) отсутствует тактовая симметрия. Общая протяженность запева — 13 тактов.

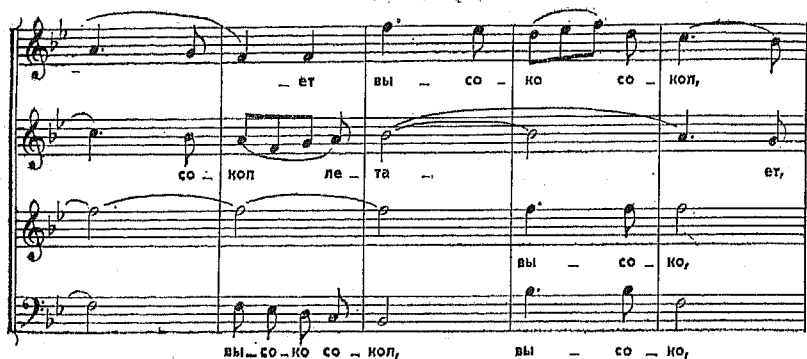
34. Moderato

Вы - со - ко со - кол, вы - со - ко со - кол, со - кол

В партии хора композитор воспроизводит русскую народную подголосочную полифонию.

35. Хор *f*

Вы - со - ко со - кол, ле - та - со - ко со - кол, со - кол, со - ко со - кол



Одна из лучших по задушевности и широте мелодического дыхания — песня Тимофея «Ретиво сердце молодецкое».



Значительным событием в жизни русского музыкального театра XVIII века стал «Орфей» Фомина (1791) — первый яркий образец русской мелодрамы, жанра, распространенного в европейском театре XVIII века¹. Впрочем, значение «Орфея» — не только в приобщении публики к новому театральному жанру. Это выдающееся произведение сыграло большую роль в развитии русского музыкального театра в целом, а также русской симфонической музыки.

Как и Я. Княжнин, трагедия которого легла в основу мелодрамы, композитор трактовал античный сюжет и образы античных героев в духе передовых идей своего времени. В центре — образ Орфея, человека, способного на могучие и нежные чувства, бесстрашно вступающего в бой с самими богами за свое счастье. Величаво-трагедийный и волевой характер музыки еще

¹ Мелодрамой называлось сценическое произведение, в котором декламация драматических актеров сочеталась с симфонической музыкой. Оркестр исполнял отдельные номера (увертюру, интермедии), поддерживая и эмоционально усиливая краткими «репликами-вставками» или выдержанными аккордами речи героев. В мелодраму могли включаться также хоровые эпизоды, пантомима, балет. Название «мелодрама» получил также прием наложения речи на музыку или чередования с ней. Он применялся иногда и в опере более позднего времени (см., например, дальше, на с. 134 описание такого приема в опере Верстовского «Аскольдова могила»).

более возвышает этот образ. Современники видели в судьбе Орфея отражение реального конфликта между устремлениями лучших людей к свободе мысли и царским деспотизмом. Один из исследователей русской музыки так написал об «Орфее» Фомина: «Психологическая углубленность, неистовый драматизм этого произведения несомненно отражают брожение умов, охватившее Россию начала 90-х годов XVIII века». По словам того же исследователя, Фомин показал себя в этом произведении «яростным, смятенным предромантиком». Такая характеристика оправдана страстным, патетическим тоном музыки и воплощением в ней трагического образа сильной личности, гибнущей в схватке со всемогущим злом.

В мелодраме «Орфей» участвуют драматические актеры (Орфей и Эвридика), симфонический оркестр, мужской хор и балет. Хор выступает в качестве «вещего голоса», сообщая Орфею о решениях грозного и неумолимого божества. Заключительная балетная сцена воссоздает торжество злой силы в лице мстительных и кровожадных фурий.

Увертюра к «Орфею» — один из самых замечательных образов раннего русского симфонизма. В ней намечены главные, опорные образы и настроения мелодрамы. Наряду с глубоким страданием, тоской в музыке получают свое выражение волевое начало, решимость вступить в смертельную схватку с врагом; грозным, зловещим интонациям противостоит нежный образ Эвридики.

Вступление к увертюре (Largo) строится на интонациях скорби. На фоне органного пункта ля слышатся прерываемые паузами тяжкие вздохи, стенания. В середине вступления приглушенная звучность сменяется мощными аккордами fortissimo. Это как бы призыв к действию:





Увертюра в целом носит стремительный, энергичный характер, наиболее полно он выражен в главной партии, из которой в дальнейшем вырастут как гневные, протестующие интонации из сопровождения к монологам Орфея, так и неистовая, яростная тема фурий.

Две темы побочной партии посвящены образу Эвридики. Первая — грациозная, в моцартовском духе, вторая — полная печали, основанная на интонациях мольбы, жалобы:



Следует отметить, что присущее музыке увертюры внутреннее беспокойство нашло свое выражение и в необычном, очень смелом для XVIII века тональном плане. Главная тональность ре минор (в конце переходящая в ре мажор) получает длительную подготовку во вступлении, носящем, как уже можно было убедиться, тонально неустойчивый характер, что усиливает общую напряженность музыки. Из двух тем Эвридики одна написана в до мажоре, другая — в си-бемоль миноре.



«Орфей» Фомина — первое произведение русской музыки, в котором получила свое выражение большая трагедийная, насыщенная философским содержанием тема. Вдохновленная прогрессивными идеями своей эпохи, мелодрама стала значительной вехой в развитии русского музыкального искусства. В ее музыке сошлись многие нити, идущие от европейского искусства XVII и XVIII веков, в частности, от опер Глюка. Новаторское значение увертюры как программного симфонического произведения можно оценить, если вспомнить, что она была написана в ту пору, когда еще не существовали такие произведения, как «Эгмонт» и «Кориолан» Бетховена. К сожалению, «Орфей» после нескольких исполнений в Петербурге и Москве в последнем десятилетии века был затем надолго забыт и возрожден к новой жизни лишь в наше время — в 1947 году.

Русская опера и примыкающая к ней театральная музыка XVIII века свидетельствуют о высоком профессионализме первых русских композиторов. Для оперы с первых шагов было характерно жанровое разнообразие. Мы находим здесь бытовые оперы-комедии «Мельник — колдун, обманщик и сват» Соколовского, «Санктпетербургский гостинный двор» и «Несчастье от кареты» Пашкевича, песенную хоровую оперу «Ямщики на подставе» Фомина и оперу-сказку «Февей» Пашкевича. К ним примыкает трагедийная по содержанию мелодрама

Фомина «Орфей». Свое значительное место в ряду этих завоеваний занимают светлые лирические оперы Бортнянского («Сокол», «Сын-соперник»). Русская опера XVIII века, а вместе с ней мелодрама и драма с музыкой, стали живительным источником, который питал всю русскую профессиональную музыку, как оперную, так и симфоническую. Велико значение русской оперы XVIII века и для будущего развития отечественного балета, так как именно в ней, а также в мелодраме, впервые появляются развернутые балетные сцены, активно участвующие в раскрытии драматургического замысла. Важно напомнить, что с первых шагов своего существования русская опера заявляет о себе как жанр, связанный с самыми прогрессивными тенденциями своего времени.

ХОРОВОЙ КОНЦЕРТ

Расцвет русской хоровой музыки в XVIII веке был подготовлен всей богатой многовековой историей ее развития. Качественно новый этап в развитии хорового концерта связан с творчеством Березовского и Бортнянского.

Максим Созонтович Березовский (1745—1777) — автор опер и хоровых концертов. Первоначальное образование он получил в Киевской духовной академии, затем был переведен в Придворную капеллу в Петербург. Как исключительно одаренный музыкант, Березовский был направлен в Италию, в Болонскую академию, где прошел школу знаменитого Дж. Мартини и в 1773 году был удостоен почетного звания академика. В Италии с успехом прошла его опера «Демофонт». Судьба Березовского после возвращения на родину оказалась трагической: не получив признания и творческого удовлетворения, он лишил себя жизни.

Дмитрий Степанович Бортнянский (1751—1825) — выдающийся русский композитор, талант которого раскрылся в музыке различных жанров: операх («Сокол», «Сын-соперник», «Празднество сеньора»), инструментальной музыке (сонаты для фортепиано, ансамбли), песнях, романсах, музыке к драматическим произведениям, хорах светского содержания. Однако самое значительное место в наследии композитора занимают духовные концерты, явившиеся вершиной не только его собственного творчества, но и всей русской хоровой профессиональной музыки конца XVIII — первой половины XIX веков.

Бортнянский родился на Украине, в детстве был привезен в Петербург. Обучался композиции в Италии. В течение нескольких десятилетий (с 1790 г.) был директором Придворной певческой капеллы, исполнительское искусство которой достигло при нем высокого совершенства. В 1812 году Бортнянский откликнулся на события Отечественной войны, создав песню с хором на текст Жуковского «Певец во стане русских воинов».

Глубоко самобытный хоровой стиль Березовского и Бортнянского сформировался на основе богатых традиций отечественной музыки. Дух и культура народного хорового искусства, традиции русского церковного пения соединились в их творчестве с методами развития, идущими от отечественной и зарубежной профессиональной светской музыки. Это проявилось в расширении общих масштабов формы, усложнении приемов

развития, обогащении гармонии и фактуры. Духовный концерт по своему происхождению — жанр торжественный, призванный прославлять церковь и возбуждать религиозные чувства. Торжественность остается в целом характерной и для концертов Бортнянского и Березовского. Однако при всем том концерты этих композиторов становятся более разнообразными и глубокими по содержанию. В них получают выход лирические чувства и мысли о земных печалях и радостях.

Концерт Березовского «Не отвержи мене во время старости» (ре минор) — один из самых совершенных образцов русского хорового концерта XVIII века. В тексте наряду с религиозными мотивами звучит глубоко драматичная мысль о неотвратимо приближающейся старости, беспомощности, с которыми всегда связана повышенная потребность в поддержке и сочувствии¹.

40 Adagio
Сонисты

С. А. Т. Б.

Не от - вер - жи ме - не во вре-мя

Не от - вер - жи ме - не во вре-мя ста - ро-сти, не от -

ста-ро-сти, не от - вер - жи ме-не Не от - вер - жи ме-не во вре-мя

- вер - жи ме-не

Концерт состоит из 4-х частей, контрастирующих между собой темпами, тембрами, динамикой². Кульминацией развития является финальная, четвертая часть концерта — fuga. Это весьма показательный пример, подтверждающий, что овладение классической полифонией в русской музыке происходило прежде всего через вокальные жанры:

¹ Вот перевод текста: «Не отвергни меня во время старости; когда будет оскудевать сила моя, не оставь меня. Ибо враги мои говорят против меня и подстерегающие душу мою советуются между собой, говоря: бог оставил его; преследуйте и схватите его, ибо нет избавляющего. Боже, не удаляйся от меня; боже мой, поспеши на помощь мне. Да постыдятся и исчезнут враждующие против души моей». (Текст приводится по Хрестоматии «История русской музыки в нотных образцах», т. 1. Составитель С. Л. Гинзбург.)

² I часть — адажио, II — аллегро, III — адажио, IV — fuga.

С. А. Т. Б.

Да по-сты- дят ся и ис- чез- нут о-кле-ве-

Да по-сты- дят ся и ис- о-кле-ве- та-ю-щи-и ду-шу мо-ю

да по-сты- дят ся и ис- чез- нут

В творчестве Д. С. Бортнянского монументальный концертный стиль достигает небывалого расцвета¹. В отличие от Березовского, тяготевшего к трагедийным темам, Бортнянский ярко раскрылся в сфере лирики. Одухотворенная, светлая музыка его концертов наделена чертами той особой общительности, которая обеспечивала ей всеобщий отклик и признание. Своеобразие хорового стиля композитора особенно проявилось в его минорных концертах. Лучшими среди них по праву считаются фа-минорный (№ 21), ре-минорный (№ 33) и до-минорный (№ 32), который особенно любил Чайковский.

Как один из характерных примеров хоровой музыки Бортнянского можно привести тему концерта № 32 «Скажи ми, господи, кончину мою», удивительно тонкую, поэтически одухотворенную, отличающуюся редкой выразительностью в передаче скорбного настроения. Этот характер определяет уже начальная тема, вырастающая из первой интонации жалобы, вздоха. В ней

¹ Известны его 35 концертов для четырехголосного хора и 10 концертов для двух хоров.

большую роль играют нисходящие, будто в бессилии никнувшие, секундовые ходы, иногда подчеркнутые пунктирным ритмом. Особую трепетность музыке придают постепенные затухания и нарастания звучности:

42

Andante moderato

С. А. *соло* *p* Ска - жи ми... Ска - жи - ми, гос - по - ди, кон - чи - ну мо -

Т. *соло* - ю и чис - ло дней мо - их, ко - е есть да ра - зу -

- ме - ю, что ли - ша - ю - ся аз.

Хоровые концерты Бортнянского получили высокое признание при жизни автора. Французский композитор Гектор Берлиоз писал: «Эти произведения отмечены редким мастерством в обращении с хоровыми массами, дивным сочетанием оттенков, полнозвучностью гармоний и, что совершенно удивительно, необычайно свободным расположением голосов, великолепным презрением ко всем правилам, перед которыми преклонялись как предшественники, так и современники Бортнянского, и в особенности итальянцы, чьим учеником он считался».

Духовный концерт XVIII века — одна из высших точек в истории развития русской хоровой музыки. В нем слились традиции прошлого с самыми современными завоеваниями профессиональной музыки — вокальной и инструментальной. Велико его значение в освоении русской музыкой крупной циклической формы. Но не менее существенна роль хорового концерта в подготовке оперного и кантатно-ораториального стиля XIX века.

ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА

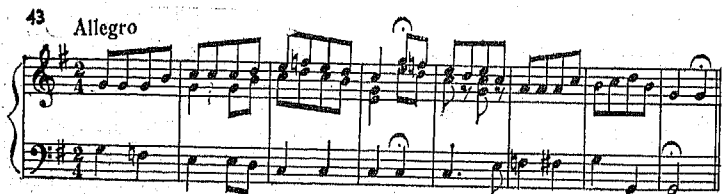
Инструментальная музыка не играла в жизни России XVIII века такой же значительной роли, как опера, камерные вокальные и хоровые жанры. Тем не менее и в ней на этом этапе закладывались основы русского классического стиля и определялся ряд ведущих его особенностей, прежде всего — ярко выраженная национальная природа и демократизм музыкального языка.

Инструментальная музыка XVIII века была связана по преимуществу с бытовым домашним музицированием.

Тема с вариациями — излюбленный тип музыкальной пьесы того времени. В альбомах любителей музыки сохранилось множество вариаций на популярные песни. Повторение любимых мелодий вызывало потребность вносить в них украшения, изменения темпа, фактуры. При сохранении национальной мелодической основы постепенно рождались особые инструментальные приемы развития, складывался свой самобытный инструментальный стиль. Как мы уже знаем, важным источником русского симфонизма были оперные увертюры XVIII века. Камерный жанр темы с вариациями также содействовал постепенному вызреванию крупной циклической формы. Как сказал Б. В. Асафьев, «характер русских напевов, протяжных и грустных, обусловил появление русских анданте и адажио. Бойкие плясовые песни, их ритм, мелодика дали жизнь русским скерцо и финалам».

Особенно велико было значение темы с вариациями в музыке для фортепиано (клавира) и скрипки, любимых в то время инструментов. Самые ранние из дошедших до нас произведений подобного рода принадлежат В. Ф. Трутовскому и И. Е. Хандошкину — выдающемуся скрипачу, имевшему также обширные познания в области народной песни.

Вариации на тему плясовой песни «Во лесочке комарочков» Трутовского. Изложение темы напоминает обработки из песенного сборника того же автора. Песня дана в трехголосной фактуре. Ведущим является верхний голос, средний играет роль подголоска к основной мелодии, бас дает гармоническую основу. Общее звучание легкое, прозрачное. Вариации могли исполняться на клавесине или на гусях (автор владел обоими инструментами).



Двенадцать вариаций не вносят существенных изменений в характер темы. Как обычно в музыке XVIII века, песня разрабатывается в одной тональности, гармония остается почти неизменной. Новое звучание достигается за счет постепенных фактурных преобразований. Так, в третьей вариации, при неизменном басы, в верхнем голосе тема излагается ломаными октавами; в седьмой вариации верхний голос не изменяется, а в басы идет фактурное развитие. Произведение заканчивается звучанием темы в первоначальном виде.

Высокого профессионализма, подлинного виртуозного размаха в жанре темы с вариациями достиг И. Е. Хандошкин — выдающийся представитель русской музыкальной культуры XVIII века.

Сведений о нем сохранилось мало, но даже они дают возможность сделать вывод, что Иван Евстафьевич Хандошкин (1747—1804) был выдающимся исполнителем, виртуозно владевшим техникой игры на скрипке, гитаре, балалайке, незаурядным композитором, создавшим обширную литературу для скрипки, концерт для альта, дирижером, педагогом, фольклористом. В его вариациях для фортепиано, скрипки соло, двух скрипок и скрипки с альтином раскрылся большой талант музыканта, дарование которого выросло на богатых традициях русской музыкальной песенной культуры. Его популярность как композитора и исполнителя собственной музыки огромна. Он выступал в общедоступных концертах и во дворце Екатерины II в России и за рубежом и всегда был в ореоле славы «первого сочинителя и игрока народных песен». Современники отмечали, что слушать игру Хандошкина без слез невозможно.

И. Е. Хандошкин является создателем первых образцов русской скрипичной литературы. В его творчестве, как и в творчестве Бортнянского, достигнуто яркое по художественным результатам слияние русских традиций с завоеваниями западноевропейской музыки. Ему принадлежат первые русские скрипичные сонаты.

Соната соль минор для скрипки соло — одно из выдающихся явлений русской музыки XVIII века¹. Она впечатляет не только драматизмом, глубиной и искренностью выражения, но и высоким композиторским мастерством. Соната написана в виртуозном концертном стиле. Хандошкин часто пользуется аккордами в широком расположении, развитыми приемами двухголосия, основанного на таком принципе взаимодействия голосов, при котором один выполняет роль солиста, а другой аккомпанирует. В сонате три части. I часть — траурный марш, II — сонатное аллегро, III — медленная часть, написанная в форме темы с вариациями. В сонате господствуют мужественные лирико-драматические образы. Суровы образы марша-шестивия.

¹ По данным исследователя творчества Хандошкина И. М. Ямпольского соната посвящена поручику Мировичу, которого казнили за то, что он пытался освободить заключенного из Шлиссельбургской крепости.

44. Marcia, Maestoso



Во II части, очень трепетной и проникновенной, ощущается связь с традициями зарубежной музыки. По мягкому лиризму эту часть можно сопоставить с соль-минорной симфонией Моцарта.

45 Allegro assai



III часть вновь возвращает нас к скорбно-волевым образам первой.

46 Andante con variazioni



Соната соль минор требует от исполнителя высокой духовной зрелости и технической оснащенности.

Велик вклад в развитие русской инструментальной музыки Д. С. Бортнянского — автора фортепианных сонат, квартетов, ансамблей для различных составов инструментов. Фортепианные сонаты композитора являются ярким примером ранней русской инструментальной музыки. В них проявились характерные черты его композиторского стиля: склонность к светлым созерцательным образам, национальная природа тематизма.

Сонаты Бортнянского не случайно сравнивают с сонатами Ф. Э. Баха. У обоих композиторов мы встречаемся с так называемой старосонатной формой¹. У обоих наблюдается стройность целого при тщательной отделке деталей, изящной, филигранно отточенной фактуре, тонкой нюансировке. Однако на этом сходство кончается. Музыкальный материал в произведениях Бортнянского совсем иной — русский и украинский. Не цитируя народных мелодий, композитор создает музыкальные

47 Allegro



¹ Сонатным аллегро без разработки.

темы, интонационно и ритмически близкие народным. Мягкие, лирические, задушевные становятся основой медленных частей, танцевальные — быстрых. Лучшими образцами фортепианной музыки Бортнянского по праву считаются сонаты фа мажор и до мажор.

Соната фа мажор одночастна. После энергичного, волевого вступления появляется главная партия (шестой такт). Она стремительна, жизнерадостна, отдельные обороты ее близки украинской пляске «казачок» (пример 47).

В сонате до мажор камерный инструментальный стиль Бортнянского проявился предельно ярко. Типичен для него характер тематизма: быстрые темы — инструментального склада (динамикой и характером движения они напоминают главные партии сонат Ф. Э. Баха), лирические — в духе русского романса той поры. Безмятежное настроение, господствующее в сонате, подчеркивается камерным характером звучания при прозрачной, филигранно разработанной фактуре. В сонате три части: I — сонатное аллегро, II — адажио, III — рондо. Главная партия I части — светлая тема инструментального склада.

48 Allegro moderato



Умиротворяющая светлая музыка II части близка по характеру романсам XVIII века.

49 *Adagio con espressione*



Светлый, жизнерадостный характер рондо определяется с первых же тактов рефрена.

50 *Andantino*



Творчество Бортнянского — еще одно яркое свидетельство того, как из слияния национального материала с общеевропейскими принципами формообразования рождался русский инструментализм.

XVIII век — переломная эпоха в истории русской музыкальной культуры. В музыке окончательно и бесповоротно победило светское начало. Интенсивно развиваясь, русская музыка жадно

осваивает опыт других музыкальных культур, особенно итальянской, немецкой и французской, однако перерабатывает его сообразно с собственными многовековыми национальными традициями. XVIII век ознаменован появлением на русской почве важнейших музыкальных жанров, продолжающих свое развитие и поныне.

Народная музыка развивается не только в деревенской, но и в городской среде. Рождается новый пласт песенной культуры — городская народная песня. Вместе с крестьянской песней она становится основой для формирования национального музыкального стиля.

С последней трети века связано появление русской композиторской школы. Первые русские композиторы обладали высоким мастерством и были глубокими корнями связаны со своим народом (некоторые из них сами были выходцами из крепостных).

Велик вклад XVIII века в историю собирания, изучения, публикации и творческого композиторского и исполнительского осмысления народной песни.

Активная концертная жизнь, образование исполнительских ансамблей, открытие театров, разнообразные формы музицирования, развитие профессионального творчества — все это явилось почвой, на которой возросло русское классическое искусство XIX века.

ГЛАВА III

РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА

Стремительным и многогранным было развитие русской музыки в первой половине XIX века. Ряд новых явлений наблюдается в народном творчестве. Огромные сдвиги произошли в области музыкального театра, симфонических и камерных жанров.

Первая половина XIX столетия — начало классической эпохи русской музыки. Все искусство этого времени озарено гением Пушкина, олицетворяющего одновременно итог, вершину длительного процесса развития русской словесности и начало новой эры. Необычайно глубокое и разностороннее по содержанию творчество Пушкина таило в себе истоки ряда важнейших художественных явлений XIX века. Неоценимо было также значение пушкинских текстов для музыкального творчества, что сказалось прежде всего в области вокальной лирики, а вскоре — и оперы.

«Пушкиным русской музыки» вошел в историю Глинка. С ним завершилось формирование русского классического музыкального языка, принявшее особенно интенсивный характер в XVIII веке на почве слияния национальных и общеевропейских элементов. С Глинкой русская музыка поднялась до решения задач мирового, общечеловеческого значения и выступила как равная среди ведущих музыкальных культур Европы. Творения Глинки были так богаты зернами будущего, что, при всем разнообразии художественных индивидуальностей среди русских композиторов последующих поколений, каждый из них мог по праву считать себя наследником и продолжателем основоположника русской музыкальной классики.

Однако первая половина века была неоднородна. На ее протяжении музыка прошла один за другим три этапа — каждый со своими особенностями.

Первый из них предшествовал деятельности Глинки. Это были годы, когда трудились композиторы, продолжавшие традиции XVIII века. Второй этап — центральный, глинкинский. О реформаторском значении творчества Глинки говорят уже

романсы 20-х годов, но особенно — написанная в 1836 году опера «Иван Сусанин»; последовавшая за ней в 1842 году опера «Руслан и Людмила» показывает гений Глинки в его развитии.

Третий этап наступает в 1840-х годах, еще при жизни Глинки. Если русская музыка начала свой классический век в тесной связи с творчеством Пушкина, то в 40-е и 50-е годы на нее оказывали сильнейшее воздействие такие «властители дум» русского общества, как Лермонтов и Гоголь. Этот этап ознаменован усилением критического, социально-обличительного начала в русской музыке. Первым представителем новых тенденций был Даргомыжский — младший современник Глинки.

40-е и 50-е годы стали связующим звеном между периодом расцвета русской музыки — глинкинским периодом — и следующей вершиной на ее историческом пути — 60-ми и 70-ми годами, представленными искусством Чайковского и композиторов Могучей кучки.

Музыка первой половины XIX века отразила важнейшие из явлений современной общественно-политической жизни. С первых же десятилетий эта жизнь была бурной и сложной. Рост капиталистических отношений внутри феодально-крепостнического государства, развитие промышленности усиливали эксплуатацию народа, обостряли классовые противоречия. Все это вызывало недовольство масс, приводило к учащению крестьянских и солдатских бунтов.

Крупнейшими событиями этой эпохи были Отечественная война 1812 года и восстание декабристов в 1825 году. Между ними существовала глубокая связь. «Мы были дети 1812 года», — говорил один из участников декабрьского восстания. Отечественная война, закончившаяся разгромом французской армии и победным вступлением русских войск в Париж, подняла национальное самосознание русского общества и открывала ему глаза на вопиющее противоречие между чудесами храбрости и самоотверженности, проявленными простым народом в борьбе с оккупантами, и его бесправным, подневольным положением. Главной задачей декабристы считали борьбу за освобождение крестьян от крепостного ига. Восстание было жестоко подавлено, однако дело первых русских революционеров не пропало бесследно. «Лучшие люди из дворян помогли разбудить народ», — писал о декабристах В. И. Ленин.

Пережитые страной потрясения оставили свой след во всех областях русской музыки — народной и профессиональной.

Что касается народного творчества, то заметно усилилось, в частности, значение солдатской песни, претворившей в своей мелодике ряд крестьянских и городских элементов. В солдатском фольклоре была представлена и лирика как выражение тоски по родным местам, разоряемым врагом. Но больше всего в нем было песен походных, мужественных, воспевающих во-

енный подвиг и любимых полководцев (Кутузова, атамана Платова). Распространены были в солдатской среде также сатирические песни, высмеивающие захватчиков и самого Наполеона.

Патриотической теме посвящались произведения профессиональных композиторов. Назовем самые значительные из них. Это — оратория «Минин и Пожарский, или Освобождение Москвы» композитора С. А. Дегтярева. Исполненная в 1881 году в связи с официальным празднованием двухсотлетия со дня изгнания с русской земли польско-литовских интервентов и основания династии Романовых, она, вместе с тем, правдиво отразила настроения русского общества в преддверии Отечественной войны. Отголоски всенародного патриотического подъема слышны и в опере «Иван Сусанин» композитора К. А. Кавоса, написанной в 1815 году. Но никому из предшественников Глинки не удалось так глубоко постичь сущность русского народного характера и выразить в такой высокохудожественной форме любовь к отчизне и веру в человека, как это сделал он. Его гениальная опера «Иван Сусанин», написанная через десятилетие после восстания декабристов, обобщила жизненный опыт поколения за истекшие годы и отразила высокие идеи современности.

По вполне понятным причинам движение декабристов не могло получить в то время прямого, сюжетного отражения в музыке. Его воздействие было более опосредованным, скрытым, но от того не менее глубоким и обширным.

С революционной деятельностью тайных обществ в период подготовки восстания прямо был связан лишь один, новый для России жанр агитационной песни. Творцами текстов для многих таких песен были сами декабристы — поэты К. Рылеев, А. Бестужев. Мелодии нередко заимствовались из распространенных в городском быту песен и романсов. Большую популярность в народе получили такие песни декабристов, как «Шел кузнец», «Ах, тошно мне и в родной стороне» и другие.

События 1825 года проложили глубокую борозду в жизни и психологии русского общества. Наступило страшное тридцатилетие николаевской реакции — один из тяжелейших периодов русской истории. Неистовствовала цензура. Гонения, аресты, ссылки, сдача в солдаты, ловко подстроенные убийства — подобные факты хорошо известны по биографиям Пушкина, Лермонтова, Герцена, Шевченко и многих других деятелей искусства. Такими мерами мнило обезопасить и укрепить себя самодержавное, чиновно-бюрократическое государство Николая I.

Но, вопреки всем гонениям, передовая русская мысль продолжала неуклонно идти вперед. Росло и развивалось русское искусство. Идеи свободолюбия оплодотворяли творчество писателей, драматургов и музыкантов. По существу, все лучшее в искусстве той поры так или иначе было связано с идеей

о праве человека на счастье, на свободное проявление своих чувств, выражало мечту о светлом будущем. В условиях, когда, по выражению Б. В. Асафьева, даже чувства были запечатаны, особо важная общественная функция легла на музыку и, в первую очередь, на вокальную лирику. Она стала носительницей сокровенных дум и переживаний массы простых, запуганных и забытых людей. В песнях и романсах звучала мечта о несбыточном счастье. В песнях люди изливали свои души. В вокальной лирике вырабатывались такие качества музыки, как общительность, доходчивость, способность донести через распевную и задумчивую мелодию глубокие и искренние чувства. Язык бытового романса проникал в оперу, в камерно-инструментальную и симфоническую музыку, содействуя их демократизации. Стиль бытовой лирики оказал огромное воздействие на творчество Глинки, Даргомыжского, а позднее — Чайковского.

Острое чувство неудовлетворенности, ощущение разлада с действительностью сделали русских людей в ту пору особенно восприимчивыми к веяниям романтизма.

В России тех лет это общеевропейское течение получило сразу особое, сугубо-национальное претворение. Это произошло и в музыке. Еще у поэтов-декабристов, в условиях революционного подъема, характерные для романтизма приподнятость чувств, воспевание сильной героической личности обрели отчетливо выраженную гражданственную окраску. Теперь, в годы реакции, распространенные в лирике темы одиночества, разлуки, любовной тоски, изгнанничества наполнялись новым содержанием, будили у слушателей ассоциации с современной жизнью.

Русская музыка приобщилась к присущему романтикам увлечению народным творчеством, фантастикой, природой, стариной. В каждом случае в соприкосновении с новыми темами и образами она оттачивала свой язык, расширяла круг своих выразительных средств. Она училась воплощать резкие жизненные контрасты и драматические столкновения, овладевала искусством красочной звукописи, открывала для себя все новые и новые пласты разнонационального народного творчества.

Но самым ценным итогом романтической поры оказался для русской музыки пробудившийся интерес к внутренней, душевной жизни человека. Великий русский критик В. Г. Белинский так высказался о значении романтизма для русской литературы: «Жизнь там, где человек, а где человек, там и романтизм». Он подчеркнул тем самым устремленность романтического искусства к правдивому раскрытию человеческих переживаний.

Собственно романтический период в русском искусстве был непродолжителен. По словам известного исследователя, Россия лишь «прошла через» романтический этап. Обогащение тема-

тики, стремление к правде чувств способствовали вызреванию в недрах романтизма зерен нового — реалистического метода.

Главным достижением пушкинской эпохи и стала победа реализма — искусства высоких идей, беспощадной правды жизни и глубоких обобщений. Реализм утвердился в таких произведениях литературы, как «Горё от ума» Грибоедова, «Борис Годунов» и «Евгений Онегин» Пушкина, «Герой нашего времени» Лермонтова. Зрелое творчество Глинки дало первые образцы реализма в музыке, хотя автор «Ивана Сусанина», как и большинство его современников, преломил в своем творчестве и ряд романтических черт.

В 40-х годах реализм вступил в новую фазу. К этому времени все явственнее обнажались гнилость и обреченность помещичье-крепостнического строя. Росло недовольство крестьянских масс. Близился новый подъем народно-освободительного движения. На общественную арену выступили в эту пору новые деятели — разночинцы. Искусство заметно демократизировалось. Героями произведений стали скромные, простые люди из народных низов (впрочем, начало тому было положено уже Пушкиным в «Повестях Белкина»).

Гоголь стал основателем нового направления, которое вошло в историю как критический реализм. С огромной силой убежденности это направление отстаивал В. Г. Белинский. В своих последних статьях он завещал русским художникам беспощадно разоблачать все проявления основанного на насилии, уродливого, бесчеловечного крепостнического уклада. Гоголь, Герцен, Тургенев «Записок охотника», Достоевский «Униженных и оскорбленных» — вот крупнейшие представители этого десятилетия в литературе.

Как уже говорилось, Даргомыжский стал первым представителем критического реализма в музыке.

Одновременно с развитием композиторского творчества росла и крепла исполнительская культура. Расширялись и сами формы пропаганды музыки. По-прежнему процветало домашнее любительское музицирование. Но в 1802 году возникла первая специальная концертная организация — Филармоническое общество. Немалую роль в развитии исполнительской культуры сыграли и оркестры крепостных в дворянских поместьях. В ряде случаев они достигали значительного технического умения и исполняли произведения венских классиков (преимущественно Гайдна, Моцарта), а также увертюры к операм итальянских композиторов. В те же годы появляется целая плеяда выдающихся отечественных исполнителей. Среди них певцы, сподвижники Глинки, первые исполнители его опер — О. А. Петров, А. Я. Воробьева; пианисты — И. Ф. Ласковский, И. И. Геништа; гитаристы — А. О. Сихра, М. М. Высотский; скрипачи — Г. А. Рачинский, А. Ф. Львов и другие.

Примечательной чертой музыкальной жизни России этого периода стало исполнение русских народных песен и романсов цыганскими хорами и отдельными исполнителями из цыган. Л. Н. Толстой в своем незаконченном рассказе «Святочная ночь» пишет по этому поводу: «Было время, когда на Руси ни одной музыки не любили больше цыганской, когда цыгане пели русские старинные хоровые песни: „Не одна“, „Слышишь“, „Молодость“, „Прости“ и т. д. и когда слушать цыган и предпочитать их итальянцам не казалось странным».

Цыгане обладали особой огненной, романтической манерой исполнения. Страстный порыв и берущая за душу лирика, распевность, внезапные контрасты и переходы — все это глубоко потрясало слушателей. Цыганское исполнение повлияло и на форму отдельных романсов, сочинявшихся русскими композиторами.

Одновременно с русским музыкальным творчеством и исполнительством развивалась русская музыкальная критика, эстетические основы которой во многом формировались под воздействием Белинского.

Из первых музыкальных критиков самым выдающимся был В. Ф. Одоевский — талантливый писатель, автор многих художественных произведений и одновременно музыкальный публицист, положивший начало классическому периоду в развитии русской мысли о музыке. Он первый оценил Глинку. «Взошла заря русской музыки», — написал он об опере «Иван Сусанин». Перу Одоевского принадлежат также статьи о музыкальной жизни Москвы тех лет, в том числе о приездах в Россию Берлиоза, музыку которого Одоевский ценил очень высоко.

РОМАНС

Первая половина XIX столетия — период высокого расцвета русской романской лирики. Романс, исполняемый под аккомпанемент фортепиано или гитары, прочно входит теперь в городской музыкальный быт, подобно тому как это было в XVIII веке с кантами и российскими песнями. Появляется целая плеяда композиторов-романсистов. К ним относятся и крупнейшие композиторы этого времени — Глинка, Даргомыжский; авторами романсов были также многочисленные неизвестные композиторы-любители.

В романсе особенно наглядно проявлялась живая связь профессиональной и народной музыки. Вспомним, что непосредственные предшественницы романса — российские песни — сами выросли из городских песен-кантов. Романс также непрерывно испытывал на себе оплодотворяющее воздействие народной музыки. Многие из романсов 20-х и 30-х годов XIX века, написанных в духе русских песен, были подхвачены народом и по-

лучили распространение наравне с произведениями народного творчества («Соловей» Алябьева, «Красный сарафан» Варламова и другие). Романсы безымянных авторов переходили из уст в уста и, подобно народным песням, видоизменялись в процессе исполнения. Такие произведения мы объединяем понятием бытовой романс.

В мелких вокальных формах находили непосредственный отклик события общественной жизни, думы и чувства, которыми жили русские люди. Романс и песня чутко отражали взгляды, вкусы, мировоззрения различных слоев русского общества. Они постоянно звучали и в дворянской гостиной, и в скромном доме мещанина, на шумных пирушках молодежи и тайных собраниях декабристов.

На протяжении первой половины XIX века романс претерпевал процесс сложного развития. При этом он неизменно испытывал на себе воздействие русской поэзии.

В первые десятилетия века в творчестве композиторов Д. Н. Кашина и А. Д. Жилина еще находят продолжение традиции чувствительной российской песни. Романтическая поэзия обогатила романс новыми образами и формами, под ее влиянием расширился круг выразительных средств. Однако решающий толчок к развитию русской романсной лирики дала поэзия Пушкина: она возвысила романс до уровня подлинно классического искусства. Именно в пушкинскую эпоху выдвигается ряд талантливых романсистов: А. А. Алябьев, А. Н. Верстовский, Н. А. и Н. С. Титовы, А. П. Есаулов, М. Л. Яковлев, И. И. Геништа и, наконец, молодой Глинка, в творчестве которого поэзия Пушкина впервые получила совершенное выражение.

В эпоху Пушкина и декабристов романс становится по-настоящему крупным художественным явлением. Обогащается его содержание. Ограниченность сентиментальных настроений уступает место правдивому выражению глубоких и многогранных человеческих чувств.

В 40-х годах русский романс испытывает значительное влияние поэзии Лермонтова. Ее мятежный, бунтарский характер, звучащие в ней острая боль и страстное обличение пороков современного общества привлекают к ней многих композиторов. В эти же годы в развитии романса начинают намечаться тенденции, которые найдут наиболее яркое выражение в последующие десятилетия. Под влиянием литературы гоголевского периода и революционной публицистики Герцена и Белинского в вокальную лирику впервые проникает социально-обличительная тема; в отдельных произведениях Алябьева на слова поэта-революционера Огарева и народного французского поэта Беранже появляются образы страдающих обездоленных людей из низших классов. Эта линия получит наиболее полное развитие в творчестве Даргомыжского, а еще позже — Мусоргского.

Формирование основных разновидностей русского романса относится к началу XIX века. Их появление было обусловлено значительным расширением содержания новой вокальной музыки по сравнению с российской песней XVIII века, а также воздействием новых жанров русской поэзии. К разновидностям вокальной музыки первой половины XIX века наряду с собственно романсом относятся: «русская песня», элегия, баллада, застольная песня и др. (в обиходе все они часто объединяются общим понятием «романс»).

Одним из самых распространенных в первой половине XIX века вокальных жанров наравне с лирическим романсом становится так называемая «русская песня», возникшая как подражание народной музыке. Народная песенная лирика вдохновляла поэтов и композиторов на создание собственных песен в народной манере. Нередко использовались подлинно народные мелодии, подвергавшиеся свободной переработке; в других случаях музыка сочинялась композиторами в духе народных песен. Известными авторами текстов для произведений подобного рода в конце XVIII и начале XIX столетия были поэты И. И. Дмитриев, Ю. А. Нелединский-Мелецкий, А. Ф. Мерзляков, А. А. Дельвиг.

Первые образцы «русских песен» созданы были талантливым выходцем из крепостной среды Д. Н. Кашиным (1769—1841). Кашин нередко придавал им форму концертной песни, в которой народная мелодия обильно разукрашивалась, «распевалась» в свободном импровизационном стиле. Важное значение жанр приобрел у Алябьева, Варламова и Гурилева. Их «русские песни», богатые и разнообразные по содержанию, могут служить примером творческого освоения народно-песенной лирики.

В пушкинскую эпоху излюбленным видом творчества как поэтов, так и музыкантов становится элегия. Это особый вид лирико-философского романса, в котором преобладают созерцание, размышление, глубокое раздумье.

Элегии Пушкина, насыщенные философским, гражданским содержанием, привлекали к себе многих композиторов — Алябьева, Н. А. и Н. С. Титовых и других. Значительным произведением 20-х годов была элегия Геништы на слова Пушкина «Погасло дневное светило». Богатый материал для элегического романса давала поэзия Баратынского, Дельвига, Языкова. На слова Баратынского создал свое первое замечательное произведение — элегию «Не искушай» — молодой Глинка.

Наряду с этим появляются также виды вокальной лирики, отображающие быт и культуру иных народов, — восточные, итальянские, испанские песни. Образы Востока, Кавказа, воплощенные в поэзии Пушкина и декабристов, находят отклик в романсах 20-х и 30-х годов прошлого века — у Глинки, Алябьева и других авторов. Романтическое стремление к да-

леким странам вылилось в испанских серенадах и итальянских баркаролах, которыми увлекались в то время русские композиторы. «Испанские» песни Пушкина («Ночной зефир», «Я здесь, Инезилья») получили особенно широкое отражение в музыке и послужили высоким образцом для создания целого ряда романсов, насыщенных ярким национальным колоритом.

Широкую популярность в 20-х годах XIX века приобретает жанр баллады. Баллада — излюбленный вид романтической поэзии и музыки. Это — произведение повествовательного характера, посвященное мрачным, таинственным, остро драматическим событиям, нередко связанное с народными преданиями, включающее фантастический элемент. Своеобразны принципы музыкальной композиции баллады, прочно установившиеся в русской и западноевропейской музыке. Построенная в большинстве случаев в свободной форме развернутого драматического монолога-рассказа, баллада отличается выразительностью декламации, яркой образностью музыкального языка. Важную роль в ней приобретает инструментальное сопровождение, как бы иллюстрирующее события, о которых рассказывается в тексте.

Создателем баллады в русской музыке по праву считается Верстовский. Баллады Верстовского на слова Пушкина («Черная шаль») и Жуковского («Три песни скальда», «Бедный певец»), появившиеся в 20-х годах прошлого века, сразу привлекли внимание слушателей сочностью и живописностью колорита, взволнованностью музыкальной речи. Оригинальное претворение баллада нашла в творчестве Алябьева и Варламова.

Особое место в русском вокальном творчестве занимает застольная песня. Одна из ветвей ее близко соприкасается с песнями походными, боевыми. На это указывают четкий маршеобразный ритм и куплетная структура с запевом солиста и припевом хора. В декабристскую эпоху в застольную песню проникает гражданственная, героико-патриотическая тема. В песне превозносятся сила разума и просвещения, любовь к свободе — «вольности высокой» — и красота патриотических чувств.

Самое ценное в музыке русского романса — его богатая и выразительная мелодия. Широкая распевность, гибкость и пластичность мелодической линии унаследована от народной песни¹.

¹ Некоторые, наиболее характерные мелодические обороты и интонации бытового романса со временем стали определяющими для русского музыкального стиля и сохранили свое значение в творчестве композиторов-классиков: Глинки, Даргомыжского, Чайковского. Сюда относятся, например, нисходящие секундовые ходы в мелодии, образуемые задержанием и его разрешением («вздохи»), особое подчеркивание кадансовых оборотов в гармоническом миноре, наложение мелодической III ступени на гармонию доминанты и т. д.

В произведениях романтического характера эти элементы получили, при

Вместе с тем, по мере усложнения содержания, в романс все чаще начинает проникать декламационный, речитативный элемент, появившийся уже ранее в вокальных произведениях Козловского. Особенно большая роль отводится декламации в произведениях, насыщенных драматическим пафосом.

Значительна также эволюция фортепианного сопровождения. Гармония становится действенным средством для создания драматического напряжения (отсюда, особенно в период романтических веяний,— частое применение прерванных кадансов, уменьшенных септаккордов, аккордов альтерированной субдоминанты и т. п.). Красочные гармонии играют также существенную роль при создании ярких живописных образов (например, образов природы).

Простейшим видом инструментальной фактуры была аккордовая фактура, получившая название гитарной. Широко распространен был также тип плавного сопровождения, основанного на аккордовых фигурациях. Однако постепенно усложнялся и аккомпанемент. Значительную роль в этом процессе сыграло, как уже указывалось, развитие жанра баллады, особенно способствовавшего появлению в партии фортепиано изобразительного начала.

Обращение композиторов к сюжетам, связанным с Испанией, Италией, Востоком, Кавказом, привело также к обогащению мелодики и ритмики разнонациональными, в первую очередь танцевальными, элементами. Впрочем, танцевальные ритмы вообще широко применялись в музыке романсов, и притом не только для воспроизведения жанровых картинок, но и для выражения разнообразных чувств и состояний. Так, композиторам хорошо была известна выразительная сила вальса, то нежно-задумчивого, то страстного. Авторы романсов умели мастерски использовать пылкость мазурки, горделивую поступь полонеза, огненность испанского болеро. Они нередко обращались к плавному, мягкому ритму итальянской песни на воде — баркаролы.

Развитие бытовой романсной лирики сыграло важную роль в формировании русского национального музыкального стиля. Интонации бытового романса широко проникали и в оперу и в инструментальную музыку первой половины XIX века. Они ясно ощутимы в творчестве крупнейших композиторов того времени.

значительном расширении диапазона мелодии и активизации ритмики, новую, патетическую окраску.

Чрезвычайно характерным для русского романса является развитие мелодии в пределах интервала сексты от III ступени лада наверху до V ступени лада вниз (например, «Соловей» Алябьева); при этом часто мелодия начинается непосредственно с хода на сексту вверх с последующим заполнением этого интервала (см., например, мелодию таких романсов, как «Не искушай» Глинки, «Шестнадцать лет» Даргомыжского и др.).

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

В пору Отечественной войны и подготовки декабрьского восстания заметно возросла роль театра в общественной жизни страны. Идея, волновавшие умы, искали выхода в произведениях для сцены, которые могли бы быть обращены к широкой, массовой аудитории. Происходили поиски новых форм и жанров. Этот общий процесс захватил и музыкальный театр.

В этот период получил большое развитие жанр драмы или трагедии с музыкой, начало которому было положено в XVIII веке. Музыка ряда этих произведений активно участвует в постановке больших проблем эпохи и воплощении героических, гражданственно-патриотических идей. Много творческих сил по-прежнему отдает этому жанру О. А. Козловский, в сочинение музыки к драмам включаются композиторы А. Н. Титов, С. И. Давыдов.

Лучшие образцы музыки к драматическим спектаклям помогали русским композиторам овладевать крупными формами хоровой и симфонической музыки. Они явились важным звеном на пути становления русской оперы большого монументального плана, а также лирико-драматической ветви ее.

Другим смешанным музыкально-драматическим жанром этого периода был водевиль. Окончательно сложившийся во Франции в годы Великой французской революции, он вскоре получил общеевропейское распространение. Русским зрителям понравился этот жанр легкой комедии с бойким текстом и веселыми музыкальными куплетами. Популярность произведениям этого жанра обеспечивала и демократическая основа музыки, интонационно связанной с популярными песнями и танцами. Авторами музыки водевилей были видные композиторы XIX века: Алябьев, Варламов, Верстовский.

Большие сдвиги происходят в оперном театре. Если в XVIII веке ведущая роль принадлежала бытовой комической опере, то теперь комическая опера оттесняется новыми жанрами. На первое место выдвигаются историческая и сказочная оперы¹.

Самым ранним образцом исторической оперы явилось сочинение К. А. Кавоса «Иван Сусанин» (1815). В нем воскрешаются события XVII века, связанные с борьбой русских против польской шляхты. Героем оперы стал отважный сын русского народа — костромской крестьянин Иван Сусанин, пожертвовавший жизнью во имя спасения родины. Страницы героического прошлого, положенные в основу оперы, воспринимались широкой общественностью в ключе событий войны 1812 года, и этим во многом объясняется успех произведения.

¹ Оперы Глинки «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила» выросли на почве традиций этих двух наиболее распространенных театральных жанров.

Катерино Альбертович Кавос (1775—1840) — один из известных в России композиторов — предшественников Глинки. Он родился в Италии, в юности приехал в Россию и с нею связал свою дальнейшую жизнь. Его оперы «Иван Сусанин», «Илья Богатырь», «Князь Невидимка», «Добрыня Никитич» и балеты «Кавказский пленник», «Зефир и Флора» и др. явились значительной вехой в развитии русского музыкального театра. Велики заслуги Кавоса как воспитателя русских певцов и музыкантов. У него прошли обучение многие известные артисты русского оперного театра. Он был также известным театральным дирижером своего времени. Под его управлением шли многие зарубежные и отечественные оперы, впервые прозвучал и «Иван Сусанин» Глинки.

Опера Кавоса «Иван Сусанин» строится по принципу чередования музыкальных эпизодов с разговорными диалогами. Здесь, следовательно, сохранена связь с традициями оперы XVIII века. Нет здесь еще и сквозного музыкального действия, хотя налицо попытка придать произведению черты музыкально-композиционного единства: в увертюру введены темы из оперы, что должно усиливать связь увертюры с последующим развитием действия. Музыка оперы основана на народно-песенных мелодиях. Композитор стремился передать национальное своеобразие русской народной песни. Это ему удалось не везде в равной степени. Наиболее удачен в этом плане большой хор из I действия «Не бушуйте, ветры буйные», очень популярный в свое время.

В целом все же значительная тема решена в опере Кавоса несколько наивно и примитивно. Это особенно ощутимо в описке главного героя, лишенного черт индивидуальности и национального своеобразия. Вопреки исторической правде, опера завершается благополучной развязкой (Сусанин возвращается домой). Такое решение не только исказило историческую истину, но и снизило общее героико-патриотическое звучание произведения.

Большим успехом пользовалась в России на протяжении всей первой половины XIX века сказочно-фантастическая опера. Интерес к сказке проявился у русских композиторов уже в конце XVIII века (одно из показательных в этом отношении произведений — опера Пашкевича «Февей»). В начале же XIX века, в пору зарождения романтических тенденций в русском искусстве, когда заметно возрос интерес к народным преданиям и поверьям, сказочная опера получила особенно широкое распространение. Слушателям импонировали сильные и отважные герои волшебной сказки, которые смело сокрушали бесчисленные преграды и трудности, стоящие на пути к завоеванию счастья. Сказочные оперы ставились на сцене с большой выдумкой, в красочных декорациях. На сцене происходили полеты, превращения и т. п.

Непосредственным толчком к развитию сказочно-волшебной оперы в России явилась постановка в Петербурге в 1803 году оперы «Дунайская русалка» австрийского композитора Фердинанда Кауэра. Для русской постановки действие было перене-

сено на берег Днепра (соответственно было изменено и название оперы, которую стали именовать «Днепровской русалкой»), герои получили славянские имена. Текст оперы переработал Н. С. Краснопольский, а музыкальная часть обогатилась несколькими новыми номерами С. И. Давыдова. Постановка имела огромный успех.

Вскоре появились вторая и третья части под названием «Леста, днепровская русалка». Они были подготовлены тем же либреттистом. Музыкальные номера были написаны для второй части Кавосом, для третьей — Давыдовым. Успех оперы долго не ослабевал. В 1807 году С. И. Давыдов и либреттист А. А. Шаховской создали новую, четвертую часть «Русалки». Это уже было вполне самостоятельное по тексту и музыке произведение, в основе которого лежал песенный тематизм, связанный своими корнями с русско-украинским мелосом. Музыка Давыдова отмечена печатью яркой композиторской индивидуальности и высокого профессионального мастерства. «Леста, днепровская русалка» Давыдова повлияла на развитие не только сказочной тематики. Она сыграла существенную роль в развитии лирического начала в опере.

Степан Иванович Давыдов (1777—1825) — один из талантливых композиторов доглинкинской поры, в творчестве которого ярко проявилась связь с русской народной музыкой. Наряду с оперой, он писал балеты, музыку к трагедиям, хоровые произведения. Родился на Украине. Учился в Придворной певческой капелле у Д. Сарти. Его творческая и педагогическая деятельность связана с несколькими выдающимися театрами России.

Вскоре после «Русалки» на русской сцене был поставлен ряд сказочно-романтических опер Кавоса и других авторов. Вершиной развития этого жанра явились оперы Верстовского «Пан Твардовский» и «Вадим». Волшебно-романтические оперы сыграли свою роль в обогащении выразительных средств театральной музыки.

Первая половина XIX века стала порой больших завоеваний в области балета. На этом этапе, чутко откликаясь на значительные события современности, балет стал играть большую общественную роль. Его история начинается в XVIII веке, когда появились многочисленные бытовые интермедии. В начале XIX века в хореографические спектакли проникают не только античные или аллегорические сюжеты, но и сюжеты мировой литературы. Выдающимся событием была постановка балета «Новый Вертер» С. И. Титова, в котором сказались раннеромантические тенденции русского искусства. Большое место в репертуаре русского театра этой поры занимают балеты на сюжеты Пушкина: «Кавказский пленник» Кавоса, «Руслан и Людмила» Шольца, «Черная шаль» (музыка основана на песенных и танцевальных народных мелодиях). Балеты создавались по инициативе крупнейших русских балетмейстеров — И. И. Вальберха, А. П. Глушковского, Ш. Дидло, с именем

которого связан расцвет русского романтического балета. Авторами музыки были Титов, Кавос, Давыдов. Среди спектаклей тех лет особое место занимают балеты, в которых звучат мотивы освободительной борьбы. Здесь выделяются балетные дивертисменты Давыдова и Кавоса.

Значение русского балетного искусства первой половины XIX века чрезвычайно велико.

К сожалению, на его развитии роковым образом сказалась реакция, распространившаяся на все сферы жизни России после разгрома восстания декабристов. Именно тогда решением дирекции императорских театров ведущие балетмейстеры (Дидло, Глушковский) отстраняются от работы, а на балетные спектакли, связанные с русскими сюжетами, накладывается запрет. В русском балетном театре долгое время господствуют иностранные гастролеры — танцоры и балетмейстеры, творческие интересы которых были устремлены к модным новинкам зарубежной хореографии.

РУССКИЕ КОМПОЗИТОРЫ — СОВРЕМЕННОКИ ГЛИНКИ

Самыми значительными из композиторов, работавших в эпоху Глинки, были Алябьев, Верстовский, Варламов и Гурилев. В их творчестве отчетливо проявились черты романтической эстетики, типичные для русской литературы и поэзии 1820—1830-х годов: стремление к национальной характерности, любовь к народному творчеству — народным песням, сказаниям и легендам. Правдивый показ духовного мира человека, свобода лирического высказывания, открытость чувства сделали их произведения любимыми самой широкой аудиторией. В этих чертах — секрет популярности романсов и песен Алябьева, Верстовского, Гурилева, Варламова вплоть до наших дней. Вместе с тем каждый из них обладал своей, ярко выраженной индивидуальностью и каждый по-своему выразил эти общие черты. Творчество Алябьева и Верстовского складывалось в эпоху декабризма; Варламов и Гурилев выступили как композиторы в более поздний, последекабристский период — в годы, когда в русской общественной жизни начинают выдвигаться новые представители разночинной демократической интеллигенции.

Различными были творческие задачи и цели этих композиторов, их интересы в области музыки. Так, например, Верстовский — известный театральный деятель, проявил себя прежде всего в опере и в жанрах театральной, драматической музыки (водевили, мелодрамы, прологи, интермедии). Алябьев, напротив, вошел в историю как замечательный мастер камерной музыки — автор романсов и песен, камерных инструментальных ансамблей. Варламов и Гурилев посвятили себя всецело вокальному творчеству, причем наиболее характерным для них жанром явилась русская песня в народном духе. В музыкальном наследии Гурилева, хорошего пианиста, значительное место занимает также фортепианная музыка. Все эти композиторы внесли ценный вклад в русскую музыкальную культуру и своей деятельностью подготовили ее будущий расцвет.

Александр Александрович Алябьев принадлежит к числу самых выдающихся композиторов первой половины XIX века. Участник Отечественной войны и друг декабристов, он сумел выразить в своем творчестве новые, прогрессивные стремления русского искусства этого времени. С его романсами вошли в русскую музыку темы большого гражданского значения, идеи свободолюбия и патриотизма. В своих произведениях он значительно углубил психологическое содержание русского музыкального искусства, отобразил богатый мир чувств своих современников, их мечты и думы, их романтический порыв к свободе, их жажду утверждения свободной и независимой человеческой личности. И в этом отношении творчество Алябьева во многом родственно юношеской поэзии Пушкина и творчеству поэтов-декабристов, с которыми его связывали не только общие взгляды, но и многие обстоятельства личной жизни, тяжелой личной судьбы.

Алябьев родился в 1787 году в дворянской семье в городе Тобольске, где его отец занимал пост губернатора. В доме Алябьевых постоянно звучала музыка, часто устраивались домашние концерты. В 1796 году семья Алябьевых переехала в Петербург. Здесь будущий композитор начал серьезно заниматься музыкой под руководством известного композитора и теоретика И. Г. Миллера. Музыкальное образование Алябьев продолжил и в Москве, куда он переселился в 1804 году и был зачислен на службу по горному ведомству. В 1810—1811 годах он начал издавать свои сочинения. Но вскоре разразились события Отечественной войны. Летом 1812 молодой Алябьев вступил добровольцем в гусарский полк. Вплоть до победоносного окончания войны он прошел с русской армией весь ее путь от Москвы до Парижа, участвовал во многих сражениях, был ранен и награжден орденами за боевые заслуги. Отважный офицер, отзывчивый человек, Алябьев сразу завоевал доверие своих товарищей. В годы войны он сближается с поэтом-партизаном Д. В. Давыдовым, с писателем Грибоедовым и многими будущими декабристами. По окончании военных действий Алябьев поселяется в Петербурге и с увлечением отдается музыкальному творчеству. К этому времени относится его знакомство с Верстовским, которое вскоре переходит в тесную дружбу. Вместе с Верстовским он пишет музыку к водевилям, а затем одновременно с ним переезжает в Москву. Здесь он становится постоянным участником любительских концертов и приобретает известность как автор романсов.

Внезапно в жизни Алябьева наступил трагический перелом: весной 1825 года он был арестован по подозрению в убийстве. Несмотря на полную недоказанность этого обвинения, он около трех лет содержался в крепости под стражей, а затем по при-

говору суда был сослан в Сибирь, с лишением всех прав и дворянского звания. В эпоху реакции, после восстания декабристов, «дело» Алябьева, близкого к декабристским кругам, вызвало пристальное внимание правительства.

Тяжелые испытания не сломили Алябьева. В Сибири он много сочиняет, организует военный духовой оркестр, участвует в концертах как пианист и дирижер. В эти трудные годы он создал лучшие свои романсы: «Иртыш», «Вечерний звон», «Зимняя дорога» и многие другие. Еще раньше, во время тюремного заключения, был написан знаменитый романс «Соловей» на слова Дельвига.

В 1832 году Алябьев получил разрешение выехать на Кавказ для лечения. Около двух лет он провел в Пятигорске и его окрестностях. Природа Кавказа произвела неизгладимое впечатление на его восприимчивую натуру. Алябьев знакомится с песнями и танцами горских народов, записывает черкесские, кабардинские, грузинские и азербайджанские мелодии. Итогом поездки явился большой сборник романсов, изданный под общим заглавием «Кавказский певец». Кавказские впечатления отразились также и в опере «Аммалат-Бек» по повести писателя-декабриста Бестужева-Марлинского, над которой Алябьев работал в 1840-е годы.

На Кавказе Алябьев познакомился с украинским историком и фольклористом М. А. Максимовичем и вместе с ним подготовил сборник «Голоса украинских песен», в котором опубликовал свои обработки украинских народных мелодий. Этот сборник, изданный в 1834 году, был отмечен высокой похвалой Гоголя.

Работу по записи народных песен Алябьев продолжил в Оренбурге, куда он был переведен после кавказской поездки. Первым среди русских композиторов он записывает башкирские, киргизские и туркменские песни, пишет увертюру на башкирские темы. Этот стойкий и неизменный интерес к музыке народов России характеризует его как одного из передовых деятелей своего времени.

Последние годы жизни композитора прошли в Москве. В 1843 году, после долгих скитаний, ему было наконец разрешено поселиться там под надзором полиции, «без права показываться в публике». Алябьев по-прежнему много сочиняет, работает над операми «Рыбак и русалка» и «Аммалат-Бек», пишет музыку к драматическим спектаклям. В Москве он встречается с Даргомыжским, знакомится с поэтом-революционером Н. П. Огаревым и создает на его стихи ряд песен-сцен из народной жизни («Кабак», «Изба», «Деревенский сторож»). Проникнутые горячим сочувствием к тяжелой доле народа, к судьбам «маленьких людей», эти песни явились откликом на новые реалистические стремления русской литературы эпохи Белинского, Гоголя и молодого Тургенева. В своих песнях на слова Огарева Алябьев проложил путь к новаторскому жанру драматической

песни-сцены, к творчеству своего младшего современника Даргомыжского. От первых романсов 1820-х годов и до последних произведений он прошел большой путь развития. При этом на каждом новом историческом этапе он чутко прислушивался к передовым веяниям русского искусства, был в числе передовых художников своего времени.

Умер Алябьев в Москве в 1851 году.

Обширное и многообразное творчество Алябьева охватывает различные жанры. В области сценической музыки ему принадлежат 6 опер, балет «Волшебный барабан, или Следствие волшебной флейты», около 20 водевилей, музыка к драматическим произведениям Пушкина («Русалка»), Шекспира и других авторов, мелодрама «Кавказский пленник» (инсценировка второй части поэмы Пушкина) и другие произведения. Большое место в его творчестве занимают инструментальные сочинения: увертюры, симфонии, сюиты, марши и танцы для симфонического и духового оркестров, камерные инструментальные ансамбли. В них отразилась связь композитора с прогрессивными настроениями времени, с думами и чувствами, волновавшими его современников.

РОМАНСЫ И ПЕСНИ

Вокальное творчество Алябьева разнообразно по жанрам и темам. Среди его произведений есть «русские песни», баллады, драматические монологи, лирические романсы и песни героико-патриотического характера. Во всех этих жанрах он сумел чутко передать образное богатство русской поэзии, ее философское содержание, ее психологический строй.

Алябьев тщательно выбирал тексты своих романсов. В основу его произведений положены стихотворения Пушкина, Жуковского, Дельвига, Огарева, поэтов-декабристов. В них композитор находил темы и образы, созвучные собственному мировоззрению, собственным музыкальным потребностям.

Большое место в творчестве Алябьева занимает жанр «русской песни».

«Соловей» (на слова А. А. Дельвига) — самая известная среди песен Алябьева. Впервые изданная в 1827 году, она вскоре облетела всю Россию и сделалась в полном смысле слова народной. Не утратила она своей прелести и поныне. Простая и задушевная мелодия «Соловья» привлекает слух своей ясностью, стройностью и чистотой стиля. Поддерживаемая простым «гитарным» аккомпанементом, она льется свободно, неторопливо, от души, словно изливаясь от верхнего звука. Ответный восходящий ход по тонам мелодического минора придает напеву особую мягкость и закругленность. В своем развитии мелодия охватывает диапазон сексты от III ступени лада наверху до V ступени лада внизу; при этом происходит плавное опевание, то есть

окружение основного тона (*ре*). Мелодия Алябьева может служить классическим образцом городского песенного стиля первой половины XIX века. «Соловей» написан в куплетной форме с характерным для русской песни сопоставлением запева и припева.

Есть среди «русских песен» Алябьева и образцы более сложной музыкальной формы.

«Как за реченькой слободушка стоит» на слова Дельвига — песня о горькой доле женщины, о разлуке с любимым. В основе песни лежит контраст двух народных тем: быстрой плясовой («Как за реченькой», пример 51) и медленной лирической («Чем тебя я огорчила»), которая появляется в среднем разделе.

51 Allegro, poco sostenuto

Как за ре - чень - кой сло - бо - душ - ка сто - ит,

по сло - бод - ке той до - ро - жень - ка бе - жит.

Композитор свободно разрабатывает начальную плясовую тему, сменяя тональности и гармонизацию, и придает ей различный характер в зависимости от образов текста. Простая песня превращается в развернутое повествование. Это свидетельствует о более ярком, самобытном претворении народной мелодии по сравнению с обработками конца XVIII и начала XIX веков.

По-новому подходит Алябьев и к лирическому романсу, углубляя его психологическое содержание.

Подлинной вершиной вокального творчества Алябьева являются лирико-драматические романсы, созданные в годы ссылки. Многие из них, посвященные теме изгнания и уничества, пронизанные страстной тоской по родине и мечтой о свободе, носят автобиографический характер. Однако этим не исчерпывается их значение. Они глубоко затронули общественные настроения последекабристских лет и отразили тяжелую атмосферу реакции, охватившей Россию. Современникам Алябьева слышался в них призыв к свободе, горячий протест против подавления личности.

«Иртыш» на слова сибирского поэта И. И. Веттера — один из лучших романсов этой группы, яркий образец новаторской трактовки жанра лирического романса.

Каждый куплет строится на противопоставлении двух контрастных разделов. Первая часть рисует образ изгнанника, «певца, гонимого судьбой», на фоне унылого северного пейзажа. Музыка полна глубокой сосредоточенности. Спокойно-повествовательный характер мелодии, размеренный ритм сопровождения и выразительное акцентирование выдержанных звуков в среднем голосе — все это создает настроение скорбного раздумья.

52

Andante

Пе - вец мла - дой, судь - бой го...

- ни - мый, при бре - ге быстрых вод си - дел.

Во второй части куплета описание сменяется напряженным драматическим монологом. В вокальной партии появляется вы-

разительная декламация. Прием тремоло в аккомпанементе имеет красочно-изобразительное значение (шум бурной реки, всплески волн) и в то же время создает драматически-напряженный фон, усиливающий патетический характер возгласов певца. Основная мысль романса — призыв к свободе — с большой силой выражена в яркой драматической кульминации, к которой устремлено все развитие:

А я, лишенный здесь свободы,
Дышу для родины драгой.

Слово «свободы» подготовлено восходящим движением мелодии; оно выделено мелодическим скачком и торжественно звучащим ре-бемоль-мажорным аккордом:

53

«Шу_ми, Ир_тыш, стру_и_ться, во_ды, на_си_те

грусть мо_ю. с со_бой, а я, ли_шенный здесь сво_бо_

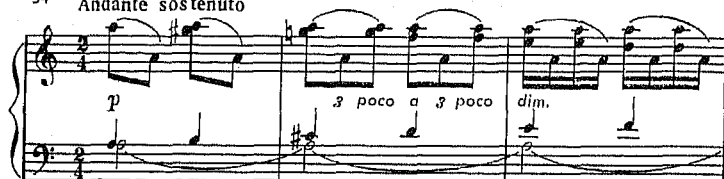
— ды, ды_шу для ро_ди_ны дра_гой!»

В романсе ярко проявились типичные признаки романтического искусства: принцип сопоставления переживаний героя с образами природы, живописность музыкального языка, патетический, приподнятый характер высказывания.

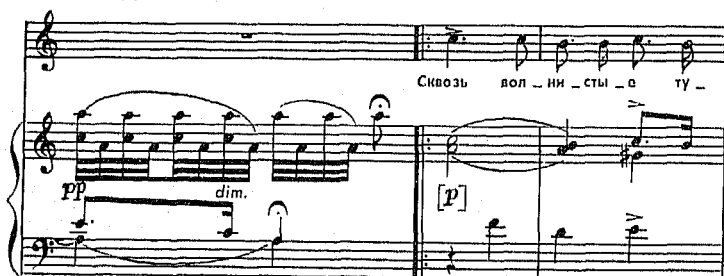
С особой любовью Алябьев обращался к творчеству своего великого современника Пушкина. В числе лучших его романсов на слова поэта нужно назвать два известных произведения: «Зимняя дорога» и «Два ворона». Подлинно народные по своему поэтическому складу, эти стихотворения Пушкина нашли в лице Алябьева чуткого истолкователя. Он создал небольшие, сжатые песни-романсы в куплетной форме, словно стремясь подчеркнуть простотой художественных средств классическую ясность и лаконизм пушкинских стихов.

«Зимняя дорога». С большой глубиной и поэтичностью раскрыты здесь образы зимней русской природы, настроения одиночества и сосредоточенного раздумья. Музыка полна светлой грусти. Общее настроение создается уже в коротком, но выразительном вступлении фортепиано. Жалобные, постепенно зати-

54 *Andante sostenuto*



Соп. Фед.



хающие переливы колокольчика рисуют картину безлюдной, холодной равнины и одинокой тройки, затерявшейся в снежных сугробах.

«Два ворона» — маленькая баллада. Здесь Алябьев столь же скупыми средствами воссоздает мрачные, трагические образы текста. В резких, диссонансирующих аккордах вступления слышатся зловещие крики птиц, реющих над телом убитого богатыря, а простая песенная мелодия хорошо передает народный склад пушкинских стихов.

55 Allegretto feroce

f

Во — рон кво — ро — ну ле — тит,

f

во — рон во — ро — ну кри — чит:

Вольнолюбивые образы пушкинской поэзии нашли отражение в романсе Алябьева «Узник». Это стихотворение Пушкина еще при жизни поэта пользовалось огромной популярностью. В тяжелые годы, наступившие после восстания декабристов, образ узника, созданный поэтом, прямо напоминал о трагических судьбах борцов за свободу. В быту это стихотворение распевали как народную песню. Именно так, в духе простой народной песни, создал свое произведение и Алябьев. Мелодия романса, суровая и сдержанная, родственна ряду революционных песен

ХІХ века, распространенных в среде демократической русской интеллигенции (пример 56).

Большим вкладом в русскую вокальную музыку были «восточные» песни Алябьева. Претворяя в своей музыке кавказские народные мелодии, композитор выступил как предшественник Глинки, Балакирева, Бородина, Римского-Корсакова. «Восточные» песни Алябьева, как и его лирические романсы, навеяны

56 Allegretto

Си — жу за ре —

— шет — кой в тем — ни — це сы — рой, вскорм — лен — ный на

во — пе о — реп — мо — ло — дой, мой груст — ный то — ва — рищ, ма —

— ха — я кры — лом, кро — ва — ву — ю пи — шу клю —



новыми, прогрессивными идеями русской литературы, они явились живым свидетельством того интереса к «вольному и могучему Кавказу», который впервые пробудился в русском искусстве эпохи декабризма и последекабристских лет. Кавказ, родина гордых, непокоренных народов, был для Пушкина и Лермонтова символом свободолюбия. К тому же он был местом ссылки многих декабристов и постоянно напоминал о трагической участи лучших сынов русского общества. Характерно, что для своих кавказских песен, как позднее для оперы «Аммалат-Бек», Алябьев брал тексты поэтов-декабристов — А. А. Бестужева-Марлинского, Л. А. Якубовича.

«Кабардинская песня» на слова Бестужева-Марлинского. В этой суровой воинственной песне Алябьев запечатлел гордый характер кавказцев. Основой музыки послужила подлинная народная мелодия. Своеобразие лада (сопоставление натурального и гармонического минора), острота синкопированной ритмики, резкие взлеты голоса, квинтовый органый пункт (подражание кавказским народным инструментам) — все это передает колорит воинственной песни вольнолюбивых горцев (пример 57).

Широкое отражение находит у Алябьева тема родины, воплощенная в ряде прекрасных военно-патриотических песен. Среди них особенно выделяются две «Песни Баяна» на слова Н. М. Языкова и «Песнь старика» на слова В. А. Соллогуба. Проникнутые духом патриотизма, полные мужественного пафоса, эти песни доступны и просты по языку; они тесно связаны с бытовыми песнями военной среды. Истоком для них послужили застольные песни с хором, отчасти маршевые, походные песни.

Музыкальный фрагмент в 3/4 такта, темп Moderato. Ключевая подпись: два фалла (B-flat major). Вокальная партия и фортепиано. Лирика: На Каз... бек сле - та - лись ту - чи, слов - но гор - ны - е ор - лы.

В последние годы жизни Алябьев, как уже говорилось, обращается к теме социального неравенства. В ряде произведений 40-х годов он создает правдивые картины народной жизни, рисует быт обездоленной бедноты.

«Кабак» на слова Н. П. Огарева — одна из таких песен. Это рассказ бедняка о своей горькой доле. Алябьев создал напев в народном духе и сохранил обычную для бытовых песен куплетную форму. Своей музыке он придал плясовой, скерцозный оттенок. Этим он как бы дал почувствовать ту горькую иронию, тот смех сквозь слезы, которые звучат в речах неудачника. Так на основе простой бытовой мелодии возникает у композитора новый тип характеристической песни (пример 58).

Новаторство этой песни очевидно. Если Огарев в своих стихотворениях «Кабак» и «Деревенский сторож» чутко предугадал тематику поэзии Некрасова, то и Алябьев, создавший на эти стихи свои «крестьянские песни», в свою очередь, проложил в них путь к демократическому искусству 50—60-х годов — искусству Даргомыжского и Мусоргского.

«Нищая». Романс написан на текст французского поэта-демократа П. Беранже, стихам которого суждено было впоследствии сыграть выдающуюся роль в вокальном творчестве Даргомыжского. Это произведение тоже посвящено теме социального неравенства. Алябьеву удалось передать в своей музыке гуманистическую сущность стихотворения Беранже, раскрыть трагедию одинокого, угнетенного человека. Простой и сердечный па-

Вы пьем, что ли,

Ва - ня, с хо - лод - на да с го - ря! Го - во - рят, что пь - ным .

по ко - пе - но мо - ре. А, по ко - пе - но

ma - ре.

rit. (a tempo)

фос музыки глубоко трогал слушателей, и романс надолго сохранил свою популярность в русском быту.

Музыка «Нищей» пронизана искренней печалью. В фортепианной партии упорно проводится скорбная секундовая интонация стона, вздоха. Тот же мелодический оборот служит основой вокальной мелодии с ее интонациями жалобы и мольбы.

Зи-ма, ме-тель, и в круп-ных

[p] *sf* cresc.

хлоп-ях, при сильном ве-тре снег ва-лит. У вхо-да в храм, одна, в о-

sf

- треп-ях, ста-руш-ка ни-ща-я сто-ит.

Рассмотренные романсы, являющиеся лишь незначительной частью богатого вокального наследия композитора, все же позволяют судить о многосторонности его творчества. Разнообразна тематика этих произведений, разнообразны их виды и формы. Наряду с куплетной Алябьев применяет и другие формы: свободную развернутую композицию, трехчастную форму с контрастным средним эпизодом, форму вариационного типа. Композитор одинаково хорошо владел и широкой распевной мелодией, и средствами декламационной выразительности.

Исключительно важное значение в романсах Алябьева приобретает фортепианная партия. Выдающийся мастер инструментальной музыки, Алябьев развил и обогатил фактуру сопровождения, насытил красками гармонию, ввел красочные сопоставления фортепианных тембров. Большую роль в аккомпанементе у Алябьева играет живописно-изобразительный элемент.

В отдельных случаях инструментальное сопровождение становится даже главным средством создания художественного образа. О выразительной и красочно-изобразительной роли фортепиано можно судить по таким произведениям, как «Иртыш», «Вечерний звон», «Кабардинская песня». В романсах «Зимняя дорога» и «Два ворона» короткое инструментальное вступление несколькими скупыми штрихами убедительно передает основные образы текста.

Тонкий и вдумчивый художник, Алябьев значительно обогатил выразительные средства русской романсной лирики. Используя уже сложившиеся вокальные жанры, он неустанно искал новые композиционные приемы, новые формы. Романсы-монологи Алябьева, его песни-сцены из народного быта явились значительным вкладом в русскую музыку.

КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Значительны достижения Алябьева в области камерно-инструментального творчества. В своих камерных ансамблях он предвосхитил дальнейшее развитие русской инструментальной музыки в творчестве Глинки, Чайковского, Бородина. Особенно нужно отметить третий струнный квартет соль мажор, в котором композитор использует тему своей песни «Соловей».

Вершиной же камерно-инструментального творчества Алябьева является **трио ля минор** для скрипки, виолончели и фортепиано, прочно вошедшее в современный концертный репертуар. В трех частях этого крупного циклического сочинения (сонатное аллегро, медленная часть и быстрый финал) проявились присущие Алябьеву мелодическое богатство, яркость контрастов и тонкое владение инструментальной фактурой. В ансамбле господствует фортепианная партия, изложенная с виртуозным блеском. В партиях скрипки и виолончели раскрывается распеваемая, кантиленная природа струнных смычковых инструментов.

60 Allegro ma non troppo

Скр.

Влч.

Ф-п.

p dolce



Музыка трио привлекает душевной открытостью, щедрым излиянием лирического чувства. Особенно выразительна главная тема первой части, родственная лирическим романсам Алябьева.

Тонким изяществом и виртуозным блеском отличается третья заключительная часть ансамбля. В этом задорном, жизнерадостном финале Алябьев использует темы народного склада. Такова основная тема финала, интонационно напоминающая мелодию «Соловья» (отметим восходящий оборот мелодического минора: *ми, фа-диез, соль-диез, ля*). Отчетливый ритм и легкое стаккато в аккомпанементе придают этой музыке характер грациозной русской пляски.





Трио Алябьева — один из лучших образцов русской ансамблевой музыки первой половины XIX века.

Творчество Алябьева развивалось в сложный период формирования русской классической музыки. Начав свою деятельность в годы юности русского музыкального искусства, композитор закончил ее в эпоху Глинки и Даргомыжского. Но даже и в эту блестящую пору его творчество не утратило своего значения. Один из виднейших композиторов своего времени, Алябьев обладал яркой индивидуальностью дарования и глубиной творческих стремлений. Это позволило ему во многом предугадать будущий путь развития русской музыки, найти темы и образы, получившие высокое воплощение в творчестве композиторов-классиков.

А. Е. ВАРЛАМОВ

(1801—1848)

Александр Егорович Варламов родился в 1801 году в Москве. Отец композитора сначала находился на военной, затем на гражданской службе, был скромным чиновником. Большие музыкальные способности, незаурядные вокальные данные, проявившиеся у Варламова уже в детстве, определили дальнейшую его судьбу: в девятилетнем возрасте он был отправлен в Петербург и зачислен «малолетним певчим» в Придворную певческую капеллу. В этом замечательном хоровом коллективе Варламов под руководством выдающегося русского композитора Д. С. Бортнянского получил музыкальное образование. После обучения в капелле восемнадцатилетний Варламов был направлен учителем певчих в русскую посольскую церковь в Гааге (Голландия). На чужбине он впервые выступил в концертах как певец и гитарист.

С этого времени начинается трудный тернистый путь Варламова — русского музыканта, вышедшего из недворянских слоев общества и вынужденного обеспечивать свое существование трудом и талантом.

В 1823 году Варламов возвращается на родину, в Петербург. Он дает уроки пения, сочиняет музыку и однажды выступает в большом публичном концерте в качестве дирижера и певца. Однако материальная необеспеченность заставляет музыканта искать прочного служебного положения. Он хлопочет о поступлении в Певческую капеллу и с 1829 года совмещает там работу хориста и преподавателя сольного пения мальчикам-певчим.

В Петербурге Варламов познакомился с М. И. Глинкой и принимал деятельное участие в музыкальных вечерах, происходивших в доме у великого композитора. Эти встречи были плодотворны для развития творческих устремлений Варламова.

Служба в капелле требовала работы преимущественно в области духовной музыки, в то время как композитора влекло к светскому музыкальному искусству, к театру. Не удовлетворенный своей работой, он ушел из капеллы (в конце 1831 года) и переехал затем в Москву, где занял должность помощника капельмейстера в императорских московских театрах. Его обязанности заключались в дирижировании оркестром при исполнении водеvilных пьес. Варламов продолжал также педагогическую работу: он преподавал пение в театральном училище и давал частные уроки. В Москве он сблизился с выдающимися представителями искусства, актерами Малого театра П. С. Мочаловым, М. С. Щепкиным, композитором Верстовским, писателем М. Н. Загоскиным, поэтом Н. Г. Цыгановым, певцом А. О. Бantyшевым и др. Творческое общение с талантливыми представителями московской художественной среды оказало большое влияние на Варламова. У него окончательно определилось горячее стремление писать музыку «по-русски» (выражение Глинки), все сильнее проявлялась любовь к народной песне.

Это тяготение к народному музыкальному искусству выявилось впоследствии во всей многообразной деятельности Варламова: в творчестве, в исполнительстве, в педагогике (а именно — в попытке обосновать своеобразие русской школы пения особенностями русской народной песни).

Московский период — время расцвета деятельности композитора. Вышли из печати первые романсы Варламова, сразу обеспечившие автору исключительную популярность: «Красный сарафан», «Что затуманилась, зоренька ясная», «Ох, болит да щемит», «Не шумите, ветры буйные» и другие.

Вскоре после переезда в Москву Варламову было предложено место «композитора музыки» при оркестре Московского театра. Он должен был сочинять музыку к драматическим спектаклям, обрабатывать произведения других авторов, делать раз-

личные переложения. Кроме того, он иногда дирижировал оркестром, заменяя главного капельмейстера.

На протяжении 30-х — начала 40-х годов Варламов создал музыку к ряду спектаклей, ставившихся на сцене московского Малого театра, а также в Петербурге. Это были пьесы различных русских и западноевропейских авторов, например: «Двумужница» Шаховского, «Рославлев» по роману Загоскина, «Майко» Беклемишева, «Гамлет» Шекспира, «Эсмеральда» В. Гюго и многие другие. Театральная музыка Варламова состоит, главным образом, из песен, исполнявшихся в сопровождении оркестра, и из небольших самостоятельных оркестровых эпизодов.

Композитор обращался также к балету. Два балета Варламова — «Забавы султана» и «Мальчик с пальчик»¹ — шли на сцене московского Большого театра.

В этот же период Варламов много работал в области романса и песни. После первой публикации романсов в 1833 году за десять лет было издано 85 новых вокальных произведений композитора.

Немалое значение имела исполнительская деятельность Варламова как певца, гитариста и дирижера. Будучи прекрасным певцом, несмотря на сравнительно небольшой голос (тенор), Варламов удивительно тонко исполнял романсы собственного сочинения и народные песни. Он часто выступал в концертах и всегда был желанным участником музыкально-литературных вечеров. Слушателей захватывала глубокая выразительность и своеобразная манера пения; по словам современников, певец «неподражаемо высказывал» свои романсы.

Варламов пользовался также большой популярностью как вокальный педагог. В 1840 году был опубликован его труд «Школа пения», явившийся обобщением большого педагогического опыта. «Школа пения» — первая в России крупная работа по методике преподавания вокального искусства.

Последние три года своей жизни Варламов вновь провел в Петербурге. В столице он надеялся снова устроиться на службу в Певческую капеллу, однако это ему не удалось, и он, обремененный большой семьей, испытывал тяжелую нужду. Незадолго до смерти Варламов начал издавать музыкальный журнал «Русский певец», содержанием которого являлись обработки для голоса с фортепиано русских и украинских народных песен. Тяжелые условия жизни пагубно сказались на здоровье композитора: в 1848 году он скончался в возрасте 47 лет.

В обширном творческом наследии Варламова наиболее значительное место занимают его романсы и песни. Композитором

¹ Балет был написан совместно с А. Гурьяновым. Партитура «Мальчика с пальчик» была восстановлена по оркестровым голосам, и в 1950 году балет под названием «Семеро братьев» был поставлен в Ленинграде детскими хореографическими коллективами.

написано более 150 сольных произведений, ряд вокальных ансамблей и значительное количество обработок народных песен.

По складу своего дарования Варламов лирик. Его музыка пленяет искренностью, непосредственностью и свежестью чувства. Гражданская, социальная тема не нашла у Варламова столь прямого отражения, как у Алябьева. Однако его лирические произведения, выражавшие то щемящее чувство тоски и неудовлетворенности, то бурные порывы и страстную жажду счастья, были глубоко созвучны настроениям, переживаемым русским обществом 30-х годов. Отсюда огромная популярность песен и романсов Варламова у его современников. Эта популярность объясняется также демократичностью варламовского творчества. Композитор опирался на широко распространенные жанры бытового песенного искусства и обычно сочинял в той же манере. Ему удавалось так правдиво передавать народный склад музыки, что некоторые из его произведений (например, «Красный сарафан») воспринимались как подлинные народные песни.

В романсах взволнованного, приподнятого характера, а также в некоторых песнях чувствуется влияние цыганской манеры пения, сказывающееся, в частности, в резких эмоциональных и динамических контрастах.

Самым ценным в музыке Варламова является ее мелодическое богатство. В этой области наиболее полно раскрылось огромное дарование композитора. Мелодии его романсов — песенные, распевные, широкого дыхания — развиваются свободно и легко. Им свойственны пластичность, рельефность, завершенность рисунка. Неразрывна их связь с мелодикой народной песни — не только в природе интонаций, но и в принципах развития.

Песенная мелодия является для Варламова основным средством передачи поэтических образов. В своих лирических романсах он обычно создает единое, цельное настроение, не следует за деталями текста, а строит мелодическое развитие из одного музыкального зерна, воплощающего основную мысль произведения. В сочинениях больших масштабов, например в балладах, встречается противопоставление различных, контрастных по музыке эпизодов; вокальная мелодика здесь более тесно связана с текстом, кантилена нередко чередуется с речитативом.

Фактура фортепианного сопровождения в большинстве случаев проста и в общем близка к типу аккомпанемента в бытовом романсе. Однако Варламов умеет необычайно тонко использовать общепринятый тип фактуры или привычные танцевальные формулы (вальс, болеро и т. п.) с тем, чтобы обрисовать конкретное психологическое состояние (см., например, ритм болеро как выражение страстного порыва в романсе «Белеет парус одинокий»). Многие произведения Варламова написаны на

народные тексты. В числе его любимых поэтов были А. В. Кольцов, Н. Г. Цыганов, творчество которых близко к безыскусственной народной манере. Одним из первых русских композиторов Варламов обратился к поэзии Лермонтова, пленившей его своей одухотворенностью и свободолюбивыми мотивами. Внимание музыканта привлекли ранние стихотворения А. А. Фета, А. Н. Плещеева, поэта-революционера М. Л. Михайлова.

«Красный сарафан» на слова Цыганова — одна из самых популярных «русских песен» Варламова.

Мелодия — плавная, широкая, напевная. Начальный скачок на сексту вверх с последующим нисходящим движением, тональные отклонения из мажора в параллельный минор, а главное — прием вариантно-попевочного развития мелодии, ее неторопливое плавное развертывание — все это близко народной, бытовой манере.

62 Allegro moderato

Не шей ты мне, ма-туш-ка, крас-ный са-ра-фан,
не вхо-ди, ро-ди-ма-я, по-пу-сту в изь-яи.

«Красный сарафан» распевался в быту наряду с подлинными народными песнями. По словам композитора Н. А. Титова, он звучал повсюду — «и в гостиной вельможи, и в курной избе мужика». Впоследствии мелодия «Красного сарафана» была использована другими музыкантами: Г. Венявским в вариациях для скрипки с оркестром, С. Тальбергом в фортепианной «Фантазии на русские темы», К. Ю. Давыдовым — в переложении для виолончели.

Варламов писал также своеобразные вокальные циклы, состоящие из двух контрастных по характеру песен: медленной лирической и быстрой плясовой. Такие двухчастные циклы были очень распространены в бытовой музыке первой половины XIX века.

«Ах ты, время, времечко» и «Что мне жить и тужить» — две части подобного цикла. Обе песни имеют подлинную народную основу (во второй это касается только текста).

В первой обращает на себя внимание непрерывность мелодического развития: кульминация подготавливается постепенно, путем длительного «раскачивания». Интересны также особенности фортепианного сопровождения: здесь инструментальными

63 *Moderato*

Ах, ты вре - мя, вре - мяч - ко да ро - га -

- е! Ах, ты вре - мя, вре - мя,

зо - ло - то - е!

средствами воспроизведена подголосочная полифония, типичная для крестьянского песенного искусства. Обычный для городской музыки аккордовый аккомпанемент заменен многоголосной тканью, состоящей из ряда выразительных попевок.

Вторая часть цикла — «Что мне жить и тужить» — бойкая плясовая песня с хоровым припевом.

64 Подвижно

Соло *p*

Что мне жить и тужить о-ди-но-кой!

Где ты, мой друг ми-лой, чер-но-о-кий!

В среднем разделе в сольную партию проникают виртуозные каденции. В этом сказывается влияние распространенных во времена Варламова концертных обработок народных песен.

«На заре ты ее не буди» на слова Фета — элегический, медленный вальс с простым «гитарным» аккомпанементом, очень скромным по своим гармоническим средствам. При всей простоте музыка романса отличается редкой задушевностью и теплотой и относится к числу лучших лирических страниц Варламова, до сих пор не утративших силы воздействия на слушателя. Неторопливо развертывающаяся мелодия отличается пластичностью и изяществом (пример 65).

Фортепианная постлюдия, превосходящая по протяженности всю вокальную партию, «досказывает» каждый куплет и усиливает общий мягкий и задушевный характер романса.

«Горные вершины» романс на текст Гёте в переводе Лермонтова — один из образцов тонкой и поэтичной пейзажной лирики. Чудесно переданы настроение тихой, просветленной печали и ощущение глубокого покоя. Хотя в тексте последней строфы

65 Allegro moderato

p

На за - ре ты а - е не бу - ди!

p

На за - ре о - на слад - ко так спит.

упоминается смерть, в музыке спокойно-созерцательное настроение ничем не нарушается. Не прибегая к звукоизобразительным средствам, Варламов создал романтический пейзаж, как бы на-

66 Не спеша, Тихо и связно

p

Гор - ны - е вер - ши - ны спят во тьме ноч - ной,

ти - хи - е до - ли - ны пол - ны све - жей мглой.

писанный акварельными красками. И вновь поражаешься той простоте средств, которая позволяет композитору добиваться большой выразительности. При всей извилистости очертаний мелодия спокойна, плавна, с характерными для Варламова задержаниями. Гармония очень проста (чередование тоники и доминанты иногда на одном и том же басу, с непродолжительным отклонением в субдоминанту). Однообразный ритм придает романсу сходство с колыбельной.

Наряду с элегической созерцательностью композитор воплотил в ряде своих романсов бурные, мятежные порывы, страстность, стремительность.

«Белеет парус одинокий» на слова Лермонтова наиболее ярко выражает бунтарские, свободолюбивые настроения. При небольшом размере и простой куплетной форме, он полон яркой динамики, энергии. Мелодия начинается сразу с кульминации: после короткого «разбега» в вокальной партии появляется звук *соль*—высотная вершина всего романса. Мелодический рисунок отличается смелыми очертаниями, широтой диапазона. Фортепианное сопровождение основано на чеканном, упругом ритме бо-

67 Allegro moderato

Музыкальный фрагмент из романса «Белеет парус одинокий» на слова Лермонтова. Музыка в 3/4 такта, ди-ма-бур (D major). Темп Allegro moderato. Вокальная партия начинается с короткого «разбега», за-тем появляется звук *соль* (соль), который является высотной вершиной всего романса. Мелодический рисунок отличается смелыми очертаниями, широтой диапазона. Фортепианное со-провождение основано на чеканном, упругом ритме бо-

«Оседлаю коня», баллада на слова А. В. Тимофеева, также отмечена романтическим пафосом. Содержание передано в форме диалога между человеком, охваченным страстным порывом к счастью, мечтой о воле, и злой тоской, сковывающей его

душевные силы, губящей его. Быть может, в этом скрыт и более глубокий смысл: смелая мечта о свободе и счастье разбивается при соприкосновении с действительностью.

Варламов отходит в данном случае от строгого соблюдения куплетности и отчасти приближается к принципу сквозного развития. Форму баллады он строит на сопоставлении двух контрастных разделов. Мелодия первого из них, стремительная, взволнованная, воплощает образ молодецкой удали, отваги, порыв к счастью.

68 Allegro

О - сед - ла - ю ко - ня, ко - ня бы - стро -
 - го, по - па - чу, по - не - сусь лег - ним со - ко - ло - пом.

Б. В. Асафьев назвал эту тему «одной из прекраснейших у Варламова и вообще в русской музыке». Он говорил, что стремительный взлет мелодии в пределах интервала децимы вызывает «ощущение жизненного размаха, приволья». В заключительном разделе, повествующем о смерти героя, вокальная мелодия более близка к речитативу, а мерные аккорды аккомпанемента создают ощущение скованности и оцепенения.

«Песня разбойника» («Что затуманилась, зоренька ясная»)¹ — тоже баллада. И здесь имеется ряд контрастных эпизодов, которые в своей совокупности придают форме черты сквозного развития. Здесь композитор еще более широко пользуется речитативом в целях драматизации вокальной партии.

¹ Она исполнялась в пьесе А. Ф. Вельмана «Муромские леса».

Жаль мне по-ки-нуть те-бя, чер-но-о-ку-ю,
по-теп-у-да-рил кры-лом, вскрик-нул... уж пол-ночь!

Гармонический язык «Песни разбойника» отличается значительной красочностью и смелостью. Варламов широко использует гармонии альтерированной субдоминанты, последовательность уменьшенных септаккордов, усложняя при этом вокальную партию хроматизмами:

Я льви-но-пат, что те-бя, чер-но-о-ку-ю, боль-ше, чем ду-шу, люблю.

«Песня Офелии», написанная в 1837 году для спектакля «Гамлет» по пьесе Шекспира, — одна из наиболее ярких образов театральной музыки Варламова. Это произведение приобрело самостоятельное значение и прочно вошло в концертный репертуар. В театральной музыке Варламов пользуется нередко иными выразительными средствами, нежели в камерных произведениях. Во многом здесь сказывается влияние оперного искусства. Автор свободнее использует речитативное письмо;

в мелодии не так ясно ощущается непосредственная связь с народно-бытовыми интонациями, вместе с тем в ней больше драматизма, напряженности. В сопровождении появляются типичные оркестровые приемы (tremolo, аккорды tutti и т. п.), характерные изобразительные элементы.

71 Allegro

Есть ли со-весть у лю.. дей!

Верь .. те клятвам, - все на .. прас .. но! И лю.. бов .. ник твой .. зло ..

- дей! По.. сме .. ет .. ся над .. счаст .. -

- ной.

А. Л. ГУРИЛЕВ

(1803—1858)

Александр Львович Гурилев — почти сверстник Варламова. Он родился в 1803 году тоже в Москве, но в семье крепостного музыканта. Отец его, Лев Степанович Гурилев, композитор и дирижер, руководил крепостным оркестром при театре графа Орлова в имении «Отрада» под Москвой. В этом оркестре с юных лет играл на скрипке Александр Гурилев. Оркестр графа Орлова был одним из лучших симфонических оркестров того времени; современники отзывались о нем с большой похвалой.

Музыкальное образование Гурилев получил у отца. Есть сведения, что он занимался также с известными пианистами-композиторами Дж. Фильдом и И. Геништой, которые нередко посещали дом Орлова.

В 1831 году, после смерти графа, отец и сын Гурилевы были отпущены на волю и приписаны к мещанскому сословию. С тех пор началась известность А. Гурилева. Он стал издавать свои сочинения, имя его сделалось популярным наряду с именем Варламова. Дружба с Варламовым оказала большое влияние на творческое развитие композитора, романсы Варламова во многом послужили для него образцом. Большой известностью пользовался Гурилев также как превосходный пианист, исполнитель и педагог. Он оставил ряд фортепианных сочинений.

Всю жизнь Гурилев испытывал материальную нужду. Последние годы его жизни были омрачены психической болезнью. Умер Гурилев в Москве, в 1858 году.

ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Лучшая, ценнейшая часть наследия композитора — «русские песни» и обработки подлинных народных песен.

Сборник «47 избранных народных песен» вошел в историю русской музыки как замечательный памятник народно-бытовой песенной культуры 30—40-х годов. В нем композитор сумел объединить наиболее популярные, любимые песни городского быта и передать их так, как они звучали в широкой разночинно-демократической среде, в исполнении любителей, русских народных певцов («песельников») и певцов-цыган. Многие песни, собранные Гурилевым, известны нам еще по первым песенным сборникам XVIII века. Но в обработках Гурилева русская народная песня как бы сливается с бытовым романсом; она приобретает оттенок большей страстности, романтической патетики, порой даже острого драматизма.

«Не одна во поле дороженька» — протяжная песня, разработанная Гурилевым в свободной, импровизационной манере. Она содержит два куплета, причем во втором из них композитор, сохраняя гармоническую основу, допускает свободное мелодическое варьирование. Вокальная мелодия, широкая и распе-

ная, свободно льется от верхнего звука, взятого мягким скачком голоса. Яркие акценты на кульминациях, широкие взлеты голоса (на квинту, на сексту, на октаву и на нону вверх) придают ей скорбно-патетический оттенок, присущий лирическим романсам Гюрилева.

72

Andante

Ах! Не од-на-то, не од-

-на во по-ле-до-ро-жень-ка,

в по-ле про-ле-га-ла,

про-ле-га-ла! Ча-стым

Контрастом к песням скорбно-лирического характера у Гюрилева служат светлые, радостные хороводные песни и бойкие

плясовые. Такие песни композитор обычно разрабатывает в духе цыганского пения: ритм резко акцентирован, мелодия сопровождается отрывистыми «гитарными» аккордами; широко использованы фактурные вариации в аккомпанементе, сделанные в подражание игре народных гитаристов.

К обработкам народных песен близко примыкают собственные «русские песни» Гурилева.

В этом жанре полностью проявилось лирическое дарование композитора. В его «русских песнях» выражены обычно настроения мечтательной грусти, сожаления, скорбного раздумья. Таковы лучшие из них: «Матушка-голубушка», «Не шуми ты, рожь, спелым колосом», «Вьется ласточка сизокрылая», «Колокольчик». По своему образному содержанию они глубоко родственны народной песне.

«Матушка-голубушка» на слова Ниркомского. Образцом для этой лирической песни, несомненно, послужил «Красный сарафан» Варламова. Но по сравнению с ясной и светлой лирикой варламовского напева мелодия Гурилева носит более патетический и более чувствительный характер. Гурилев акцентирует выразительные интонации возгласа, вздоха; особенно характерны заключительные кадансовые обороты с задержаниями на сильной доле такта.

73 Andantino

Ма-туш-ка, го-лу-буш-ка, сол-ныш-ко мо-е!

По-жа-ней, ро-ди-ма-я, ди-тят-ке тво-ё.

p

decresc.

«Колокольчик» (текст Макарова) — одна из самых популярных песен Гурилева, ставшая народной. Она может служить образцом задушевной бытовой лирики 30—40-х годов. Типичны

образы и настроения песни: безотчетная грусть, навеянная путнику необозримым русским простором и однозвучной «песнью» колокольчика. Элегически-задушевная мелодия разворачивается в плавном ритме вальса.

Вальсовый танцевальный ритм, типичный для «русских песен» Гурилева, особенно тонко применен композитором в лирической песне «**Вьется ласточка сизокрылая**» (слова Н. П. Грехова). Для нее характерна плавность вокальной мелодии, легко взлетающей на интервал октавы, типичны изящные украше-

74 Andantino.

Вьет - ся лас - то - чка си - зо -

кры - ла - я под ок - ном мо - им о - ди - не - шень -

на. Над ок - ном мо - им, над ко - ся - ща -

тым есть у лас - точ - ки теп - ло гнез - дыш - ко.

ния (группетто) и мягкие кадансовые обороты с пониженной VI ступенью лада.

Свои, индивидуальные черты Гурилев вносит и в область романса. Его романсы не столь разнообразны, как у Варламова. Но в мир душевных переживаний он проникает глубоко и с чуткой отзывчивостью передает чувства своих героев. Для Гурилева типичны романсы скорбные, с оттенком надрывности. Нередко он пользуется речитативом, подчеркивая моменты драматической кульминации. Обилие задержаний, «вздохов», выразительные паузы, использование низкого, грудного регистра — таковы характерные черты лирики Гурилева с ее повышенной эмоциональностью и трогательной патетикой.

75 *p* recitando *cresc.* string.

«Не хо-ди, по-стой! Дай вре-мя мне за-ду-шить грусть, пе-чаль»

sostenuto *Lento* recitando

вы-пла-кать, на те-бя на яс-на со-ко-ла... За-нял_»

cresc. *fp*

-ся дух, сло-во за-мер-по...

«Разлука». Знаменитый романс на слова Кольцова давно завоевал народное признание. Правдиво и просто передает композитор поэтическое содержание текста. Мечтательная, овеянная грустью основная тема романса («На заре туманной юности») в заключительном разделе естественно перерастает в напряженный драматический монолог, ярко передающий боль расставания. Широкая кантилена сменяется речитативом. Это один из самых замечательных примеров использования выразительной декламации в раннем русском романсе (пример 75).

Новое глубокое содержание сумел вложить Гурилев в свои романсы на слова Лермонтова, создав прекрасные образцы романса-монолог. Среди них выделяется романс «И скучно, и грустно», воплотивший невеселые раздумья о жизни, одиночестве и лживости высшего света. Декламационный склад мелодии, разделяющейся на короткие фразы, и выразительные речевые

76 Andantino

И скуч — но, и грустно, и не_ко_му ру_ку по —

— дать в ми — ну — ту ду_шев_ной не — взго_ды.

акценты придают музыке характер естественного высказывания, беседы с самим собой.

Здесь Гурилев выступает как достойный современник Даргомыжского, автора широко известного романса на тот же текст.

ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА

Наряду с романсами и песнями существенное место в творчестве Гурилева занимает фортепианная музыка. Хороший пианист и педагог, Гурилев оставил множество фортепианных пьес, по преимуществу в жанре танцевальной миниатюры и вариаций. В своем фортепианном творчестве, как и в романсах, он развивал традиции бытовой музыки. Большим изяществом отличаются танцевальные пьесы Гурилева — польки, мазурки, вальсы. Бытовой танец получает в них тонкую поэтичную трактовку.

Основное место в инструментальном творчестве Гурилева занимают его вариации. Гурилев старается придать им значение целостного художественного произведения с единой линией развития.

«Вариации на тему Варламова». Основой служит известный романс «На заре ты ее не буди». Эта тема в своем развитии все время меняет свой облик: то звучит легко и прозрачно, словно растворяясь в затейливых фигурациях, то приобретает блестящий, виртуозный характер, то превращается в задумчивый элегический ноктюрн. Таким образом, Гурилев создает цикл характеристических вариаций, которые отличаются друг от друга не только по фактуре (как бывало ранее, начиная с XVIII века), но и по жанру и настроению. Весь цикл отмечен внутренним единством: начиная произведение блестящей интродукцией, Гурилев дает в вариациях все более напряженное развитие песенной темы и постепенно подводит изложение к бравурной коде.

Творчество Варламова и Гурилева явилось живым свидетельством роста русской демократической культуры во второй четверти XIX столетия. Подобно поэзии Кольцова, простая и душевная лирика этих композиторов была выражением народных дум и настроений. Вместе с ней в русскую музыку вошел мир чувств простого человека, представителя разночинно-демократической среды. Глубоко связанные с народной традицией, их песни явились той крепкой почвой, на которой возросло искусство Даргомыжского и — далее — Чайковского, гениального мастера романса, чье творчество стало одной из вершин русской музыки XIX века.

Алексей Николаевич Верстовский — один из выдающихся представителей отечественного музыкального искусства первой половины XIX века. В историю русской культуры он вошел прежде всего как крупнейший композитор музыкального театра, выразитель яркого и самостоятельного направления, связанного с созданием романтической оперы. Верстовский прославился также как автор многочисленных романсов, кантат, музыки к водевилям, драматическим спектаклям, духовной музыки. Многогранная музыкальная деятельность Верстовского принесла ему высокое общественное признание.

А. Н. Верстовский родился 18 февраля 1799 года в имении Селиверстово Тамбовской губернии. Условия, в которых воспитывался будущий композитор, были исключительно благоприятными для развития его музыкального дарования. В доме Верстовских царила атмосфера поклонения искусству и, прежде всего, музыке. Музыка оркестровая и камерная часто звучала в домашних концертах. В качестве исполнителей выступали все члены семьи. Будущий автор «Аскольдовой могилы» в восьмилетнем возрасте начинает выступать как пианист, а в десять лет он уже солирует в открытых концертах, и о нем пишут как о талантливом музыканте.

В 1816 году Верстовский поступает в Петербургский институт инженеров путей сообщения. Но музыка по-прежнему влечет его. Он берет уроки фортепиано у известного в ту пору композитора и пианиста Дж. Фильда, одновременно занимается скрипкой под руководством Бёма и Маурера. Вторая неистребимая страсть — театр, с которым Верстовского породнили друзья — литераторы, драматурги, композиторы. Влюбленный в театр, со свойственной ему кипучей энергией Верстовский пробует свои силы как переводчик, актер, композитор. В 1819 году с большим успехом ставится водевиль А. А. Шаховского с музыкой Верстовского «Бабушкины попугаи». Отныне Верстовский очень популярен в светских кругах как талантливый музыкант-любитель. Ему всего двадцать лет.

По окончании института перед ним открывается блестящая карьера служащего в департаменте. Но Верстовский принимает серьезное решение, в корне изменившее его судьбу: он отказывается от службы чиновника и посвящает себя профессиональному служению искусству. С этим решением связан переезд композитора в Москву (1823). Здесь он входит в московский литературно-театральный мир и вскоре занимает в нем видное положение. Узы дружбы связывают его с М. Н. Загоскиным, А. И. Писаревым, С. Т. Аксаковым, С. П. Шевыревым. В круг его знакомых входят Грибоедов, Пушкин, Жуковский, Одоевский. Результатом творческого содружества явилось создание

многих романсов и очень популярных в то время водевилей: «Кто брат, кто сестра» (на текст Грибоедова и Вяземского); «Два заики», «Средство выдавать дочерей замуж», «Учитель и ученики», «Хлопотун» (на тексты Писарева) ¹.

Поистине восхищает страстная преданность Верстовского искусству, его готовность самозабвенно служить ему. Он занимается делами театра как композитор, режиссер, организатор оперной труппы. Его композиторские устремления во многом определяет позиция литературного кружка, членом которого он является. В этом кружке, возглавляемом писателями М. Н. Загоскиным и С. Т. Аксаковым, уделялось большое внимание изучению истории и культуры древней Руси с ее богатыми музыкально-поэтическими традициями. И для Верстовского мир старинных легенд и сказаний полон особой притягательной силы. Его он воспекает в своих операх «Вадим» (1828), «Аскольдова могила» (1835), «Громобой» (1857). Эти произведения свидетельствуют об отличном знании автором законов музыкального театра, о его способности создавать запоминающиеся образы героев и картины народного быта. Характерно, что театральность мышления Верстовского проявилась не только в операх, но и в камерной вокальной музыке: исполнение своих романсов, баллад композитор нередко мыслил в костюмах, декорациях и световом оформлении.

Музыка Верстовского чутко отразила богатство интонационного словаря своего времени. В творчестве композитора преломились особенности самых разнообразных видов русской народной песни, особенно городской. Композитор свободно владел также мелодическим богатством польского, цыганского и испанского фольклора, что, наряду с использованием музыкальной декламации, существенно обогатило его музыкальный язык.

Велика роль Верстовского как педагога и воспитателя музыкально-театральных кадров. По его инициативе при дирекции московских театров были открыты музыкальные классы, в которых обучались оркестровые музыканты. Он активно способствовал улучшению работы театральной школы, много сил отдавал подбору и воспитанию актерской труппы. Тридцать пять лет своей жизни Верстовский работал не только для театра, но и в театре. Это время в истории театра часто называют эпохой Верстовского.

Композитор умер в 1862 году.

РОМАНСЫ

Вокальные произведения составляют яркую и значительную часть творческого наследия Верстовского. Рожденные музыкально-поэтической атмосферой России 20—30-х годов XIX века с ее

¹ Музыка к водевилям на тексты Писарева создавалась в содружестве с Алябьевым.

поклонением Жуковскому, Пушкину и культом городской лирической песни, они явились одной из вершин в развитии жанра русского романса той поры. Так же, как Варламов и Алябьев, Верстовский опирался на широко бытующие интонации городского фольклора. Но уже на раннем этапе творчества, в 1820-е годы, он выделяется как художник неповторимой индивидуальности, тяготеющий прежде всего к воплощению эмоционально приподнятых состояний и красочных картин народного быта и природы.

Для композитора характерна броская, повышенно экспрессивная манера высказывания. Не случайно Верстовский явился создателем нового для России вида вокальной музыки — баллады, которая называлась в то время «драматической кантатой». Лучшими его произведениями подобного рода стали баллады на стихи Пушкина («Черная шаль») и Жуковского («Бедный певец», «Три песни»). Они имели невиданный успех у современников. Молодой Одоевский восторженно говорил о них как о «первом опыте сего рода в нашем отечестве». Можно предположить, что в работе над балладами Верстовский опирался на опыт Шуберта — создателя этого музыкального жанра. Но молодому композитору удалось очень своеобразно воплотить в своих «драматических кантатах» лирическое содержание. Его баллады — это впечатляющие силой чувства повествования о муках и радостях любви. Они построены на смене контрастных эпизодов, раскрывающих переживания романтического героя во всем их разнообразии.

«Черная шаль». Баллада написана на стихи Пушкина, заимствовавшего сюжет из молдавской песни. Подобно многим балладам Верстовского, «Черная шаль» трактована как драматическая сцена. Она впервые была исполнена в Большом театре известным певцом П. А. Булаховым (1824) в костюме, со световыми эффектами и в сопровождении оркестра.

Выразителен мелодический язык баллады. В его основе лежат интонации городского романса, приобретающие в драматических моментах характер патетической декламации. Фортепианная партия играет самостоятельную драматургическую роль: определяет общее настроение, конкретизирует отдельные детали текста, оживляет повествование за счет введения звукоизобразительных моментов (так, на словах «Мы вышли, я мчался на борзом коне» слышится ритм скачки, а на словах «Не взвидел я света, булат загремел» в фортепианной партии имитируется звон металла).

Баллада начинается фортепианным вступлением, которое вводит в атмосферу событий, и завершается кодой — послесловием, что придает произведению композиционную стройность и единство. Во вступлении и коде господствует мрачное, трагическое настроение. На *pianissimo* в низком регистре в фа миноре тревожно, затаенно звучит остиная фигурация шестнадца-

тыми. На гребне звуковой волны появляется печальная интонация — нисходящая секундовая попевка. Внутри вступления композитор неоднократно возвращается к ней, обогащая ее за счет фактуры, динамики, смены регистров. Большую выразительную роль играет во вступлении также гармония уменьшенного септ-аккорда.

77 Andante doloroso

The musical score is written for piano in 6/8 time, featuring a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of four systems of staves. The first system begins with a piano (*pp*) dynamic. The second system includes markings for mezzo-forte (*mf*) and piano (*p*) with a crescendo (*cresc.*). The third system features fortissimo (*ff*), piano (*p*), and fortissimo (*sf*) dynamics. The fourth system concludes with fortissimo (*ff*) and mezzo-forte (*mf*) dynamics, ending with a decrescendo (*dim.*) marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

«Цыганская песня» написана на слова песни Земфиры из поэмы «Цыганы» Пушкина. В музыке раскрывается страстность натуры и сила характера прекрасной цыганки, гордо отстаивающей свое право на свободу любви. В этом романсе отчетливо проявилось влияние бытовой музыкальной культуры, и в частности цыганской песни, с ее повышенной эмоциональностью.

Романс написан в куплетной форме, фактура фортепианной партии типична для русской бытовой песни. От цыганской песни идет стремительная динамика движения, широта мелодии при чередовании высокого и низкого регистров голоса, контрастное сопоставление медленного песенного распева и оживленного танцевального ритма. Все это создает яркий, запоминающийся образ.

78 *Vivace*

Ста - рый муж, гроз - ный муж.

Ста - рый муж, гроз - ный муж, режь ме - ня, жги ме - ня;

я твер - да, не бо - юсь ни но - жа, ни ог - ня.

«АСКОЛЬДОВА МОГИЛА»

В романтических операх Верстовского — «Вадим», «Пан Твардовский», «Аскольдова могила», «Чурова долина», «Тоска по родине», «Громобой» — получил отражение характерный для романтического искусства XIX века интерес к истории прошлого, древним традициям народного музыкально-поэтического творче-

ства. Романтизм Верстовского носит ярко выраженную национальную окраску. Сюжеты его опер, вся атмосфера жизни и быта, воссозданная в них, пронизаны любовью к русской старине, ее сказкам, легендам, преданиям. Композитора особенно привлекают далекие времена Киевской Руси, когда, по его представлениям, самобытный русский уклад и русский характер, которых не коснулись еще веяния европейской цивилизации, проявляли себя в своей первозданной силе и чистоте. Большое место отводит Верстовский показу народного быта: особенно широко представлены в его операх картины народных праздников, обрядов.

Сказалась у Верстовского также свойственная искусству романтизма тяга к воплощению душевного мира человека. Своих героев он наделяет яркими, сильными чувствами, показывает их в острые, напряженные моменты жизни.

«Аскольдова могила» (1835) — лучшая опера Верстовского и одновременно — одно из высших завоеваний русской оперы доглинкинской поры¹. Поставленная за год до «Ивана Сусанина» Глинки, «Аскольдова могила» долгое время пользовалась бурным успехом. Песни из нее прогремели по всей России, они вошли в быт, их играли, по словам современника, «шарманки Лондона, Парижа, Берлина, Вены». И это неудивительно. В первой половине XIX века сказочно-фантастические оперы пользовались неизменной любовью слушателей. Популярность «Аскольдовой могилы» в значительной мере определялась увлекательным сюжетом, о котором много лет спустя Римский-Корсаков сказал, что он «настолько хорош, что за него не грех было бы взяться и современному композитору». Но более всего своим успехом опера была обязана музыке. Талант Верстовского, знатока и ценителя народной песни, особенно городской, раскрылся здесь в полном блеске. Музыка «Аскольдовой могилы» напевна, эмоциональна. И хотя действие отнесено к седой древности, она пронизана интонациями современного композитору песенного творчества. Слушатель того времени не требовал от музыки исторической достоверности, соответствия изображаемой эпохе. Зато он с радостью находил в ней знакомые и популярные жанры, привычные и любимые типы интонаций. Характерно, что к русским песенным оборотам Верстовский присоединил польский элемент в виде чрезвычайно популярных в то время в России ритмов полонеза и мазурки².

Краткое содержание. Действие происходит в древнем Киеве в эпоху борьбы христианства с язычеством. По случаю праздника на берегу Днепра молодежь водит хороводы, поет песни. Таинственный Неизвестный — один из главных героев оперы — замышляет заговор против киевского князя Свято-

¹ Либретто написано М. Н. Загоскиным, автором одноименного романа.

² Строение «Аскольдовой могилы», как и всех доглинкинских русских опер, определяется чередованием музыкальных номеров с разговорными диалогами.

слава. Неизвестный пытается привлечь на свою сторону юного Всеслава, сообщив ему, что он потомок Аскольда, убитого предками Святослава. Всеслав отказывается от участия в заговоре против Святослава, который воспитал его. Неожданный случай приходит на помощь Неизвестному: ратники князя похитили невесту Всеслава Надежду. С помощью скомороха Торопа Всеслав освобождает Надежду и скрывается с нею в скалах на берегу Днепра. Колдунья Вахрамеева открывает слугам князя убежище беглецов. Им грозит гибель. Появившийся Неизвестный предлагает свою помощь в случае, если Всеслав даст клятву восстать против Святослава. Всеслав вновь отказывается. В последний момент приходит добрая весть: князь не только прощает Всеслава, но и разрешает ему жениться на Надежде. Неизвестный пытается скрыться, но тонет в Днепре во время бури.

Композитор создал яркое, увлекательное произведение, где реальность переплетается с вымыслом, народно-бытовые сцены чередуются с лирическими. Большое место отводится в «Аскольдовой могиле» картинам природы: пробуждающейся, спокойной — в начале оперы; таинственной и зловещей в сцене у Аскольдовой могилы; неистовой, разбушевавшейся — в финале оперы.

Национальный характер музыки особенно ощутимо проявился в хоровых сценах. В I действии это хоры рыбаков («Гой ты, Днепр», «Ну-те, братцы») и киевлян («Светел месяц», «При долинушке береза»); в III действии — хор девушек («Ах, подруженьки»).

Мужской хор а саррелла «Гой ты, Днепр» — один из замечательных номеров оперы. Характер хора волевой, мужественный, в духе молодецкой песни. В его музыке слышатся отзвуки русской народной песни с типичным для нее диатоническим складом, излюбленными сменами минора параллельным мажором, ходами на кварту, квинту и октаву. Четкая ритмическая организация и особенности гармонического языка свидетельствуют о влиянии городской песенной культуры.

79 Moderato



Во втором хоре рыбаков «Ну-те, братцы, поскорее» претворены традиции народных трудовых песен. Ритм-пульс трудовых

движений выразительно передан мерным чередованием аккордов (Т—Д) в оркестре, к которому затем примыкает басовая партия хора.

80

Andantino

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальных партий и фортепиано. Темп — *Andantino*. Ключевая подпись — *Andantino*. Метрономический знак — 80. Музыкальная система включает вокальные партии (верхние и нижние голоса) и фортепиано. Лирика: Ну те, брат — цы, по — ско — ре — е со_би_рай — те не — во — да по — ско — ре — а со_би_рай_те не — во — да.

Из двух хоров киевлян особый интерес представляет хор «При долинушке береза». Это один из первых в русской опере примеров народно-игровой сцены. В его оживленной, жизнерадостной музыке слышатся мелодические обороты, характерные

для русской хороводной и плясовой песни. Но композитор придает им современное городское звучание благодаря ритму мазурки, который постоянно присутствует в партиях хора и оркестра (пример 81).

Хор девушек «Ах, подруженьки» из III действия — полная печали хоровая девичья песня. В мелодии даже слышится инто-

81 Moderato assai

The musical score is for a piece titled 'Ах, подруженьки' (Akh, podruzhnyonki), marked 'Moderato assai'. It consists of piano accompaniment and vocal parts. The piano part is written for grand piano (treble and bass clefs) and features a mазурка (mazurka) rhythm. The vocal part is for a women's chorus, with lyrics in Russian. The score is divided into two systems. The first system shows the piano introduction and the beginning of the vocal melody. The second system shows the vocal melody continuing, with the piano accompaniment providing harmonic support. The lyrics are: 'При до_ли _ нуш _ ке бе_рё _ за бе_ла_я сто _ я _ ла,'.

При до_ли _ нуш _ ке бе_рё _ за бе_ла_я сто _ я _ ла,

при бе_ре_зьях_ ка_ де_ ви_ ца пла_ ка_ ла, ры_ да_ ла, ай, ка_ ли_

Ай, ка_

Ка_ ли_

_ на, ай, ма_ ли_ на! А

_ ли_ на, ай, ма_ ли_ на! А

_ на, ма_ ли_ на! А

нации причитания. Вместе с тем особая легкость движения при общем лирическом настроении создается благодаря тому, что интонации романса тонко сочетаются здесь с ритмом полонеза.

Ах, по_дру_жень_ки, как груст _ но круг_лый год жить вза_пер_

...ти Из_ за стен лишь лю_бо_пать _ ся

Большая удача Верстовского — создание ярких характеров. Среди героев оперы выделяются веселый скоморох Тороп, романтически таинственный Неизвестный, поэтичная, нежно любящая Надежда.

Народный дух музыки Верстовского наиболее отчетливо выступает в эпизодах, связанных с характеристикой Торопа. Созданный на основе богатых традиций русского музыкально-поэтического творчества, этот образ обобщает представления о народном музыканте-песельнике, талантливом рассказчике и хитроумном, ловком дельце. Как любимец народа предстает Тороп во II действии: на празднике в честь бога Улада он запекает веселую песню «Светел месяц во полночи». Затем мы встречаемся с ним в следующей картине, где он в балладе «Уж солнца поздними лучами» предупреждает Всеслава о встрече с Неизвестным. Кульминация партии Торопа — баллада из III действия «Близко города Славянска».

А. А. Алябьев



А. Е. Варламов

А. Л. Гурилев



А. Н. Верстовский

Баллада звучит в сцене освобождения Надежды Всеславом. Чтобы отвлечь внимание княжеской стражи, Тороп рассказывает ей занимательную историю о похищении отважным витезем девушки из боярского терема. Заслушавшиеся стражники не замечают происходящего за их спиной настоящего похищения.

Начинается баллада спокойной, распевной мелодией, в которой присутствуют и элементы речевой выразительности.

83 Andantino

Близ ко го_ро_да Сла_вян_ска, на вер_ху крутой го_

_ры зна_ме_ни_тый жил бо_

_я_рин, по про_зва_ню Ка_ра_чун,

В форме баллады соединены элементы куплетности с принципом сквозного развития. Поначалу особенно отчетливо выступает куплетность. При этом хоровые реплики стражников выполняют роль припева, замыкающего куплет. По мере того как

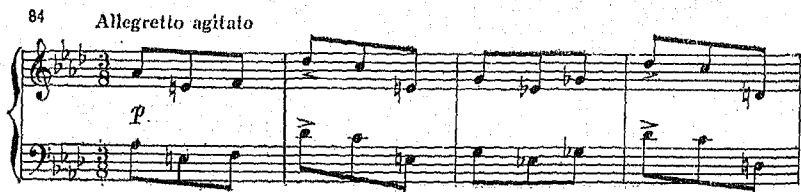
рассказ становится все более напряженным, воспроизводя шаг за шагом все, что происходит на сцене за спиной стражи, драматизируется и музыка. Как и обычно в балладах, в нее проникает множество изобразительных деталей.

Так, на словах «скоро полночь» музыка звучит настороженно, таинственно. Мажор сменяется минором, мерный ритм — пунктирным. В оркестровом сопровождении используется звуко-изобразительный прием, имитирующий конский топот (как раз в этот момент происходит бегство Надежды и Всеслава). Закончив свой рассказ и уловив, что освобождение Надежды состоялось, Тороп запекает удалую, в цыганской манере, песню «Заходили чарочки». Все еще ничего не подозревающая стража подхватывает ее. Драматическое напряжение переходит в бурное веселье. Так завершается баллада, превратившаяся, по существу, в целую оперную сцену.

Лирическая грань дарования Верстовского раскрылась в характеристике Надежды. В ранней русской опере это один из значительных лирических женских образов. По своему духовному облику нежная мечтательная Надежда близка героиням Пушкина и Жуковского. Ее музыка во многом родственна русскому лирическому романсу. Но, как часто бывает у Верстовского, мелодика арий Надежды динамизируется за счет включения скачков на большие интервалы, смены регистров голоса, тембровых и динамических контрастов.

В арии Надежды из III действия «Светит, светит солнце ясное» свойственное Верстовскому стремление воплотить в музыке романтически взволнованные состояния проявилось особенно ярко.

Ария состоит из двух разделов¹. В первом царит мечтательное светлое настроение. Но умиротворенность сменяется взрывом отчаяния и тоски во втором разделе арии. Здесь в песенные и романсовые обороты включаются выразительные интонации возбужденной речи. Взволнованность вокальной партии усиливается оркестровым сопровождением. Напряженно пульсирующая фактура в быстром темпе, преимущественно на приглушенной звучности, преобладание гармонии уменьшенных септаккордов в миноре определяют настроение арии.



¹ В построении и характере этой арии много общего с арией Агаты из оперы Вебера «Вольный стрелок».



Надежда *p*

Весь мой век прой — дет в тос — ке без — от —

p *pp*

— рад — ной, мой друг не — на — гляд — ный ко мне не при — дет.

Ария Неизвестного. Личность загадочного персонажа, не случайно носящего имя «Неизвестный», дала композитору повод для создания большой арии усложненного психологического содержания, воплощающей картину острой душевной борьбы.

Во II действии Неизвестный ожидает ночью в таинственной и безлюдной местности близ могилы Аскольда вызванного им сюда Всеслава. Романтический характер обстановки подчеркивается звучащим из-за кулис хором: это гонимые язычниками христиане тайно справляют свое богослужение. Томимый зловещими предчувствиями, Неизвестный погружен в тревожные думы. Его состояние запечатлено уже в выразительном оркестровом вступлении. Здесь как бы воплощена борьба между сомнениями и решимостью. Отдельные обороты звучат, как остающиеся без ответа вопросы. Оркестровые группы и даже подгруппы вступают в выразительные диалоги.

Такая действенная роль оркестровых тембров в обрисовке психологического состояния принадлежит к новаторским открытиям Верстовского.

Скр.

p

Влч.
К-б.

Кл.
Фаг.

p

Фоб. Кл.
Фаг.

p

Ария состоит из двух частей: медленного раздумья («Умолкни, сердца вещий голос») и стремительного, мужественного *Allegro*, заключительный раздел которого звучит как иступленная клятва: «Скорей померкнет солнце, звезды на землю падут, чем правнук храброго Аскольда захочет быть рабом».

Поэтической углубленностью первой части и противопоставлением ей энергичной второй ария в какой-то степени предвещает арию Руслана «О поле, поле» из оперы Глинки «Руслан и Людмила», хотя значительно уступает ей по глубине содержания.

Народно-бытовые и лирические сцены оттеняются в опере сферой сказочной фантастики. В 1-й картине IV действия, словно вышедшая из русских сказок, появляется колдунья Вахрамеевна со своей свитой: черными кошками, совами, злыми духами. Она варит зелье, чтобы «пол-Киева испортить».

Антракт и хор «Варись, зелье». Из глухого, едва уловимого рокота басов прорывается, будто сквозь неодолимую преграду, таинственно-зловещая интонация. Для этого эпизода композитор избрал мрачную тональность си минор. Господствующей является гармония уменьшенного септаккорда. Колористический

эффект усилен наложением на синкопированные аккорды оркестра таких же аккордов в исполнении невидимого хора (голоса злых духов).

86

Allegretto

The musical score is written for a vocal part and a piano accompaniment. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 6/8. The tempo is marked *Allegretto*. The score consists of four systems of music.

System 1: The vocal part begins with a *p* (piano) dynamic. The lyrics are "Ва_рись, зель _ е! Ва_рись, зель _ е!". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex, syncopated pattern in the left hand.

System 2: The vocal part continues with the lyrics "Ва_рись, зель _ е, на бе_ду лю_". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns, maintaining the *p* dynamic.

System 3: The vocal part has the lyrics "- дей!". The piano accompaniment continues with the same rhythmic motifs.

System 4: The vocal part continues with the lyrics "Ва_рись, зель _ е, на бе_ду лю_". The piano accompaniment concludes with a final chord and a *p* dynamic marking.

В момент, когда Вахрамеевна творит свои заклинания, композитор прибегает к приему мелодрамы (т. е. декламации на фоне музыки).

Авторитет Верстовского — композитора и музыкального деятеля России первой половины XIX века — был настолько высок, что современники нередко называли его имя наравне с именем Глинки. Безусловно, два этих имени несоизмеримы. Но в истории отечественного искусства Алексею Николаевичу Верстовскому принадлежит одно из самых почетных мест как создателю романтической оперы и романса — жанров, которые позволили русской музыке значительно продвинуться в области овладения ярким национальным колоритом, крупными формами, красочностью хорового и оркестрового письма, психологизмом и характерностью в обрисовке действующих лиц.

ГЛАВА V

М. И. ГЛИНКА

(1804—1857)

Михаила Ивановича Глинку часто называют «Пушкиным русской музыки». Подобно тому как Пушкин открыл своим творчеством классическую эпоху русской литературы, Глинка стал основоположником русской классической музыки. Как и Пушкин, он подытожил лучшие достижения своих предшественников и в то же время поднялся на новую, гораздо более высокую ступень. С этого времени русская музыка прочно заняла одно из ведущих мест в мировой музыкальной культуре.

Музыка Глинки производит на нас то же впечатление, что и стихи Пушкина. Она пленяет необыкновенной красотой и поэтичностью, восхищает величием мысли и мудрой ясностью выражения. Близок Глинка Пушкину и светлым, гармоничным восприятием мира. Своей музыкой он говорит о том, как красив человек, сколько возвышенного в лучших порывах его души — в героизме, преданности отчизне, самоотверженности, дружбе, любви.

Как и Пушкина, Глинку взрастила славная эпоха Отечественной войны 1812 года и движения декабристов. Правда, он был еще ребенком, когда происходила Бородинская битва, горела Москва, русские войска преследовали отступавших французов... Но тот подъем патриотических чувств и национального сознания, какой породила в русском обществе победа над Наполеоном, сыграл огромную роль в его формировании как гражданина и художника. Здесь — истоки патриотической героики «Ивана Сусанина» и «Руслана и Людмилы».

Не могло не оказать воздействия на Глинку и общественное освободительное движение, толчок которому дала война 1812 года. Композитор стоял далеко от политики, но и он сочувствовал некоторым идеям декабристов — видел долг человека в служении родине и обществу, горячо любил народ, искренне желал для него лучшей доли.

Неудивительно, что народ стал главным героем творчества Глинки, а народная песня — основой его музыки.

До Глинки в русской музыке (например, в операх) простые люди — крестьяне или горожане — были показаны только в повседневной жизни. Почти никогда они не представляли героями важных исторических событий, имеющих значение для всей страны. Между тем Отечественная война 1812 года показала, что судьбу родины в опасный, критический момент решают народные массы. И Глинка вывел на оперную сцену народ как активное действующее лицо истории. Крестьянин Иван Сусанин в его опере не бытовой персонаж, а великий герой, спасающий всю страну. Как и Руслан, он воплощает в себе самые высокие человеческие достоинства: патриотизм и мужество, ум и доброту, душевную чистоту и благородство. Впервые в русской музыке «простолудин» становится главным героем монументальной, серьезной (а не комической) оперы. Впервые он предстает символом всей нации, носителем ее лучших духовных качеств.

В соответствии с этим по-новому подходит композитор к народной песне. Хорошо известны его слова (их записал композитор и критик А. Н. Серов): «Создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем». Под аранжировкой Глинка понимает в данном случае глубокое постижение духа народной музыки и свободное, творческое его выражение.

У предшественников Глинки народная песня (или же музыка в ее характере) звучала обычно лишь там, где изображались повседневные события жизни, воспроизводились бытовые сценки. Когда же надо было обрисовать героические образы, передать глубокие и тонкие психологические переживания, раскрыть трагические столкновения характеров, композиторы обращались к совсем другому музыкальному языку, близкому западноевропейской опере или симфонии. У Глинки же близость и внутреннее родство с фольклором ощущаются повсюду: как в бытовых музыкальных образах, так и в героических, лирических или трагедийных.

Фольклорные «цитаты», т. е. точно воспроизведенные подлинные народные мелодии, в музыке Глинки гораздо более редки, чем у большинства русских композиторов XVIII и начала XIX веков. Но зато многие из его собственных музыкальных тем нельзя отличить от народных. Можно сказать, что интонационный склад народных песен, их музыкальный язык стал для Глинки родным языком, которым он выражает самые разнообразные мысли и чувства. Основные черты русской народной музыки — большая внутренняя эмоциональность при внешней сдержанности и строгости выражения, широкая распевность, ритмическая свобода, вариационный характер развития — легли в основу всего творчества композитора.

Глинка первый из русских композиторов достиг высшего для его времени уровня профессионального мастерства в области формы, гармонии, полифонии, оркестровки, овладел самыми сложными, развитыми жанрами музыкального искусства своей

эпохи (в том числе — оперой со сквозным музыкальным развитием, без разговорных диалогов). И к фольклору он подошел во всеоружии композиторского мастерства. Это помогло ему «возвысить» и — как он сам говорил — «разукрасить» простую народную песню, ввести ее в крупные музыкальные формы. Опираясь на коренные своеобразные черты русской народной песни, Глинка соединил их со всем богатством выразительных средств, накопленным мировой музыкальной культурой, и создал самобытный национальный музыкальный стиль, ставший основой русской музыки последующих эпох.

Стремление воплощать идеальные образы героев, ставящих общие интересы выше личных, тяготение к монументальным формам и возвышенному слогу — все это роднит Глинку с классицизмом. О Глюке и Бетховене заставляют вспомнить героические и трагедийные образы Глинки, проникнутые суровым, величественным пафосом. С представителями классицизма и особенно Моцартом он соприкасается также благодаря своей любви к ясности, прозрачности и отчетливости языка, к логической обдуманности и уравновешенности формы.

Важное условие красоты, по словам Глинки, — «соразмерность частей для составления стройного целого». Всем богатством музыкальных средств он распоряжается очень обдуманно, подчиняя детали общему замыслу и стремясь к тому, чтобы все было (как он говорил) «на месте, все законно, органически оправдано идеею сочинения».

Коснулись Глинки также некоторые устремления романтизма. В наименьшей степени затронули его романтические настроения туманной мечтательности или мучительной тоски из-за острого разлада с действительностью и неудовлетворенности жизнью. Они влияли на Глинку только в молодости, когда он, по собственным словам, «был парень романтического устройства и любил поплакать сладкими слезами умиления». Далекими его уравновешенной натуре оказались и характерные для некоторых романтиков бурные порывы чувства, вспышки страстей.

С романтизмом Глинку сближает другое: интерес к изображению народного быта с его неповторимой национальной окраской (то, что романтики называли местным колоритом), природы, исторической старины, далеких стран и земель... Влекли его к себе народные предания и сказки, образы народной фантастики. Красочность, щедрость звуковой палитры, разнообразие новых гармонических средств и оркестровых звучностей, острота контрастов — вот что в наибольшей степени роднит Глинку с романтизмом.

Таким образом, в творчестве Глинки сочетаются отдельные черты классицизма и романтизма (подобное сочетание было свойственно и Шопену, отчасти — Мендельсону). Однако в целом творческий облик композитора определяется не этими

чертами. Представители классицизма, как правило, оценивали и изображали действительность с позиций умозрительных идеалов, и каждый герой был у них воплощением какой-либо одной идеи или морального качества (мужества, справедливости, коварства и т. д.). Индивидуальное в человеке поглощалось общим. Романтиков, напротив, интересовало в первую очередь все необычное, исключительное, не подвластное разуму.

Главной же заботой Глинки было правдивое раскрытие сущности происходящих в самой жизни реальных событий, душевных переживаний человека. В каждом отдельном явлении он стремился найти общее, типичное, а с другой стороны, обобщающие мысли обязательно воплощал в конкретных образах — полнокровных, жизненных, реальных. Эти принципы свойственны реалистическому методу.

Реалистические устремления были присущи русской музыке и до Глинки. Но проявлялись они лишь в частных жизненных наблюдениях и зарисовках. Глинка же первым из русских композиторов поднялся до больших жизненных обобщений, до реалистического отражения действительности в целом. Его творчество открыло эпоху реализма в русской музыке.

Из всего многообразия жизненных явлений композитор отбирает преимущественно те, в которых обнаруживаются высокие помыслы и сильные чувства крупных, значительных в духовном отношении личностей. Его интересуют, главным образом, такие исторические события, в которых внутренние социальные противоречия не проявляются, и народ, общество выступает как единое целое. Подобно этому и во внутренней жизни человека композитор выделяет не психологические противоречия и моменты душевной борьбы, а цельные чувства и переживания. Зато каждый образ раскрывается в его музыке разносторонне.

Глинка предстает перед нами не только великим мастером, владеющим всеми тайнами композиторского мастерства, но прежде всего великим психологом, знатоком человеческой души, умеющим проникнуть в ее сокровенные уголки и поведать о них миру.

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Детство и юность. Михаил Иванович Глинка родился 20 мая ¹ 1804 года в селе Новоспасском Смоленской губернии. Здесь, в имении своего отца, он провел детские годы. В семье мальчик был окружен любовью и лаской. Он отличался мягкостью, кротостью и вместе с тем живой впечатлительностью и любознательностью. Жадно впитывал он красоту русской природы, знакомился с жизнью русских крестьян. Уже в эти годы зародилась в нем любовь к народу, которую он пронес через всю

¹ Все даты приводятся по старому стилю.

жизнь. Людмила Ивановна Шестакова рассказывала: «Брат горячо любил русский народ, понимал его... Он умел говорить с ним, крестьяне ему верили, слушались и уважали».

У Глинки рано обнаружилось влечение к музыке. Со временем под влиянием игры крепостного оркестра, принадлежащего его дяде, оно перешло в настоящую страсть. «Музыка — душа моя!» — произнес однажды десятилетний мальчик, захваченный впечатлениями от игры крепостных музыкантов. Особенно нравились ему русские народные песни, глубоко запавшие в его душу. «Может быть, — писал позднее композитор, — эти песни, слышанные мною в ребячестве, были первою причиною того, что впоследствии я стал преимущественно разрабатывать народную русскую музыку.»

Увлеченный оркестром, маленький Глинка пробовал самоучкой играть на скрипке и флейте. Примерно одиннадцати лет он начал заниматься на фортепиано, а затем и на скрипке. В то же время он изучал иностранные языки, литературу и историю, с упоением читал географические книги (интерес к дальним странам, любовь к путешествиям сохранились у него на всю жизнь), учился рисовать — и во всем проявлял прекрасные способности. В зрелые годы Глинка отличался высокой культурой и обширными знаниями в разных областях. В частности, он владел восемью языками.

Когда началась Отечественная война 1812 года, семья Глинок, спасаясь от вражеского нашествия, уехала в глубь России. Вернувшись на родную Смоленщину, будущий автор «Ивана Сушанина» мог услышать много рассказов о героизме крестьян-патриотов, вставших на защиту родной земли.

В 1817 году Глинку перевезли в Петербург и определили в Благородный пансион — учебное заведение типа лицея для дворянских детей. Здесь он продолжил и завершил свое образование.

По воспоминаниям одного из соучеников Глинки, в пансионе «мысль о свободе и конституции была в разгаре». Некоторые из товарищей молодого Глинки стали впоследствии декабристами. Членом тайного общества был и личный воспитатель будущего композитора, близкий друг Пушкина В. К. Кюхельбекер, которого позднее уволили из лицея за чтение стихов в честь сосланного Пушкина. Сам Пушкин до ссылки также навещал пансион (здесь учился его младший брат).

Глинка окончил пансион в 1822 году, после этого недолго прослужил чиновником, а затем вышел в отставку. Еще в годы обучения в пансионе он начал брать уроки на фортепиано и скрипке, а также по теории музыки у лучших петербургских педагогов. Наряду с этим Глинка посещал оперный театр и охотно участвовал в любительском исполнении музыки в знакомых семьях, а во время приездов в Новоспасское слушал игру крепостного оркестра дяди. В последний год пребывания

в пансионе Глинка начал сочинять музыку, хотя еще не обладал достаточными знаниями для серьезного творчества.

Заметный след в памяти Глинки оставила поездка на Кавказ (для лечения на минеральных водах) в 1823 году. Благодаря ей он впервые познакомился с песнями и плясками кавказских народов. Впоследствии эти впечатления отразились в творчестве композитора (в частности — в опере «Руслан и Людмила»).

Ранний период творчества (1825—1834). После окончания пансиона Глинка стал уделять много времени занятиям музыкой. Сначала он казался обычным любителем, каких немало было тогда в дворянской среде. Он часто музицировал в кругу друзей, играл в 4 руки, сочинял несложные романсы и сам пел их. Но постепенно он стал относиться к музыке все серьезнее: изучал творчество классиков, «много работал на русские темы» (как он пишет в воспоминаниях), пробовал писать симфонические, хоровые и камерно-инструментальные произведения. Приезжая в Новоспасское, он разучивал с оркестром симфонии и увертюры различных авторов (в том числе Моцарта и Бетховена) и благодаря этому, по его собственным словам, «подметил способ инструментовки большей части лучших композиторов для оркестра».

Особенно большое значение для роста и формирования Глинки как художника имело его общение с крупнейшими деятелями литературы того времени: Пушкиным, Грибоедовым, Жуковским. Они стали для него наглядным примером самого серьезного отношения к искусству. Глинка начал осознавать высокое гражданское предназначение художника.

К концу 20-х годов Глинка являлся уже автором нескольких произведений, в числе которых — известный романс «Не ищущай» (1825). Но он ощущал необходимость дальнейшего овладения мастерством и поэтому решил воспользоваться поездкой за границу, предпринятой для лечения, чтобы одновременно (по его словам) «усовершенствоваться в музыке».

Четыре года Глинка провел в Италии и Германии. С большим интересом и вниманием знакомился он с жизнью зарубежных стран, с их культурой, встречался с композиторами Берлиозом, Мендельсоном, Беллини, Доницетти, слушал и изучал современную музыку, овладевал искусством пения и сочинения для голоса, общаясь с лучшими певцами. В последние месяцы пребывания за границей Глинка совершенствовал композиторское мастерство в Берлине под руководством известного немецкого теоретика музыки профессора Зигфрида Дена.

В Италии Глинка создал ряд ярких, значительных произведений, получивших признание местных музыкантов и слушателей. Таковы, в частности, секстет для фортепиано и струнных инструментов, Патетическое трио, романсы «Венецианская ночь», «Победитель» и др. Наряду с ними Глинка написал и несколько более поверхностных пьес. Но и те и другие вскоре

перестали удовлетворять самого композитора. «Все написанные мною в угождение жителей Милана пьесы... — пишет Глинка, — убедили меня только в том, что я шел не своим путем и что я *искренно* не мог быть итальянцем».

У Глинки зреет мысль о создании крупного, подлинно национального произведения. По свидетельству современников, уже в 1832 году Глинка «развивал подробно план задуманной им большой, пятиактной национальной оперы; задуманный сюжет был вполне национальный с сильно патриотическим оттенком». Через два года в одном из писем он подтверждает свое намерение «дать нашему театру произведение больших размеров... самое важное — это удачно выбрать сюжет, во всяком случае, он безусловно будет национален. И не только сюжет, но и музыка: я хочу, чтобы мои дорогие соотечественники почувствовали себя тут как дома». Примерно к этому же времени относится высказывание Глинки: «Нам предстоит задача серьезная. Выработать собственный стиль и проложить для оперной русской музыки новую дорогу».

К моменту возвращения в Россию Глинка был уже вполне зрелым художником, способным решить историческую задачу создания национальной музыкальной классики.

Период творческой зрелости (1834—1844). Еще за границей, «целиком продолжая отдаваться изучению духа русской музыки» (как он пишет об этом времени), Глинка сочинил две музыкальные темы для будущей национальной оперы. Вернувшись в 1834 году в Россию, он начинает с жаром трудиться над осуществлением своей мечты. Его увлек сюжет «Ивана Сусанина», предложенный Жуковским.

Во времена Глинки история подвига простого русского крестьянина Сусанина не раз использовалась реакционными историками и писателями для восхваления самодержавия и верноподданничества. Официально-монархическую трактовку получила она и в либретто оперы, автором которого стал барон Е. Розен. Это был посредственный поэт и драматург, но близкий ко двору человек (секретарь наследника престола), известный своими монархическими убеждениями. Розен создал либретто, пронизанное идеей прославления царской власти.

Однако идейный замысел Глинки был иным. Об этом можно судить по плану оперы, составленному Глинкой самостоятельно еще до написания либретто. Согласно этому плану опера должна была называться: «Иван Сусанин. Отечественная героико-трагическая опера». Из него видно, что Глинка хотел воспеть в опере доблесть русского народа, высокие душевные качества простого крестьянина, совершившего подвиг ради спасения родины.

Почти вся музыка оперы сочинена Глинкой необычным образом — до слов, по собственному плану, так что Розен подписывал текст позднее (и, следовательно, не мог существенно повлиять на композитора).

Работая над завершением оперы, Глинка одновременно разучивал ее с певцами. Среди них выделялись О. А. Петров и А. Я. Воробьева, ставшие замечательными исполнителями ролей Сусанина и Вани.

Первое представление оперы «Иван Сусанин» на сцене петербургского Большого театра состоялось 27 ноября 1836 года. Этот день вошел в историю как день рождения русской музыкальной классики.

Оперу Глинки горячо встретили передовые люди русского общества. Еще до постановки Гоголь выступил со статьей, в которой отметил новаторское значение оперы. Проницательную оценку оперы дал выдающийся музыкальный критик Одоевский. «С оперой Глинки,— писал Одоевский в статье об „Иване Сусанине“,— является то, что давно ищут и не находят в Европе,— *новая стихия в искусстве*, и начинается в его истории новый период — *период русской музыки*. Такой подвиг, скажем положим, руку на сердце, есть дело не только таланта, но гения!»

Иное отношение опера «Иван Сусанин» нашла в высшем свете. Царь Николай I хотел, чтобы народно-патриотическая опера Глинки воспринималась как прославление самодержавия. Поэтому она была переименована в «Жизнь за царя», и Николай I «милостиво» похвалил композитора. В то же время петербургские аристократы не скрывали своей враждебности к Глинке, который сделал героем монументальной исторической оперы простого крестьянина и написал музыку народного склада. Они называли эту музыку «кучерской», на что Глинка заметил на полях своих «Записок»: «Это хорошо и даже верно, ибо кучера, по-моему, дельнее господ».

В 1837 году Глинка был назначен на службу в Придворную певческую капеллу. За три года пребывания в капелле он сделал очень много для поднятия ее художественного уровня и для развития всего русского хорового искусства. Для набора новых певчих в капеллу он совершил в 1838 году поездку на Украину. Среди привезенных им крестьянских подростков был будущий известный певец и композитор, автор классической украинской оперы «Запорожец за Дунаем» С. С. Гулак-Артемовский, ставший учеником Глинки по пению.

Вскоре после постановки «Ивана Сусанина» Глинка задумал новую оперу — «Руслан и Людмила». Композитор мечтал, что либретто напишет Пушкин, но эти планы разрушила безвременная гибель поэта. Глинке пришлось самому начать работу над либретто.

Помимо отрывков из пушкинской поэмы, либретто включает стихи, написанные различными лицами: самим Глинкой, литератором Н. В. Кукольниковым и некоторыми другими друзьями композитора. Это обстоятельство, а также отдельные неясности в воспоминаниях Глинки давали основание думать, что опера создавалась стихийно, без определенного плана. Однако эта ле-

генда была развеяна исследованиями выдающегося русского критика В. В. Стасова, а впоследствии — советского музыковеда Б. В. Асафьева. Еще в 70-х годах прошлого столетия Стасов обнаружил и опубликовал «Первоначальный план „Руслана и Людмилы“», написанный рукой Глинки. Этот документ показывает, что работа над оперой велась на основании подробного сценария. Установлено также, что имеется один основной автор либретто — талантливый поэт-любитель В. Ф. Ширков, один из самых близких и преданных друзей Глинки. Композитор поддерживал с ним переписку и руководил его работой, причем, как и при сочинении первой оперы, часто писал музыку ранее слов.

Работа над оперой «Руслан и Людмила» продолжалась пять с лишним лет. Этот срок покажется не столь большим, если учесть, что в те же годы Глинка написал «Вальс-фантазию», музыку к трагедии Кукольника «Князь Холмский», многие из своих лучших романсов, в том числе «Я помню чудное мгновенье», «Сомнение», цикл из двенадцати романсов «Прощание с Петербургом».

Все же, возможно, опера «Руслан и Людмила» была бы написана быстрее, если бы Глинка находился в более благоприятных условиях. Столичное светское общество продолжало враждебно относиться к нему и воспользовалось его семейными неурядицами (разрывом с женой) для того, чтобы опутать его интригами и сплетнями. Забвение и отдых он находил лишь в кругу приятелей. Среди них были знаменитый художник К. Брюллов, Н. В. Кукольник.

Наконец, опера «Руслан и Людмила» была закончена и поставлена 27 ноября 1842 года — ровно через шесть лет после премьеры «Ивана Сусанина». Сюжет новой оперы не позволял истолковать ее как прославление самодержавия и к тому же был связан с именем Пушкина. Поэтому официальное отношение к «Руслану и Людмиле» было иным: Николай I открыто продемонстрировал свою неприязнь к композитору. Приехав на премьеру, он покинул зал до конца спектакля. Это послужило сигналом для аристократической публики, начавшей открытую травлю оперы.

Однако в защиту Глинки выступила передовая музыкальная общественность. Она поддержала гениальное творение, и опера «Руслан и Людмила» прошла в первый же год сорок раз. Одоевский посвятил опере замечательную статью, в которой писал, обращаясь к современникам: «На русской музыкальной почве вырос роскошный цветок — он ваша радость, ваша слава. Пусть черви селятся вползти на его стебель и запятнать его, черви спадут на землю, а цветок останется. Берегите его! Он цветок нежный и цветет лишь один раз в столетие».

Придворные круги приняли все меры для того, чтобы опорочить «Руслана и Людмилу». Об их отношении к опере Глинки свидетельствует такой факт: брат царя великий князь Михаил

Павлович посылал провинившихся офицеров вместо гауптвахты на спектакли «Руслана и Людмилы»... Опера стала исполняться все реже и реже, а в 1846 году, в связи с отъездом русской оперной труппы в Москву, была вовсе снята с петербургской сцены и не шла на ней до 1858 года.

Глинка тяжело переживал травлю со стороны аристократического общества. Он стремился забыть, погрузившись в новые впечатления и творческие замыслы.

Последний период жизни и творчества (1844—1857). В 1844 году Глинка выехал из Петербурга в Париж. Здесь он провел около года, знакомясь с французской культурой и готовясь к путешествию в Испанию. В Париже он вновь встретился с Берлиозом и сблизился с ним. Глинка высоко оценил новаторскую музыку французского композитора, не признанного в то время большинством соотечественников. Берлиоз помог организовать в Париже исполнение некоторых произведений Глинки и напечатал в одной из газет большую статью о нем. Парижские концерты, прошедшие с успехом, принесли русскому музыканту признание ряда передовых французских деятелей. Они имели большое значение для пропаганды русской музыки за рубежом.

В мае 1845 года Глинка отправился в Испанию, привлеченный богатством народной музыки этой страны. Здесь он пробыл два года, посетив много городов и областей. Образцы настоящей, самобытной народной музыки Глинка искал в среде простых людей. Повсюду он встречался с народными певцами и танцорами, мастерами и погонщиками мулов и записывал от них мелодии испанских песен и плясок.

Поездка в Испанию дала замечательные творческие результаты. Еще в 1846 году, находясь в Мадриде, Глинка написал увертюру «Арагонская хота», явившуюся первым образцом нового симфонического жанра — фантазии на народные темы. Вернувшись из Испании, он сочинил в 1848 году вторую испанскую увертюру. В новой редакции в 1851 году она получила название «Воспоминание о летней ночи в Мадриде» (сокращенно — «Ночь в Мадриде»).

Последние девять лет жизни (1848—1857) Глинка проводил попеременно то в Петербурге, то в Варшаве, то в Париже, то в Берлине. Он написал симфоническую фантазию «Камаринская» (1848) и начал работать над новыми крупными произведениями — симфонией «Тарас Бульба» и оперой «Двумужница», но затем оставил их. После «Камаринской» из-под его пера вышли лишь отдельные мелкие пьесы, главным образом романсы и переработки некоторых прежних сочинений. В это же время он писал свои воспоминания — «Записки».

Непосредственной причиной почти полного молчания явилось пренебрежение со стороны высшего общества. Музыка Глинки преднамеренно замалчивалась, исполнялась редко и плохо. Опера «Иван Сусанин» ставилась небрежно, вторая опера

не шла вовсе. К тому же вновь начались интриги и сплетни. Все это вызывало у Глинки желание покинуть ставший ненавистным «официальный» царский Петербург.

Но были и обстоятельства иного рода (быть может, даже не вполне осознанные самим Глинкой), которые затрудняли процесс сочинения и вызвали этот своеобразный кризис. 40-е годы ознаменовались новыми веяниями в русском искусстве (о них рассказывалось выше, на с. 70). Искусство встало на путь отражения социальных и психологических конфликтов; определяющим для нового направления стало непримиримое отношение к несправедливости существующего строя, к бесправию униженных и оскорбленных людей. В этих условиях для передового художника, каким был Глинка, уже невозможно было сочинять по-прежнему. Поиски новых путей оказались достаточно мучительными. Изменившееся мироощущение и искания в области новых стилевых возможностей успели дать художественные результаты только в нескольких романсах конца 40-х годов.

В эти трудные годы Глинка нашел поддержку в среде передовых деятелей русской культуры. Вокруг него в Петербурге возник кружок музыкантов разных поколений. Наряду с Даргомыжским и певцом Петровым в его доме часто бывали молодые музыкальные критики В. В. Стасов и А. Н. Серов. Несколько позднее к ним присоединился юный Балакирев — будущий глава Могучей кучки. Между Глинкой и молодыми музыкантами установились сердечные, дружеские отношения. Большую моральную поддержку композитору оказывала также его сестра Л. И. Шестакова, много сделавшая после смерти брата для пропаганды его творчества.

В 1856 году Глинка уехал в Берлин. Здесь, вновь встретившись с Деном, он с увлечением занялся поисками новых путей развития многоголосия на основе соединения русской народной песни и классических форм полифонии. В январе 1857 года Глинка простудился и слег в постель. В связи с этим обострилась его болезнь печени. 3 февраля Глинка скончался. Его прах был вскоре перевезен в Петербург и похоронен на кладбище Александро-Невской лавры, где затем был воздвигнут памятник.

Смерть Глинки вызвала глубокую печаль в самых широких кругах русского общества. В том же году Стасов издал большой очерк жизни и творчества композитора. Несколько позднее ценные работы о Глинке создали Серов и известный музыкальный критик Г. А. Ларош.

«ИВАН СУСАНИН»

Опера «Иван Сусанин» — первый в истории мировой музыки образец героической народной музыкальной драмы.

В основу оперы положено действительное историческое событие — патриотический подвиг крестьянина села Домнино,

близ Костромы, Ивана Осиповича Сусанина, совершенный в начале 1613 года. Москва была уже освобождена от польских интервентов, но отряды захватчиков еще бродили по русской земле. Чтобы помешать полному освобождению страны, один из таких отрядов хотел захватить в плен только что избранного русского царя Михаила Федоровича, жившего тогда неподалеку от Домнина. Но Сусанин, которого враги пытались сделать своим проводником, завел захватчиков в глухой лес и погубил их, погибнув при этом сам.

Сусанин отдал жизнь ради победы своей родины над врагом. Его подвиг высоко ценили лучшие люди России, в том числе, например, великий революционер-демократ Добролюбов. Говоря о замечательных героях, выдвинутых русским народом, он писал: «Вспомним... простолюдина, костромского мужика Сусанина, твердо и непоколебимо верного своим понятиям о долге, бесстрашно пожертвовавшего жизнью для спасения царя, в котором видел спасение всей России».

В русской литературе и искусстве тема Сусанина разрабатывалась и до Глинки. На этот сюжет была, как нам уже известно, написана опера Кавоса. Наиболее значительное произведение на ту же тему создал поэт-декабрист Рылеев. Его стихотворная дума «Иван Сусанин» (1825) заслужила положительный отзыв Пушкина. Для Рылеева (как и Пушкина) подвиг Сусанина был выражением его патриотизма и высокого чувства долга перед всем народом, всей страной.

Такое же воплощение нашла эта тема у Глинки. Чтобы отчетливее выявить его музыкальный замысел и народность его музыки, советские оперные театры отказались от либретто Розена и ставят оперу (которой возвращено ее авторское название «Иван Сусанин») с новым текстом поэта С. Горюбова.

Краткое содержание. По новому либретто действие оперы происходит в 1612 году.

Первое действие. Улица села Домнина. Здесь собрались воины народного ополчения и крестьяне, среди которых — Иван Сусанин и его дочь Антонида. Антонида мечтает о возвращении жениха, ратника Богдана Собинина, и о свадьбе с ним. На реке показывается лодка — приплывает Собинин с группой ратников. Он рассказывает односельчанам о победах своего отряда, об успехах ополчения во главе с Мининым и Пожарским и вместе с Антонидой просит Сусанина дать согласие на свадьбу. Сусанин вначале решает повременить: не до свадеб, пока Русь страдает под игом врага. Но, узнав от Собинина, что поляки в Москве уже окружены, он уступает общим условиям и соглашается.

Второе действие. Стан захватчиков. Бал в замке польского короля Сигизмунда. Рыцари-шляхтичи кичатся своей силой, мечтают о полном завоевании Руси и о богатой добыче. Внезапно появляется гонец из России. Он приносит весть о поражении, нанесенном польскому войску ополчением Минина. Отряд шляхтичей отправляется в поход, чтобы захватить в плен Минина и взять Москву.

Третье действие. Изба Сусанина. Идут приготовления к девичнику. В дом ненадолго заходят крестьяне, направляющиеся на работу в лес. Собинин уходит звать гостей. Неожиданно появляется отряд поляков. Они требуют, чтобы Сусанин показал им дорогу на Москву. Сусанин посылает своего

приемного сына, подростка Ваню, предупредить русских воинов о появлении врага, а сам уходит с поляками, решив завести их в непроходимую лесную глушь. В избу приходят девушки. Они застают Антониду в горе. Вернувшись в сопровождении крестьян, Собинин отправляется вслед Сусанину.

Четвертое действие. Первая картина. (В настоящее время при постановке опускается.) По лесной чаще пробирается в поисках врагов отряд Собинина.

Вторая картина. Ночь. К воротам монастырского посада прибегает Ваня и будит посадских людей и ополченцев, укрывшихся в монастыре. Они устремляются за врагом.

Третья картина. Глухой лес, занесенный снегом. Сюда Сусанин привел измученных поляков. Ночь. Поляки засыпают. Бодрствует один Сусанин. Он думает о неминуемой гибели, вспоминает близких и мысленно прощается с ними. Начинается выюга. Поляки, проснувшись, убеждаются в том, что Сусанин завел их в непроходимую глушь. Занимается заря. Враги в ярости убивают героя.

Эпилог. Красная площадь в Москве. Народ празднует победу над захватчиками. Антониды, Собинин и Ваня рассказывают о гибели Сусанина. Народ славит русскую землю, за которую отдал жизнь герой, и воздает хвалу Минину, Пожарскому и воинам-освободителям.

Первое действие. Интродукция. Опера начинается увертюрой (о ней будет сказано далее, в конце разбора всей оперы). Первое же действие открывается монументальной хоровой сценой — интродукцией.

В интродукции несколько раз чередуются два хора — мужской и женский. Вначале трижды, без изменений, проходит тема мужского хора, не раз звучащая в опере и в дальнейшем (пример 87).

Мужской хор интродукции ярко передает «силу и беззаботную неустрашимость русского народа» (слова Глинки из его плана оперы). И особенности изложения, и интонационный склад придают музыке народный характер. Рядом признаков¹ тема мужского хора близка крестьянским и солдатским песням героико-эпического характера (типа «Ты взойди, солнце красное», «Не белы снеги»). При этом особенности разных видов народной песни здесь слиты воедино, обобщены.

Сохраняя свой песенный склад, мелодия идет в энергичном движении, близком походному маршу, благодаря чему усиливается ее героический характер. В ней выделена интонация решительного утвердительного возгласа со скачком на большую сексту. Таким образом, впервые в русском искусстве музыка ярко выраженного народно-песенного склада передает высокий героический пафос.

В четвертом проведении («Всех, кто в смертный бой») тема проходит в одноименном миноре и приобретает оттенок суровой печали: народ вспоминает о героях, отдавших жизнь за родину.

Мелодия второго хора — женского — звучит вначале в оркестре. Оживленная, радостная тема напоминает хороводные

¹ Светлый и мужественный характер, преобладание мажора с подчеркиванием мелодических устоев (I, III и V ступени), наличие интонации I—VI—V в качестве ядра всей мелодии.

Русский воин

Т. *mf*
Б.

Ро — ди — на мо — я!

Хор
Рус — ска — я зем —

Рус — ска — я зем —

— ля! Бу — ри мчат — ся

— ля!

над то — бой.

perdendosi

88
С. *p*
А.

На зов сво — ей род — ной стра — ны и —

— дут е — ё сы — ны. Зо — ло — ту — ю бра — ту,

хлеб и мёд пре_под_но_сит вам на _ род!

песни крестьянских девушек, посвященные весеннему пробуждению природы (пример 88).

Основные мелодические образы интродукции контрастны между собой. Если в первом господствует решительность и твердость поступи, то второй отличается изяществом, мягкостью, лиричностью. В то же время их объединяет оптимистический, жизнеутверждающий характер. Таким образом, Глинка показал в интродукции разные стороны облика народа: непоколебимую волю и задушевную сердечность, мужественную стойкость и любовное восприятие родной природы.

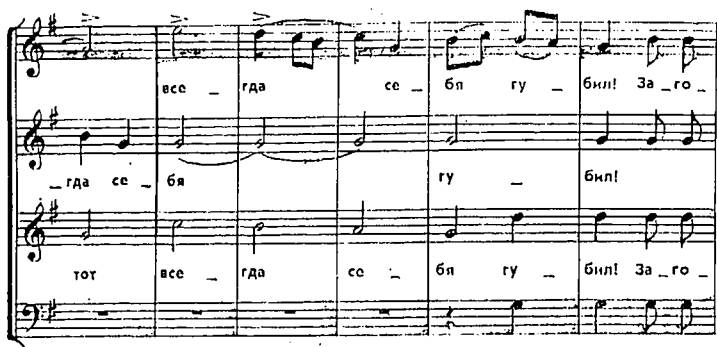
Идейной значительности интродукции соответствует ее величественная, развернутая форма. Развивая простые песенные темы, Глинка создает на их основе монументальное музыкальное полотно, которое венчается заключительной фугой, обобщающей все развитие. В ней соединяются интонации мужского и женского хоров (пример 89).

Ария (каватина и рондо) Антонида. После монументальной хоровой интродукции Глинка дает музыкальный портрет дочери Сусанина Антониды (лирико-колоратурное сопрано). Композитор раскрывает в арии ее душевный мир, чистоту ее чувств, верность в любви. В характере Антониды он оттеняет те черты, которые отмечены им как основные в плане оперы: нежность и грациозность.

89 **Energico**

Кто на Русь хо... дил,

на Русь хо... дил, все...
все...гда се...бя там гу...бип,



Ария Антонида состоит из двух разделов: каватины и рондо. Медленная, задумчивая каватина выдержана в духе русских лирических песен. Ее мелодия органично включает в себя многочисленные «разводы», интонационно связанные с женским хором интродукции¹. Народно-песенную окраску сообщает каватине и оркестровка: с вокальной мелодией перекликаются фразы кларнета и флейты, близких по звучанию к народным духовым инструментам (жалейке, свирели).

Каватина сменяется оживленным, грациозным рондо. Его легкая, светлая, изящная музыка носит также песенный характер, напоминая широко распространенные во времена Глинки в городском быту «русские песни».

Выход Сусанина. Антониде отвечает Сусанин (бас). Происходит первый показ — экспозиция этого главного образа оперы.

В «первоначальном плане» Глинки Сусанин обозначен как «характер важный». И его первые реплики действительно звучат «важно», то есть неторопливо, веско, с достоинством.

¹ Постепенное превращение интонаций женского хора в начальную фразу каватины можно наблюдать в оркестровом переходе между интродукцией и арией Антонида.

Сусанин



Речитативы Сусанина типичны для стиля Глинки. Они певучи, в них много плавных ходов на широкие интервалы, распевов на отдельных слогах. Их интонационную основу составляет русская народная песня. В частности, в первом высказывании Сусанина — «Что гадать о свадьбе» — использован подлинный народный напев, услышанный Глинкой от лужского извозчика. Таким образом, композитор сразу показывает органическое единство Сусанина и всей крестьянской массы. Интонации героя тут же подхватываются и частично повторяются хором.

Хор гребцов. Новые штрихи в обобщенный музыкальный образ народа вносит хор гребцов «Хороша у нас река!» (в старом либретто «Лед рску в полон забрал»).

Хор отличается яркостью национального колорита. Его широкая, привольная тема близка русским протяжным песням (в частности, характерны ее несимметричное строение и переменный лад). Певцов сопровождает кларнет — «дудка» (по выражению Глинки). Далее к хору гребцов присоединяется проходящая в оркестре хороводно-плясовая мелодия народного склада, напоминающая женский хор интродукции. Инструментовка этого эпизода (с использованием игры смычковых инструментов *pizzicato* — щипком) искусно воспроизводит звучание балалаек.

Хор гребцов-ратников дает первое представление о новом герое оперы — Богдане Собинине (драматический тенор). Более полно этот образ охарактеризован в следующей сцене.

Сцена Собинина и народа. Характер Собинина определен в плане как «удалой». Это раскрывается в пылких и размашистых песенных фразах с упругим, четким ритмом, выдержанных в духе молодецких солдатских песен глинкинских времен (в частности, 1812 года).

Собинин



Таким образом, изображая героев 1612 года, Глинка вызывал у слушателей прямые ассоциации с современностью, с памятными событиями Отечественной войны против Наполеона.

Трио «Не томи, родимый», следующее за сценой прихода Собинина, пронизано одним настроением, общим для всех участников: из-за отсрочки свадьбы Собинин охвачен грустью и томлением, а Антонида и Сусанин утешают его, глубоко ему сочувствуя. В соответствии с этим все партии трио сходны между собой, основаны на одних и тех же интонациях. Музыка носит проникновенный лирический характер и в интонационном отношении близка городскому бытовому романсу.

Второе действие представляет разительный контраст первому. Улица русского села сменяется тронным залом в замке польского короля. Вместо крестьян на сцене — пирующие паны. Хоровое и сольное пение уступает место оркестровой балетной музыке (партия хора не имеет самостоятельного значения, а лишь дополняет звучание оркестра). В ее исполнении участвует оркестр медных духовых инструментов, размещающийся на сцене («банда»).

Во втором действии проходят четыре танца: полонез, краковяк, вальс и мазурка, которые образуют большую танцевальную сюиту. Все они (кроме вальса) являются национальными польскими танцами. Музыка сюиты пленяет красотой и изяществом (хотя и совсем иного типа, чем в первом действии). Эти качества особенно наглядно выступают в средних номерах — краковяке и вальсе.

Краковяк написан с широким размахом и темпераментом. Его основная тема благодаря синкопированному ритму отличается особой упругостью. Далее появляется еще ряд ярких и разнообразных тем, и жизнерадостная музыка краковяка приобретает то молодежаватый, то грациозный оттенок. Периодически возвращается основная тема (или основная тональность соль мажор). Это сближает форму танца с рондо.

Очень своеобразен и изящен **вальс** на $\frac{6}{8}$, более интимный по своему настроению. Наличие синкоп на второй доле роднит его с мазуркой, придавая и ему польский колорит. Вальс отличается особой тонкостью и прозрачностью оркестровки. В целом он играет роль лирической интермедии среди других, бравурных, блестящих танцев.

Иной характер носят **полонез** и заключительная **мазурка**. Полонез звучит горделиво, парадно и воинственно. Его интонации напоминают фанфарные призывы. Лихости и блеска полна беспечная, бравурная мазурка с размашистой мелодией и звонкими аккордами — ударами на третьей доле, напоминающими сабельные удары.

На интонациях и ритмах этого танца Глинка строит заключительную сцену второго действия. Здесь наиболее полно нарисован портрет польских захватчиков, за внешним блеском которых

скрыты алчность, пустая самоуверенность и безрассудное тщеславие. Вместе с тем танец перерастает в целую драматическую сцену, передает различные стадии развертывающегося действия. Так, после прихода гонца в музыку мазурки слышатся интонации тревоги, растерянности, а после решения шляхтичей отправиться в поход музыка вновь принимает лихой, воинственный характер. Как сигнал к походу звучит соло трубы.

И полонез и мазурка предстают в данной сцене не как народные (крестьянские), а как рыцарские танцы. Не случайно в дальнейшем в опере их интонации и ритмы будут каждый раз сопровождать появление польского военного отряда.

До Глинки танцы вводились в оперу обычно лишь в виде вставного дивертисмента из отдельных балетных номеров, не имевших прямого отношения к действию. Глинка же впервые придал танцам важное драматургическое значение. Они стали средством образной характеристики действующих лиц. Музыкальное развитие всей танцевальной сцены Глинка подчинил единому драматургическому замыслу. Подобный принцип в области балета был позднее широко использован русскими композиторами (Чайковский, Глазунов).

«Польским актом» оперы «Иван Сусанин» Глинка положил начало русской классической балетной музыке.

Третье действие можно разделить на две половины: первую — до прихода врагов, вторую — с момента их появления.

В первой половине господствуют спокойствие и светлое настроение. Сусанин показан здесь как любящий отец в кругу семьи, что раскрывает новые стороны характера героя.

Песня Вани. Действие начинается песней приемного сына Сусанина — Вани (эту партию исполняет контральто). По словам Глинки, она «выражает тихую и беззаботную жизнь и благодарность благодетелю... Характер ее наивный, как и характер самого сироты». Простосердечие, душевную чистоту крестьянского подростка Глинка передает в прекрасной по ясности и пластичности песенной мелодии. Мирный, спокойный характер ее усиливается аккомпанементом в духе колыбельной. Песня Вани своей простотой и естественной напевностью близка русским народным песням. С ними ее роднят и некоторые особенности строения: в первом периоде каждое из предложений является несимметричным (7 тактов), складываясь из фраз в 3 и 4 такта.

Настроение мира, благоденствия и покоя находит высшее выражение в **квартете** (Антонида, Ваня, Собинин, Сусанин).

В происходящей далее беседе Сусанина, Антонида и Вани в оркестре появляется новая спокойная, задумчиво-нежная тема. Ее можно назвать «темой семейного счастья» (пример 92).

Впоследствии эта тема появится вновь, когда Сусанин перед смертью будет вспоминать о своей семье.

Приход поляков. После картины мирно текущей жизни русского крестьянина сильнейшим контрастом является сцена втор-

Сусанин //

Ну пот, я до _ жил, сла _ ва бо _

Скр.
// dolce

_ гу, до свадьбы _ бы до _ че _ ри лю _ сь.

жения интервентов, полная огромного драматического напряжения.

Среди тихой беседы и приготовлений к свадьбе Сусанин, Антонида и Ваня вдруг слышат топот приближающегося вражеского отряда. В неторопливо льющуюся мягкую песенную мелодию двухдольного размера — «тему семейного счастья» (звучащую на этот раз в соль миноре) неожиданно и резко врывается тема полонеза (в ми-бемоль мажоре).

93 [Moderato]

Валт.

Это столкновение двух тем (знаменующее столкновение двух лагерей) повторяется, причем во второй раз контраст еще сильнее, так как песенная мелодия теперь звучит в соль мажоре, а польская тема — в ми-бемоль мажоре.

Во всей последующей музыке Глинка ярко выявляет непримиримый конфликт между иноземными захватчиками и бесстрашным русским крестьянином. Строя сцену в форме диалога между Сусаниным и вражеским отрядом, он постоянно противопоставляет две резко контрастные музыкальные характеристики.

Музыка поляков по-прежнему основана на интонациях полонеза и мазурки, но в ней уже нет того блеска и той беспечности, что в сцене бала, и чувствуется оттенок зловещей угрозы. Когда же враги, взбешенные упорством Сусанина, приходят в иступление, их музыка приобретает особенно резкий характер, появляются острые диссонансы.

В то же время речь Сусанина остается плавной, степенно-спокойной. Вновь звучит тема семейного счастья, и лишь трепетный ритм сопровождения свидетельствует о волнении и гневе, которые скрывает старый крестьянин.

Контраст между музыкальными характеристиками противников выступает особенно наглядно в эпизоде, где их темы звучат одновременно. Русская широкораспевная мелодия Сусанина в четырехдольном размере не подчиняется трехдольному размеру мазурки, и возникает сочетание разных метров — полиметрия.

94

Сусанин

Agitato ma marcato

risoluto e marcato

Поляки

Бо — же, дай

Ведь на — ши по — гиб — нут в Моск — ве под о — са —

си — лы мне, ты у — муд — ри ме — ня, ты на — у —

— дой! За — ста — вим ве — сти нас иль

— чи ме — ня! *rit.* Бо — же, дай си — лы мне!

бу — дем пы — тать.

Лишь тогда, когда Сусанин притворно соглашается служить врагам, в его музыку проникают элементы мазурки.

Но и в этот момент повторяющиеся «упрямые» ходы басов в оркестре напоминают о непреклонности и душевной твердости героя.

95 *meno mosso*

Да, ва — ша прав — да! День — ги — си — ла, Чер —
 — вон — цы луч — ше, чем мо — ги — ла.

Образ Сусанина-патриота встает во весь рост в двух его ответах полякам. Это важнейшие эпизоды всей сцены, в которых композитор использует ведущие музыкальные темы из начальной и заключительной народно-хоровых сцен.

В первом из этих эпизодов звучит величавая мелодия — предвосхищение темы финального хора оперы «Славься».

96 *Maestoso*
 Сусанин

Ве — лик и свят наш край род — ной.

В другом ответе появляется уже знакомая нам героическая тема мужского хора интродукции с теми же словами: «Страха

не страшусь, смерти не боюсь, лягу за святую Русь». Так раскрывается глубокая внутренняя связь между подвигом Сусанина и героизмом всего русского народа.

Чувства Сусанина-отца с потрясающей правдивостью и необыкновенной теплотой воплощены в его прощальном обращении к Антониде. Мелодия полна трогательной сердечности и щемящей скорби, а ровное аккордовое движение в оркестре с мерными ударами басов как бы сдерживает наплыв чувства.

Хор девушек! Драматическое напряжение продолжает сохраняться и в дальнейшем благодаря ряду контрастных сопоставлений.

Только что отзвучала музыка, рисующая отчаяние Антонида после ухода отца, как из-за сцены раздается безмятежно светлый, привольно льющийся, по-весеннему свежий и ясный свадебный хор девушек — подруг Антонида: «Разгулялися, разливалися». Этот хор принадлежит к поэтичным страницам творчества Глинки. Скрамная, простодушная красота незатейливой мелодии, чистота и прозрачность гармонии, переменный лад, пятидольный метр приближают хор к обрядовой народной песне.

Романс Антонида. Девичьим хором оттеняется следующий за ним важнейший эпизод оперы — романс Антонида. Музыка его была написана Глинкой за семь лет до оперы, для романса на слова Дельвига «Не осенний частый дожжичек». Но в этой музыке так проникновенно выражено чувство печали и в такой степени обобщены характерные признаки народно-песенных жанров (с одной стороны, крестьянских плачей и причетов, с другой — городской лирической песни-романса), что она смогла быть без существенных изменений использована и развита в соответствующей по настроению сцене оперы.

В музыке романса много общего с предшествующими характеристиками Антонида — каватиной и рондо. Мелодия здесь также опирается на V ступень (квинту) лада¹, которая многократно окружается (опевается) прилегающими звуками. Глинка

97 Adagio non tanto

Антонида *p*

Не о том скорб_лю, по_дру_жень_ки, я го_рю — ю не о

Валт.

¹ Ср. еще тему мужского хора интродукции (в частности — ее минорный вариант).



считал это «очень национальным». «Квинта — душа русской музыки», — говорил он.

Еще больше, чем в каватине, подчеркивается щемящая интонация малой секунды (*ре—ми-бемоль*). Этот мелодический оборот гармонизирован плагальным последованием (тоника — субдоминанта — тоника), характерным для русской народно-песенной гармонии.

Такой же мелодический оборот (V ступень — VI ступень) встречается во второй половине куплета. Хотя здесь тональность мажорная (си-бемоль мажор), щемящая интонация малой секунды сохраняется, так как взята VI ступень гармонического мажора (*соль-бемоль*).



В мелодии романса преобладает нисходящее движение, как в причетах или в речи, выражающей жалобу. То же направление имеют краткие фразы хора девушек, сочувствующих Антониде, и нежные узорчатые наигрыши солирующих инструментов (флейта, кларнет) в оркестровых постлюдиях.

Финал третьего действия — большая народная сцена. Основное место принадлежит в ней хору крестьян, отправляющихся во главе с Собининым на спасение Сусанина. Здесь народная масса впервые показана в действии. Главная тема, проходящая с начала сцены в оркестре, беспокойная и размашистая, передает тревогу Собинина и крестьян и вместе с тем характеризует их энергию и решительность.

Четвертое действие состоит из трех картин.

Сцена у посада написана Глинкой по просьбе замечательной русской певицы А. Я. Воробьевой (первой исполнительницы роли Вани) специально для ее бенефиса, уже после первой постановки оперы. Тем не менее она органически вошла в произведение.

Картина начинается монологом, состоящим из речитатива и небольшой арии. В речитативе, который складывается из корот-

ких отрывистых мотивов, очень выразительно передана возбужденная речь мальчика, задыхающегося от усталости и волнения. Плавная, песенного склада ария, в которой Ваня жалуется на свое бессилие и вместе с тем высказывает уверенность в спасении Руси, напоминает его песню из третьего действия, но наполнена большой внутренней силой.

Далее следует короткий хор посадских людей и ополченцев, разбуженных призывом мальчика, и заключительный раздел картины, где реплики хора перемежаются и соединяются с партией солиста. Музыкальный образ Вани приобретает новый, героический характер, его партия насыщается призывными, волевыми интонациями, заставляющими вспомнить удалые возгласы Собоина. Этот раздел можно рассматривать как продолжение арии Вани — ее быструю часть, которая связывается с первой, медленной частью хором. Таким образом, традиционная двухчастная ария (медленно — быстро) вырастает в большую оперную сцену.

Сцена Сусанина с поляками в лесу — драматическая кульминация всей оперы. Здесь решается судьба главного героя и врагов. Именно эта сцена сразу более всего привлекла Глинку в сюжете «Ивана Сусанина». Композитор не только разработал план сцены, но и сам набросал некоторые слова ее.

Картина начинается хором поляков, бредущих в ночной темноте по занесенному снегом глухому лесу. Для их характеристики Глинка вновь пользуется ритмом мазурки. Но теперь она вовсе лишена бравурности и воинственности и звучит мрачно, передавая угнетенное состояние поляков, предчувствие скорой гибели. Неустойчивые аккорды (увеличенное трезвучие, уменьшенный септаккорд) придают музыке болезненный, изломанный характер, а тусклые тембры оркестра усиливают ощущение мрака и тоски.

99

Con moto

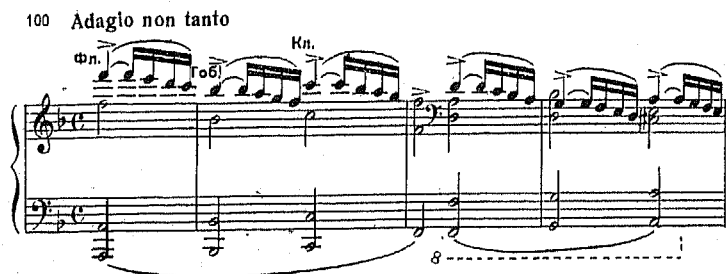
Скр.



Ария Сусанина. В предсмертной арии и последующем речитативном монологе Сусанина раскрываются главные черты облика героя.

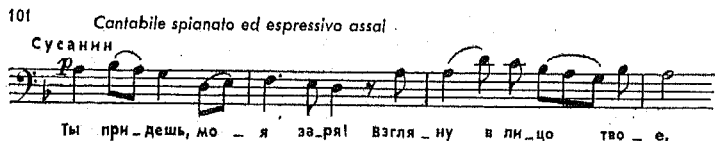
Вступительный краткий речитатив «Чуют правду...» основан на обычных для Сусанина широких, неторопливых и уверенных интонациях песенного склада. Это один из лучших образцов глинканского напевного речитатива.

Далее в оркестре проходят нисходящие мелодические фразы из антракта к четвертому действию, рисующие глухой зимний лес.



В самой арии («Ты придешь, моя заря») господствует настроение глубокого раздумья и сердечной скорби. Тем более ярко выступает мужество Сусанина: он жертвует самым дорогим ради отчизны, любовь к ней и сознание исполненного долга придают ему силу, помогают с достоинством перенести все страдания. При всей остроте переживаемого горя Сусанин полностью сохраняет присущие ему мужественность, возвышенность и твердость духа. В арии нет ни тени чувствительности и мелодраматизма.

В мелодии многократно повторяются выразительные, полные теплоты интонации, характерные для русской лирической песни (в том числе — малосекундовые обороты с опорой на квинту лада и ее опеванием). Мелодия широко распевна, проста и строга по очертаниям¹.



Лишь изредка появляются отдельные, не свойственные ранее интонациям Сусанина хроматизмы, уменьшенные интервалы, а в гармонии — острые диссонансы, словно вспышки нестерпимой душевной боли.

¹ Вновь возникает аналогия с минорным вариантом темы мужского хора интродукции.



М. И. Глинка



А. С. Даргомыжский

102а

Сусанин



102б

Сусанин



Большую роль играют нисходящие гаммообразные фразы и попевки, аналогичные тем, которые звучали в антракте к четвертому действию или в инструментальном вступлении к арии. Эти интонации, связанные с образом могучей русской природы, объединяют всю картину, подчеркивая неразрывность Сусанина и родной земли.

103

Сусанин



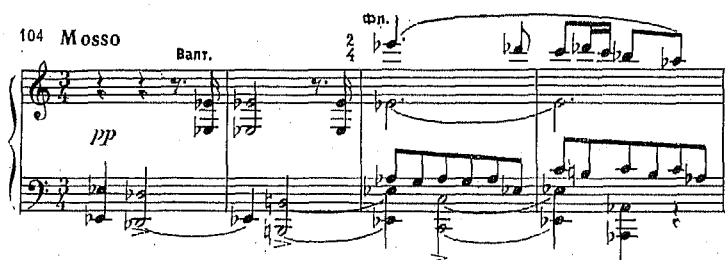
Через всю арию проходит единая линия развития. Ария построена в трехчастной форме. Первая часть носит наиболее сосредоточенный, сдержанный характер. Во второй чувство высказывается более открыто, мелодия насыщается выразительными, все более и более сложными по рисунку распевами (опять опевания квинты — ля). В третьей части повторяется музыка первой, но оркестровая партия драматизируется, ритм ее становится беспокойным: на мелодию накладываются синкопированные аккорды, в басах появляется прерывистая пульсация (триоли). Наконец, в коде слова Сусанина о смертном часе звучат на фоне напряженного тремоло струнных инструментов. Вокальная партия захватывает огромный диапазон, в ней появляется новый, самый высокий во всей арии звук (ми-бемоль — VI ступень в тональности субдоминанты).

Ария Сусанина — яркий пример того новаторского подхода Глинки к народной песне, о котором говорилось во вступительном разделе главы. Именно здесь на основе русских народно-песенных интонаций впервые возникает музыка, проникнутая подлинным трагизмом. К этой арии и относятся слова Одоев-

ского о том, что Глинка «сумел создать новый, неслыханный дотоле характер, возвысить народный напев до трагедии».

Монолог Сусанина. Предсмертные думы и чувства Сусанина раскрываются также в его речитативном монологе, следующем непосредственно за арией. Мысли героя обращаются к семье. В оркестровой партии последовательно появляются отрывки из квартета третьего действия, из рондо Антонида, из сцены перед приходом поляков (тема семейного счастья), из финала первого действия (маршевая тема Собинина). Далее в вокальной партии Сусанина звучат попевки из рассказа Собинина в первом действии и из песни Вани. Сцена завершается драматическим взрывом чувств («Ах ты, бурная ночь»): на миг прорывается страстная, мучительная тоска, но тут же Сусанин находит в себе силы сдержаться.

Сцена метели. Начинается выюга. Поочередно вступают оркестровые голоса с одной и той же монотонной мелодической фигурой: они накладываются один на другой, подхватывают друг друга, образуя полифоническую форму фугато. Музыка одновременно рисует картину разбушевавшейся стихии и передает тревожное душевное состояние героя. Сквозь завывания метели, как светлый луч, как прощальный привет родины и семьи, пробивается мелодия рондо Антонида. Она не сливается с голосами выюги, так как идет в другом — двухдольном — метре. В басах ей отвечает зловещий ритм мазурки.



Финал четвертого действия. Кончается буря, поляки пробуждаются, и наступает развязка драмы. Поляки охвачены неистовой яростью, но в их репликах слышится и смятение. Сусанина не покидает присутствие духа, его интонации по-прежнему исполнены достоинства, решительности и спокойствия. Твердо, в четком, пунктированном ритме звучит его ответ полякам: «Хитрить мне нужды нет». Та же музыка повторяется далее со словами «Туда завел я вас, куда и серый волк не забегал», вписанными в либретто самим Глинкой. Этот второй ответ, как указывает композитор, произносится Сусаниным «громко и торжественно», с большим подъемом.

Оба раза Глинка вводит в партию Сусанина и развивает отрывок из его первого речитатива, основанного на песне луж-

ского извозчика (в первом действии — «Что гадать о свадьбе»; там этот отрывок начинается со слов «Затоптан хлеб»).

105

marcato
Сусанин



В то же время, как указывает сам Глинка, он ввел в оркестровую партию «нашу известную разбойничью¹ песню „Вниз по матушке по Волге“, употребив начало ее удвоенным движением аккомпанемента».

106

Сусанин (с притворным спокойствием)

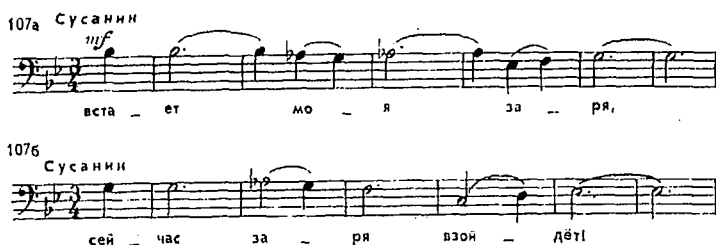
Хи-тришь мне нуж-ды нет: по
со-ве-сти сво-ей ве-ду го-стей.

Таким образом, в самый драматический момент действия Глинка особо подчеркивает связь героя с народом, соединяя в его партии две подлинные русские народные песни.

Музыка Сусанина в финале четвертого действия приобретает также новый, величественно-торжественный характер, особенно

¹ Так называли в те времена «молодецкую» песню, выражающую народную удаль.

в эпизоде «Встает моя заря». Здесь воспроизведены, а далее и развиты интонации арии Сусанина, и в то же время звучит характерный мелодический оборот из заключительного хора оперы «Слався».



Завершение этого эпизода («Встает заря над всей землей») и последние реплики Сусанина наполняются победным воодушевлением. Герой гибнет с мыслью о грядущем торжестве родной страны.

Эпилог. Опера завершается грандиозной картиной народного торжества на Красной площади в Москве.

В оркестровом антракте, предшествующем эпилогу, совершается постепенный переход от скорби по погибшему Сусанину к всенародному ликованию. Здесь в последний раз звучат отдельные обороты мазурки, заглушаемые героической мелодией мужского хора интродукции, которая проходит сначала в мажоре, а затем в миноре — как в траурной строфе интродукции. Из нее вырастает радостно-возбужденное движение, пронизанное фанфарными призывами и перекличками, — будто весть о подвиге Сусанина передается из уст в уста и несется по стране. Это движение вводит непосредственно в хор «Слався», чем подчеркивается органическая связь и единство героико-богатырских образов народа, данных в интродукции и в эпилоге оперы.

Эпилог состоит из трех разделов: 1) хора «Слався» в первом изложении; 2) сцены и трио Вани, Антонида и Собинина «Ах, не мне, бедному» с хором; 3) финала — нового, заключительного изложения «Слався».

Трио «Ах, не мне, бедному» задумано в духе народного «плача» по герою. Глубокая печаль изливается в проникновенной певучей мелодии широкого дыхания. Эта основная, ведущая мелодия, принадлежащая Ване, оплетается подголосками (партии Антонида и Собинина) в характере народно-песенной полифонии. По интонационному складу она близка крестьянским лирическим песням, но включает также попевки, типичные для городских песен-романсов.

Гениальное «Слався» достойно венчает оперу. С предельной выпуклостью и четкостью в этом хоре воплощен богатырский образ народа-победителя. Идея патриотизма и величия родины,

проходящая через всю оперу, получает в «Славься» наиболее полное, законченное и ярко образное воплощение. Как указывал Серов, «этот гимн-марш не может быть отрешен от Красной площади, покрытой толпами народа, от трубного звука и колокольного звона. Это ничуть не отдельная музыкальная вещь, а гениальнейшая рамка для исторической драмы Сусанина. Глинка любил говорить, что этот хор (и весь эпилог) удачно осаживают оперу. Глинка был прав, быть может, гораздо больше, чем сам думал. Во всех существующих до сих пор операх нет финального хора, который бы так тесно был сплочен с задачей музыкальной драмы и такою могучей кистью рисовал историческую картину данной страны в данную эпоху».

В музыке «Славься» Глинка обобщил признаки разных народно-песенных жанров. Торжественность и эпическая сила придают ей черты гимна. Мелодическая линия очень проста, в ней преобладает плавное, поступенное движение, причем некоторые обороты, где перемежаются три-четыре соседних звука, напоминают колокольный перезвон (б).

108 Allegro maestoso



В мелодии имеется всего один восходящий скачок — на большую сексту (а). Образующаяся при этом интонация утвердительного возгласа: I ступень — VI ступень — V ступень (до — ля — соль) — аналогична интонации в мужском хоре интродукции и, подобно ей, роднит мелодию с напевами молодецких народных песен.

В основе гармонизации «Славься» лежат простые диатонические аккорды, почти исключительно трезвучия. Плагальные обороты (IV—I, II—VI), широкое использование побочных ступеней, движение баса параллельно мелодии, слияние голосов в унисон — все эти особенности гармонии и фактуры придают хору строгий, несколько архаический оттенок, сближая его со старинными народными песнями.

Однако «Славься» отличается не только эпической величавостью гимна. В нем есть и черты марша. Упругие ритмические акценты при симметричности, «квадратности» построения

(двухтакты соединяются в четырехтакты, далее—в восьмитактные предложения и в шестнадцатитактный период) сообщают музыка четкость и организованность. Фанфарные отыгрыши вызывают представление о воинском шествии. Глинка назвал этот хор «гимном-маршем», подчеркнув тем самым его активный, волевой характер. В мелодии и фактуре находят отражение некоторые признаки приветственных и воинских кантов XVIII века, которые, в свою очередь, легли в основу ряда военных маршей и солдатских походных песен эпохи Отечественной войны 1812 года.

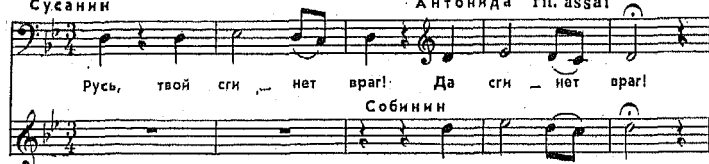
Звучание «Слався» становится особенно торжественным и праздничным во втором изложении — в финале. Здесь поют три хора, играют два оркестра (один из них — духовой, на сцене), к ним присоединяются колокола. В оркестровом сопровождении возникает новое, триольное движение. В хоровых партиях (у сопрано и теноров) появляются украшающие основную мелодию подголоски — ликующие «разводы», в которых слышатся попевки из женского хора интродукции.

Интонации хора «Слався» постепенно растут, «вызревают» на протяжении оперы¹. Начальная попевка «Слався» (главным образом, в том варианте, который идет в басовом голосе) звучит впервые в мужском хоре интродукции, затем появляется в финале первого действия и в ряде мест оркестровой партии (см., например, второй раздел квартета — молитву, а также арию Сусанина).

109а [Allegro]

Сусанин

Антониды rit. assai



109б Moderato assai



109в [Adagio non tanto]



¹ Впервые на это обратил внимание Серов в замечательной статье «Опыт технической критики над музыкой Глинки. Роль одного мотива в целой опере „Жизнь за царя“».

Надо вспомнить и об отмеченных выше эпизодах в вокальной партии Сусанина. Наконец, как указывалось, «Славься» включает в себя также секстовый мелодический оборот из интродукции.

✓ Таким образом, «Славься» завершает линию сквозного интонационного развития, проходящую через всю оперу. Это способствует единству оперы, цельности ее музыкальной драматургии и, в конечном итоге, наиболее убедительному воплощению ее народно-патриотической идеи.

Увертюра. Помимо рассмотренных выше симфонических эпизодов, важное значение в опере имеет самостоятельный оркестровый номер — увертюра. Как рассказывает Глинка, работу над оперой он «начал тем, чем другие кончают, то есть увертюрой». К этому моменту уже существовал «план целой оперы», который и отразился в увертюре.

Увертюра, написанная в форме сонатного аллегро со вступлением, построена на темах, встречающихся в опере, и воплощает основную ее идею в обобщенном виде.

Медленное вступление (соль минор) выражает глубокую печаль о героях, погибших за народ. Оно открывается провозглашением начальной попевок мужского хора интродукции, то есть основной героической темы русского народа в ее минорном варианте. Далее (соло гобоя) следует музыка трио «Ах, не мне, бедному» — рассказ о гибели Сусанина. В конце вступления раздаются суровые, но энергичные призывные возгласы. Они готовят переход к основному, быстрому разделу увертюры (темп *vivace*).

В качестве главной партии увертюры (соль минор) использована тревожная, стремительная тема народного хора из финала третьего действия. На полифоническом развитии ее мотивов в дальнейшем строится разработка увертюры, где тема приобретает драматически напряженный характер. Побочная тема (си-бемоль мажор)¹ — песня Вани из третьего действия «Как мать убили» (она характеризует народ в мирной жизни).

Русским темам уже в экспозиции противопоставлена польская: в связующей части (то есть между главной и побочной партиями) появляется трехдольный метр и звучат интонации мазурки в том же виде, как впоследствии, в сцене прихода поляков в избу Сусанина. Таким образом, Глинка уже здесь сжато выявляет основной конфликт произведения и перебрасывает арку к одному из кульминационных моментов музыкально-драматургического развития всей оперы.

Еще отчетливее и напряженнее дано противопоставление в коде увертюры. Тревожно пробегающие мотивы из главной партии подводят к застывшим, оцепенелым аккордам, которые будут сопровождать один из ответов Сусанина полякам в сцене

¹ При повторении, в репризе, побочная партия проходит в соль мажоре.

в лесу («Наша Русь, гостей встречая, снежный саван стелет им»). Далее как выражение затаенной угрозы появляются фразы поляков из той же сцены (эпизод пробуждения поляков после вьюги). Они звучат все более настойчиво и, кажется, вот-вот захлестнут всю музыку. Но трехдольный размер перебивается двухдольным, и музыка выливается в ликующие колокольные перезвоны, приводящие к победному звучанию интонаций главной партии в соль мажоре (одноименный мажор по отношению к тональности вступления и сонатного аллегро).

Так в увертюре совершается постепенный переход от сумрачного, печального вступления через столкновение противостоящих образов к торжествующей коде.

Опера «Иван Сусанин» отличается исключительной стройностью и единством музыкально-драматического развития. В основе ее драматургии лежит конфликт двух сил — русского народа и польской шляхты.

Каждое действие оперы является одним из этапов в развитии этого конфликта. Первые два действия представляют собой экспозиции противостоящих лагерей; в третьем действии завязывается их открытая борьба; в четвертом — наступает сюжетная развязка. Наконец, эпилог содержит вывод из всего драматургического развития, показывая торжество победителей.

Конфликт между русским народом и иноземными захватчиками выявляется не только в сюжете оперы, но прежде всего в ее музыке. Музыкальные характеристики русских крестьян во главе с Сусаниным и польских захватчиков-шляхтичей противоположны во всех отношениях. Некоторые различия связаны с национальными особенностями музыкальных культур (например, для русских характерны песни, преимущественно в четном метре, а для поляков — танцы, по большей части трехдольные). При этом Глинка проявляет высокое уважение к национальной культуре другой страны, показывая красочность, мелодическое своеобразие и ритмическое богатство польской музыки. Но главное противопоставление идет по линии социально-психологических характеристик. Польских захватчиков сопровождает то беспечная и «опрометчивая» (по выражению Гоголя), то воинственная музыка полонеза и мазурки, которым придан характер придворных шляхетских танцев. Русские же обрисованы спокойными и мужественными песнями народно-крестьянского или солдатского склада. Глинка наделяет положительных героев теплыми, распевными вокальными мелодиями, способными передать все богатство человеческих чувств, а врагов лишает таких мелодий и характеризует их почти исключительно оркестровой музыкой или же — в хорах — темами инструментального типа.

Точно так же, средствами самой музыки, Глинка передает развертывание и разрешение конфликта. Музыка, характеризую-

щая захватчиков (мазурка), к концу оперы теряет свой воинственный дух, звучит неустойчиво и подавленно. Русская же музыка все более наполняется силой и, наконец, выливается в могучий, ликующий гимн «Славься».

В опере «Иван Сусанин», как народной музыкальной драме, чрезвычайно важна роль массовых сцен. В некоторых из них Глинка рисует картины народного быта или обряда в качестве фона основных событий. В других же народ показан в активном действии (в борьбе против врага) или выступает как вдохновитель героев оперы.

Наконец, особенно важное значение в опере имеют интродукция и эпилог. По выражению Б. В. Асафьева, «словно прекрасным каменным поясом стен, которым русские окружали кремни древних городов, Глинка окаймил хоровой интродукцией и финалом „Славься“ свой героический сказ о подвиге Сусанина». Эти сцены играют роль предпосылки и вывода из всего действия. Здесь высказаны самые значительные мысли народа, воплощены основные черты его характера, выражено его отношение к происходящему. В результате народ предстает в опере не только как активный участник исторических событий, но и как их судья.

Из его среды выделяются крестьяне Сусанин, Антонида и Ваня, ратник Собинин. На протяжении оперы образы этих героев раскрываются с разных сторон. Например, в Сусанине сначала выступают такие качества, как величавое спокойствие и твердость, а затем доброта, любовь к семье, мужество перед лицом опасности, глубина переживаний и, наконец, воодушевление, рожденное уверенностью в победе правого дела. Точно так же Антонида обнаруживает не только мечтательность, ласковую мягкость и изящество, но и силу чувств и душевную стойкость. Собинин выделяется не одной удалью, но и лиризмом. Особое место занимает образ Вани, характер которого развивается, претерпевая коренные изменения: из наивного, простодушного мальчика Ваня вырастает в героя, совершающего патриотический подвиг.

С замечательной чуткостью и психологической правдивостью передает Глинка характеры и переживания действующих лиц, наделяя их разнообразными отличительными особенностями. Но при этом он выделяет, укрупняет в каждом образе главную, ведущую черту, и герой оперы, оставаясь живой личностью, предстает одновременно как олицетворение одной из сторон характера всего народа — мудрого величия (Сусанин), отваги (Собинин), сердечности (Антонида).

Средствами музыкальной драматургии в опере раскрыты связь героев с массами, единство их чувств, мыслей, устремлений. Часто Сусанин, Антонида, Ваня, Собинин поют одновременно с хором, сливаясь с ним в диалоге или становясь его участниками. Но и в других эпизодах их интонации близки тем, что звучат в хоровых сценах (интродукция, «Славься» и т. д.).

Народность образов оперы определила неразрывную связь музыки с русской народной песней¹. Чаще всего Глинка исходит из различных видов крестьянской песенности: лирической, хороводной, свадебно-обрядовой, молодецкой. Ряд номеров оперы связан с солдатской песней. Наконец, Глинка неоднократно обращается к современной ему городской песне, а также вводит ее обороты в песенные мелодии крестьянского склада. При этом композитор почти не цитирует подлинных фольклорных напевов (имеются только два исключения — оба в партии Сусанина: песня лужского извозчика и «Вниз по матушке по Волге»). Он создает собственные мелодии с теми же чертами интонационного склада, ладового строения и ритма.

Характеристики действующих лиц даются Глинкой в законченных, закругленных по форме эпизодах — ариях, песнях, романсах, ансамблях, хорах. Именно здесь, в распевных вокальных мелодиях, композитор раскрывает богатство их духовного мира, полноту их чувств. Ария становится у Глинки узловым пунктом в партии героя, его разносторонним музыкальным портретом в важный момент жизни (вспомним арии Сусанина и Антонида). Сходную роль, но в меньших масштабах, выполняют песня и романс, которые также являются не вставными номерами, а драматургически оправданными характеристиками (например, песня Вани, романс Антонида).

В русских операх до Глинки, как известно, арии и другие законченные номера соединялись разговорными диалогами. Такая тенденция существовала (а частично существует до сих пор) и в западноевропейской музыке (французская комическая опера, немецкий и австрийский зингшпиль). Но давно уже известны и иные типы опер, в которых вместо разговора имеется музыкальная декламация — речитатив. Глинка первый из русских музыкантов создал оперу без разговорных диалогов, с речитативами, но при этом он избрал иной путь, чем большинство его современников (например, итальянские композиторы Беллини и Доницетти). Речитатив у него — это не простая связка между номерами и не «омузыкаленная речь», а своеобразный вид пения, приближающийся к песне. Такого рода мелодический речитатив, основанный на песенных интонациях, композитор назвал «характерным пением без мелодии».

В речитативе Глинка исходит из особенностей речи того или иного персонажа, отражающих его характер. Но, не воспроизводя отдельных разговорных интонаций, он обобщает эти особенности (например, плавную медлительность Сусанина, пылкость Собинина и т. д.) и передает их в мелодических оборотах русского народно-песенного склада. Лучшие образцы такого речитатива мы встречали в партии Сусанина.

¹ Разумеется, кроме польских сцен.

Создание «Ивана Сусанина» явилось поворотным пунктом в развитии русского оперного искусства и одним из важнейших событий в истории оперного жанра в целом. Глинка ввел в оперу новых народных героев. Первым из русских композиторов он овладел крупной оперной формой с использованием всех доступных в его эпоху музыкально-выразительных средств и притом обновил и развил эту форму. Он создал первую отечественную оперу, отличающуюся подлинной цельностью стиля, драматургическим и музыкальным единством.

«РУСЛАН И ЛЮДМИЛА»

Рядом с «Иваном Сусаниным», как вторая вершина творчества Глинки, возвышается его опера «Руслан и Людмила». Гений Глинки раскрылся здесь с новой стороны. После народной музыкальной драмы на исторический сюжет композитор создал сказочно-эпическую оперу, овеянную поэзией старинных преданий, богатую красочными образами фантастики, картинами природы и народных обрядов. Развив в «Руслане и Людмиле» достижения своей первой оперы, он поднялся при этом на еще более высокую ступень художественной зрелости и мастерства.

«Руслан и Людмила», по определению Глинки, — «большая волшебная опера». Однако она имеет лишь внешнее сходство со сказочно-фантастическими операми начала XIX века. Произведение Глинки насыщено большим философским содержанием. Фантастика не стала у него поводом для создания феерического, внешне эффектного, но малосодержательного зрелища. Глинка использовал сказку для выражения глубоких идей верности долгу, победы добра над злом, торжества любви, для правдивого воплощения русских народных образов. Действующие лица сказочной оперы Глинки наделены чертами вполне реальных человеческих характеров.

В основе оперы «Руслан и Людмила» лежит юношеская поэма Пушкина, написанная в 1820 году. Образ ее героя Руслана вырос из русских былин и сказок и имеет своим прототипом легендарных богатырей, борющихся против страшных чудищ и колдунов. Как известно, в зловещих фантастических образах народное поэтическое воображение нередко олицетворяло реальных врагов древней Руси — воинственных кочевников, нападавших с востока на древнерусские города, убивавших и похищавших мирных жителей. Подвиги былинных богатырей отразили, таким образом, борьбу наших предков против иноземных захватчиков.

Взяв у Пушкина сюжет и характеристики основных героев, Глинка вместе с тем несколько переосмыслил их. Поэт сделал героями поэмы персонажей народной сказки. В то же время в этом юношеском произведении он проявил несколько шутовское, озорное отношение к своим героям. Выступая против ложной

напыщенности в искусстве, молодой поэт низвел их с богатырских пьедесталов и наделил слабостями обыкновенных людей. Позднее Пушкин, глубже проникнув в дух эпоса, стал относиться к нему намного серьезнее (что видно хотя бы из «Пролога» к «Руслану и Людмиле», написанного в 1828 году, а также из многих высказываний поэта). Незадолго до смерти Пушкин говорил Глинке о том, что многое переделал бы теперь в своей поэме. Можно предположить, что он намеревался сделать ее содержание более значительным и снять с него налет шаловливой иронии.

В этом направлении Глинка и переосмыслил в своей опере образы «Руслана и Людмилы». Он полностью отказался от шутивого тона в обрисовке главных героев и изобразил их поступки и переживания с сердечной теплотой и взволнованностью, придав им большую значительность. Глинка использовал возможности оперного спектакля, чтобы полнее показать картины могучего древнего Киева. Так, описание княжеского пира, занимающее у Пушкина всего семнадцать строк, превратилось в грандиозную сцену; из нескольких строк поэмы, говорящих о возвращении Руслана в Киев, вырос развернутый оперный финал.

Различные обстоятельства, замедлявшие и осложнявшие написание оперы, послужили причиной некоторой драматургической неслаженности ее либретто: не всегда ясна связь событий (пятое действие), отдельные сцены чересчур затянуты. Однако в целом либретто соответствует основному идейно-художественному замыслу композитора.

Краткое содержание. Первое действие. Палаты киевского князя Светозара. Празднуется свадьба его дочери Людмилы и витязя Руслана. Среди гостей находятся и неудачливые женихи Людмилы — молодой хазарский хан Ратмир и хвастливый витязь Фарлаф. Пиршество прерывается внезапным ударом грома, и наступает темнота. Все охвачены оцепенением. Когда рассеивается мрак, обнаруживается, что Людмила похищена неизвестной злой силой. Светозар обещает руку дочери тому, кто найдет княжну и вернет ее в Киев. Руслан, Ратмир и Фарлаф отправляются на поиски Людмилы.

Второе действие. Первая картина. Действие происходит в пещере доброго волшебника Финна, к которому приходит Руслан. Финн, обещая витязю свою помощь, открывает, что Людмилу похитил страшный волшебник Черномор, который должен пасть от руки Руслана. Он рассказывает также историю своей несчастной любви к Нанне, оказавшейся злой колдуньей.

Вторая картина. Трусливый Фарлаф вылезает из рва, куда его загнал страх перед возможными в пути опасностями. Он рассказывает в том, что предпринял столь опасное путешествие. Внезапно перед ним появляется Нанна. Она обещает Фарлафу содействие в поисках Людмилы.

Третья картина. Руслан приходит на пустынное поле давней битвы и предаётся здесь размышлениям о бренности человеческой жизни. На поле витязь замечает гигантскую Голову и после борьбы с нею добывает скрытый под ней волшебный меч. От Головы Руслан узнает, что она принадлежала богатырю, брату Черномора, коварно погубленному им. Меч, полученный Русланом, должен сразить Черномора.

Третье действие. Волшебный замок Нанны. Подвластные злой волшебнице девы призывают усталых путников укрыться в замке. Гори-

слава — возлюбленная Ратмира — тоскует по хану. Появляется Ратмир. Околдованный Нанной, он не узнает страдающей Гориславы. В замок Нанны попадает и Руслан, которого также опутывают волшебные чары. Неожиданно появившийся Финн спасает витязей. Стены замка Нанны рушатся. Руслан и Ратмир вместе с Гориславой вновь отправляются на поиски Людмилы.

Четвертое действие. Плененная Людмила томится в волшебных садах Черномора. Ее не тешит роскошь, которой она окружена. Людмила тоскует по Киеву, по Руслану, готова покончить с собой, не желая подчиниться волшебному карле. Появляется окруженный рабами Черномор. Его прислужники и рабы исполняют ряд танцев. Вдруг издали доносится звук сигнального рога. Руслан вызывает Черномора. Колдун погружает Людмилу в волшебный сон и устремляется на битву. Руслан побеждает чародея, отрубив у него бороду, в которой скрыта его сила. Витязь находит Людмилу, однако не может разбудить ее и отправляется в обратный путь со спящей девушкой, сопровождаемый Ратмиром и Гориславой. Освобожденные русским витязем рабы Черномора следуют за ними.

Пятое действие. Первая картина. Ночной стан Руслана, охраняемый Ратмиром. Ратмир поет о своей любви к Гориславе. Внезапно вбегают рабы Черномора и с испугом сообщают о таинственном исчезновении Людмилы, вслед за которой скрылся и Руслан. Ратмир в отчаянии. Но снова появляется добрый гений — Финн. Он передает Ратмиру волшебный перстень, который должен разбудить Людмилу.

Вторая картина. Княжеские палаты Светозара. Сюда Фарлаф доставил спящую Людмилу, похитив ее у Руслана при помощи Нанны. Киевляне оплакивают княжну, которую никто не в силах разбудить. Но вот появляется Руслан. С помощью перстня, переданного ему от Финна Ратмиром, он пробуждает княжну. Ликующий народ прославляет Руслана и Людмилу и воспекает отчизну.

Первое действие. Первому действию предшествует увертюра (см. о ней ниже).

Интродукция. Действие начинается монументальной величественной хоровой интродукцией. Глинка как бы воздвигает богатырские ворота, вводящие в оперу. В интродукции воплощены строй жизни и мироощущение древних славян, какими их рисует народный эпос. Музыка пронизана мужественной силой, спокойной уверенностью и оптимизмом.

Главными действующими лицами интродукции являются хор и легендарный певец-сказитель Баян¹, выступающий как его запевала. В общий музыкальный поток органически вливаются также сольные и ансамблевые реплики других героев. Глинка использует типичную для народного искусства (особенно старинного) форму поочередного выступления хора и выделяемых из его среды отдельных певцов. На этой основе он создает огромную оперную сцену, пронизанную единым музыкальным развитием. Основная тема, изложенная в первой же фразе Баяна, варьируется и активно развивается в хорах и партиях отдельных героев. Вместе с тем многократное возвращение этой темы придает сцене внутреннее единство и сближает ее с формой рондо.

Интродукция начинается несколькими тактами оркестрового вступления — призывами медных инструментов и упругими

¹ Это имя взято Пушкиным из «Слова о полку Игореве».

четко ритмованными мотивами, заряжающими музыку энергией и дающими ей толчок для дальнейшего движения. Ту же роль они будут играть в интродукции и в дальнейшем.

На фоне выдержанных аккордов хора звучит первая, неторопливая и спокойно-величественная фраза мудрого Баяна (лирический тенор) — «Дела давно минувших дней».

110 [Allegro]

Баян *legato*

Де_ла дав_но ми_нув_ших дней

Тенора *p ben legato*

Де_ла дав_но ми_нув_ших дней

Басы *p*

Де_ла дав_но ми_нув_ших дней

Это и есть основная тема интродукции. Она играет исключительно большую роль во всей опере.

Тема «Дела давно минувших дней» имеет в своей основе мажорное трезвучие, к которому присоединена сверху VI ступень лада (секста от тоники). Тема очень ясна, свегла и устойчива, а опевание (мелодическое окружение) III и V ступеней лада придает ей известную мягкость. В партии Баяна она звучит плавно, подобно повествовательным напевам эпических песен о богатырях.

Вступительные фразы Баяна (в диалоге с хором) подводят к его первой песне. Баян предстает в ней как олицетворение народной мудрости, как живое воплощение могучего творческого дара народа. Великий певец приоткрывает завесу над будущим, предсказывает испытания, которые выпадут на долю героев оперы. В песне Баяна выражена одна из ведущих мыслей оперы: верная любовь будет вознаграждена.

Первая песня Баяна содержит в себе намек на будущую борьбу между силами добра и зла. В начальных двух строках песни («Оденется с зарею» и «Жених воспламененный») сопоставлены напевные интонации, озаренные светом и мирной радостью, и тревожные, суровые полуречитативные фразы, выражающие затаенную угрозу. Этот контраст подчеркивается ладовой окраской (мажор — минор). В песне сохраняется интона-

ционная связь с основной «богатырской» темой Баяна, но из нее вырастает теперь певучая мелодия, включающая широкораспевные обороты («Цветок любви, весны», «На зов любви спешит»).

Народно-эпический, «былинный» характер песни, как и предшествующих ей вступительных фраз Баяна, оттеняется ее ладовыми особенностями (встречаются обороты натурального минора и фригийского лада), а также оркестровым колоритом. Найденное Глинкой сочетание фортепиано и арфы прекрасно передает бряцание гуслей: в оркестре воспроизводятся их звучные аккорды и оживленные переборы струн.

В песню Баяна вторгаются реплики Руслана (бас), Людмилы (лирико-колоратурное сопрано), Светозара (бас), Ратмира (контральто) и Фарлафа (бас). В возникающем ансамбле мелодические линии участников индивидуализированы: у Руслана — открытые и ласковые интонации, подхватываемые Людмилой, у Ратмира — страстные и ревниво-взволнованные, у Фарлафа — встревоженные, у Светозара — твердые и степенные. Ратмир, Фарлаф и Светозар обмениваются фразами и после песни, причем реплики Ратмира и Светозара построены на основной теме Баяна, а речь заносливого Фарлафа выделяется благодаря тому, что в ней интонации этой темы видоизменены — восходящее движение мелодии заменено нисходящим.



Вторая песня Баяна выдержана в ином, более лирическом настроении и основана на интонациях романсового склада. Она не имеет прямого отношения к сюжету и посвящена памяти Пушкина. Включение ее в оперу было со стороны Глинки смелым шагом. В то время как придворные круги стремились загладить воспоминания о трагической судьбе Пушкина, Глинка воспел своего любимого поэта и напомнил о его безвременной гибели («Но недолог срок на земле певцу»).

Хоры интродукции, славящие князя и молодую чету, по существу представляют собой величальные свадебные песни, то есть опираются на один из старинных народно-песенных жанров. В этих хорах разнообразно варьируется основная тема Баяна. Она получает различный ритмический облик (например, появ-

ляется в широком шестидольном размере, что типично для величальных песен), проходит в разных голосах, порою одновременно в нескольких вариантах.

112 [Vivace]
Сопрано

Альты

Тенора

Басы

Кларнет

Так под гро_зо_

жит, дро_

жит, дро_

жит, дро_

жит, дро_

ю в не_бе дро_жит,

Полнозвучная аккордовая фактура, многочисленные переключки между хоровыми группами или между солистами и всем хором, стремительное движение, еще более убыстряющееся к концу, красочные гармонические последования — все это придает хорам интродукции необычайно праздничное, ослепительно яркое звучание. Только в одном эпизоде (со слов «Меркнут светила») характер музыки ненадолго меняется. Поочередное вступление голосов *piano* с минорным вариантом основной попевки (образуется полифоническая форма фугато) передает общее состояние зачарованности: все словно застыли, пораженные красотой княжны. Но этот эпизод по контрасту лишь оттеняет солнечный блеск окружающей его музыки.

В целом интродукция создает величественный и могучий образ древней Руси. С равной силой в ней утверждаются две идеи, которые пройдут далее через всю оперу: воспевание родины и прославление верной любви.

За интродукцией следует **каватина Людмилы** — ее первый «музыкальный портрет». Эта каватина представляет собой целую сцену с участием хора и состоит из нескольких разделов, рисующих героиню оперы в разных душевных состояниях: то грустной из-за разлуки с отчим домом, то невинно-кокетливой, то сердечной и ласковой. В целом возникает обаятельный образ приветливой, милой девушки, соединяющей в себе, подобно Антониде, нежность и грацию, но отличающейся притом детской непосредственностью и шаловливостью.

Первый раздел каватины (обращение Людмилы к отцу) проникнут легкой и светлой грустью. Он насыщен задушевными элегическими интонациями, характерными для современной Глинке городской лирической песни-романса (особенно со слов «Разгони тоску мою», где в аккомпанементе устанавливается фактура, типичная для бытового романса). Вокальная партия украшена многочисленными мелизмами и руладами, придающими ей внешний блеск. Эти украшения далеко не бессодержательны: они характеризуют жизнерадостность героини. В их изгибах скрыты мелодические обороты будущих тем Руслана (из его арии второго действия — раздел: «О Людмила, Лель сулил мне радость») и самой Людмилы (из песни четвертого действия «Ах ты, доля»).

113а [Andante capriccioso]
Людмила

как по сне

113б Людмила

спо ю

113в Людмила

в те ре му мо ем

Далее следует обращение Людмилы сначала к Фарлафу, а затем к Ратмиру и Руслану. Фарлафа Людмила утешает в чуть насмешливом тоне, фразы ее выдержаны в ритме шутовой польки. Музыка обращения к Ратмиру изображает хазарского хана и носит ярко выраженный восточный оттенок (благодаря

синкопам и хроматизмам в мелодии и признакам гармонического мажора). В обращении к Руслану повторяется музыка польки, которая передает здесь радостное настроение Людмилы.

Каватина «прославляется» высказываниями хора (сначала женского, затем смешанного), выражающего Людмиле сочувствие и поддержку. Особенно замечателен по музыке трогательно-ласковый хор «Не тужи, дитя родимое», проникнутый теплым, искренним чувством. Написанный в пятидольном метре, он напоминает крестьянские причеты и вместе с тем отдельными сторонами близок городской лирической песне.

Светозар благославляет новобрачных. Образуется **квинтет с хором** (Руслан, Людмила, Ратмир, Фарлаф, Светозар). Здесь, как и в ансамблевых эпизодах интродукции, Глинка достигает рельефного разграничения отдельных линий. Каждая из них слышна, хотя вместе они образуют единое целое. Мелодии Руслана и Людмилы выражают тихую радость. Партия Ратмира, тоскующего по своей Хазарии, приобретает отчетливый восточный облик. У Фарлафа появляется бойкая, хвастливая скороговорка. Светозар изредка дополняет ансамбль краткими, вескими репликами. Таким образом, квинтет одновременно выявляет характеры нескольких героев, показывая их различное отношение к одному и тому же событию.

Ансамбль непосредственно переходит в хор «**Лель таинственный, упойтельный**» — одну из самобытнейших страниц творчества Глинки. Исходя из наиболее старинных обрядовых песен, композитор впервые в русской музыке передал дух древних языческих песнопений. Пятидольный метр, простота угловатой, небольшой по диапазону мелодии с настойчивым повторением отдельных звуков, унисонное и октавное движение голосов — все это сообщает музыке сурово величавый и архаический характер.

Хор «Лель таинственный» построен в форме вариаций. Мелодия почти не изменяется, варьируются лишь оркестровое сопровождение и хоровая фактура, благодаря чему все время меняется окраска темы. Это особый вид вариаций в вокальной музыке, впервые созданный Глинкой, который вообще часто обращался к вариационному принципу, столь свойственному русской народной музыке.

Внезапно хор прерывается резкими аккордами оркестра — начинается **сцена похищения Людмилы**. Вторгается враждебная фантастическая сила, и весь строй музыки резко меняется. Подобно вспышкам молнии, оркестр прорезают короткие пассажи флейты пикколо. К ним присоединяется грозно звучащее нисходящее гаммообразное движение по целым тонам (*соль — фа — ми-бемоль — ре-бемоль — си* и т. д.). Это так называемая целотонная гамма. Она не является ладом, так как все ее ступени занимают одинаковое положение в гамме и поэтому не могут быть расчленены по своему значению на устои и неустои. От-

сюда — необычный, неестественно-безжизненный характер этого последования звуков, которое Глинка использовал для создания фантастического образа Черномора¹. В данном случае зловещая окраска «гаммы Черномора» выступает особенно отчетливо благодаря тому, что в ответ звучат, словно жалобы Людмилы, глубоко человеческие, печальные фразы флейты и кларнета.

Все присутствующие охвачены оцепенением. Это состояние передано в музыке причудливыми последованиями неустойчивых аккордов — доминантсептаккордов к разным тональностям (ре-бемоль мажор, ми мажор, ля-бемоль мажор), объединенных одним общим тянущимся тоном (*ми-бемоль*, энгармонически заменяемый *ре-диез*). Они «повисают» в воздухе без разрешения и создают впечатление распада естественных связей между явлениями.

114 [Moderato]

(V₇-Des) (V_{5^b}-E) (V₇-Des) (V_{5^b}-E)

(V₇-Des) (VII_{5^b}-g) (V_{2^b}-As) (V-As)

«Аккорды оцепенения» вводят в новый ансамбль — квартет «Какое чудное мгновенье». Продолжает «висеть» — тянуться без разрешения все тот же застывший звук *ми-бемоль* (у валторны), и на него постепенно нанизываются фразы участников ансамбля: Руслана, Ратмира, Фарлафа и Светозара. Все в одинаковой мере поражены происшедшим и поэтому лишь пассивно, механически, как в полусне, повторяют друг за другом одни и те же вопросительные фразы, полные недоумения. Так естественно, из самого драматического положения вырастает сложная полифоническая форма — канон.

¹ Целотонная гамма впоследствии не раз использовалась по примеру Глинки русскими композиторами для характеристики фантастических и враждебных человеку персонажей.

Постепенно оцепенение проходит, и музыка наполняется печалью. Особый поэтический колорит придают ей лирически-проникновенные фразы флейты — инструмента, который сопровождал Людмилу в ее каватине, а теперь благодаря этому напоминает о ней.

Первое действие завершается сценой сбора витязей в путь, на поиски Людмилы. Здесь возникает еще один квартет (с хором), выдержанный в стремительном движении и насыщенный решительными, уверенно-призывными интонациями.

Второе действие. Оркестровый антракт ко второму действию вводит слушателей в сумрачный, таинственный мир фантастики и чудес. Антракт строится на мелодии последующего рассказа Головы и на аккордовой теме Наины. Этот симфонический эпизод высоко оценил Чайковский. По его словам, «в сжатой, совершенно оригинальной форме этого антракта Глинка сумел размашистыми, сильными штрихами, свойственными лишь великим творцам, с поразительной художественной правдой нарисовать нам в одно и то же время: страх Фарлафа перед старушкой-волшебницей, томление тоскующего Руслана и скорбь фантастической Головы Великана. Если бы Глинка ничего не написал, кроме этой коротенькой пьесы, то музыкальный ценитель ради ее одной должен был бы причислить его к первейшим музыкальным дарованиям».

В центре первой картины второго действия стоит **баллада Финна**, в которой волшебник рассказывает о своей жизни. Музыка основана на подлинной мелодии финской народной песни, записанной Глинкой от ямщика еще в 1829 году (во время поездки на реку Иматру). Этот простодушный напев, звучащий в начале баллады, затем несколько раз возвращается в вокальной партии то в неизменном, то в варьированном виде. Родственны этому напеву и промежуточные эпизоды (рассказы о битвах и об учении у колдунов), где сохраняются его мелодические или ритмические обороты. Следовательно, в балладе Финна есть признаки и рондо и вариационной формы. В данном случае Глинка трактует вариации очень свободно. Наличие развивающегося сюжета потребовало очень значительных изменений темы, которая звучит то спокойно, повествовательно, то взволнованно, то горестно или насмешливо. Варьирование подчинено не колористическим (красочным), а характеристическим, драматическим целям.

Фантазия Глинки неистощима. Так, впервые напев появляется в пасторальном звучании деревянных духовых инструментов, и сразу возникает мирный сельский пейзаж, связанный с картиной юности Финна. Затем тот же напев переходит в минор, сопровождается прерывающимся тремолом, и в нем слышится отчаяние («И все мне дико, мрачно стало»). Он драматизируется, на его мотивах строится секвенция, уводящая в далекую тональность соль-диез минор, и вырисовывается картина

опасных скитаний и схваток («Я вызвал смелых рыбаков»). Выделяется также вариация, в которой тема дублируется в оркестре отрывистыми аккордами гобоев и фаготов, выразительно характеризующими дряхлую, трясущуюся старушонку Нainну. В этой вариации предвосхищается тема злой колдуньи, появляющаяся в следующей картине.

Если первая картина целиком посвящена изображению доброго покровителя Руслана Финна, то вторая знакомит с его противницей Нainной и подробно характеризует одного из соперников Руслана — Фарлафа. Эпическое повествование сменяется комической сценой Фарлафа и Нainны.

Вначале отрывистые, как бы «дрожащие» аккорды передают страх Фарлафа перед неведомыми опасностями. Испуг горе-богатыря еще более усиливается при появлении Нainны. Его голос прерывается от страха, он повторяет несколько раз одну и ту же короткую фразу из отрывистых звуков: «Скажи, кто ты?» Нainна, по существу, не поет, а лишь произносит слова заклинательным говорком, почти все время на одной ноте. Оркестровая тема Нainны основана на причудливой, изломанной фразе с акцентом на резко диссонирующем аккорде — увеличенном трезвучии; облик колдуньи дорисовывают холодные, «колючие» аккорды деревянных духовых staccato.

115а [Allegro]

Нainна

По — верь, на, прас, но ты хло — по — чешь,

Скр.

Фар.

115б

Гоб.

Фар. p

Получив от Нainны заверение в готовности помочь ему, Фарлаф выражает свою радость в **арии-рондо**. Форма рондо позволила композитору в данном случае психологически правдиво передать душевное состояние Фарлафа, который упивается мыслью о грядущем торжестве и потому без конца возвращается к первой фразе, выражающей его хвастливую самоуверенность («Близок уж час торжества моего»).

Свой бурный восторг Фарлаф изливает в стремительной, нетерпеливой, захлебывающейся скороговорке. Как известно, прием скороговорки баса типичен для итальянской комической оперы *buffa*, где он служит верным средством вызвать смех у слушателей. Глинка мастерски использует его для воплощения основных черт характера Фарлафа — самонадеянности и хвастливости.

Следующая картина содержит новую портретную характеристику — **арию Руслана**. Здесь обрисованы различные стороны облика главного героя. Значение этой арии в драматургии всей оперы очень велико. Глинка раскрывает важнейшие качества Руслана — глубину его мысли, твердость духа, богатырскую силу. Композитор показывает, как герой, преодолевая нахлынувшие было сомнения и опасения, вновь обретает решимость совершить подвиг во имя любви к Людмиле.

Ария Руслана включает три раздела. Она начинается оркестровым вступлением, рисующим пустынное поле битвы. Но это не только звуковой пейзаж, но и воплощение чувств и мыслей, навеянных унылой зловещей картиной мертвого поля. Мелодические фразы, переходящие от одних струнных инструментов к другим и постепенно захватывающие широкий диапазон, вызывают ощущение дали, простора и одновременно передают состояние скорбной сосредоточенности. Им отвечают застывшие, неподвижные аккорды.

Первый раздел арии — речитатив «О поле, поле» (на слова Пушкина) полон глубокого раздумья. Речевая выразительность сочетается в нем с широтой мелодического дыхания. Этим речь Руслана близка песенной речи Сусанина.

116 *Maestoso*

Руслан



О по_ле, по_ле. Кто те_бя у_се_ял мёрт - вы_ли ко_стя - ми!

Картина поля наводит Руслана на размышления о человеческих судьбах, о бренности всего земного. Эти думы воплощены во втором разделе арии (также на слова Пушкина — «Времен от вечной темноты»). Здесь интонации Руслана становятся еще более напевными, складываясь в плавную задумчивую мелодию элегического характера.

Краткая речитативная и оркестровая связка вводит в третий раздел — «Дай, Перун, булатный меч мне по руке»¹. Руслан отрешается от скорбных мыслей — перед нами вновь богатырь, охваченный боевым порывом.

¹ Общая форма, следовательно, сохраняет признаки двухчастной арии с медленным и быстрым разделами и со связкой между ними.

Этот раздел построен в сонатной форме. Для характеристики главного героя оперы Глинка применяет самую сложную и богатую по своим драматургическим возможностям музыкальную форму. Главная партия (ми мажор) выдержана в воинственном маршевом движении и полна силы и геройской удали. Ее мелодическое зерно — один из вариантов основной «богатырской» попевки оперы, приобретающей здесь утверждающий, решительный характер благодаря четким акцентам и появлению активных, волевых оборотов (см. скачок на большую сексту).

117 Allegro con spirito

Руслан *ff*

дай, По — рун, бу — лат — ный меч мне по — ру — ке,

ff con forza

Побочная партия (си мажор) выражает иные, лирические чувства Руслана — нежную и вместе с тем мужественную любовь к Людмиле, теплую ласку. На фоне колышущегося аккомпанеента расцветает упоительная, гибкая и пластичная мелодия, одновременно и широко распеваемая и внутренне собранная.

118 amoroso

Руслан *p*

О Люд — ми — па!

Лель су — лил мне ра — дость.

Мелодические образы главной и побочной партий, воплощающие разные стороны характера Руслана — героическую и лирическую, — близки друг к другу светлым, мужественным настроением. Их единство подчеркнуто также наличием в них почти тождественного мелодического оборота (ср. с примером 117).



Середина, занимающая место обычной разработки, основана целиком на мелодии главной партии. В репризе главная и побочная партии повторяются в новом тональном соотношении (ми мажор — соль мажор). Как видим, Глинка отступает здесь от обычного для сонатной формы принципа тонального подчинения в репризе. Кода развивает интонации главной партии, которые, таким образом, господствуют в арии, определяя ее общий героико-богатырский характер.

Третья картина включает также краткий диалог Руслана с Головой и рассказ Головы, партия которой написана Глинкой для мужского хора, поющего в унисон. В сцене перед рассказом обращает на себя внимание эпизод, не без юмора изображающий бурю (Глинка говорил, что воспроизвел «вой ветра в русской печной трубе»).

Третье действие. Третьему действию, как и второму, предшествует оркестровый антракт. Он отличается исключительной красочностью и живописностью. Как метко определил Асафьев, его музыка рисует яркую звездную ночь и волшебный замок вдали. В начале и в конце антракта звучат мощные аккорды, которые будут сопровождать появление Финна в замке Наины.

Начало действия — хор дев Наины («персидский хор») — сразу вводит слушателей в атмосферу теплой южной ночи, полной страстной истомы. Хор основан на подлинной мелодии народной песни, встречающейся у ряда народов Востока. Форма этого хора — новый пример вариаций излюбленного Глинкой типа, с неизменной вокальной мелодией и меняющимся оркестровым сопровождением. Чередуются различные виды фактуры, инструментальные тембры, гармонические краски. Меняется даже ладовая трактовка мелодии: в одной из вариаций мажорная тема гармонизована в параллельном миноре, хотя в ней не изменен ни один звук. Глинка проявляет при этом необычайное богатство фантазии, тончайшее мастерство и изысканный вкус. Хор волшебных дев звучит с чарующей обольстительностью.

Появляется подруга Ратмира — Горислава. Подобно Людмиле, она привлекает преданностью в любви, но ей присущи большая порывистость и горячность в выражении чувств. Эти черты раскрывает ее каватина «Любови роскошная звезда». Пер-

вая же интонация Гориславы отличается широким размахом, выражает страстный порыв, яркую вспышку чувства. Далее в каватине встречается немало подобных же патетических возгласов речитативного склада, в частности — со скачком вверх на сексту. Наряду с этим появляются более острые и напряженные (благодаря наличию альтерированных ступеней) мелодические обороты, образующие нисходящие секвенции. Они звучат как выражение глубокой боли и страдания.

120 [Allegretto agitato]



И секстовые и альтерированные интонации Гориславы характерны для бытовых лирических романсов глинкинской поры. Их использование придает образу особую теплоту и человечность.

Своеобразный характер обрисован в арии Ратмира. Этот соперник Руслана, становящийся затем его другом, сильно отличается от главного героя оперы. Ратмиру свойственна страстность, соединенная с негой. Краски для обрисовки хазарского хана Глинка находит в восточных напевах, которые введены в арию Ратмира в подлинном виде.

Одним из них является начальная неторопливо разворачивающаяся тема «И жар и зной», богатая мелодическими узорами. Характер ее, по словам Глинки, «лениво-беспечный». Эта мелодия излагается сначала в оркестре английским рожком, который затем сопровождает вокальную партию. Своим «знойным» тембром он напоминает восточные народные инструменты (например, зурну).

Новая тема, проходящая в оркестре, приводит ко второму, быстрому разделу арии Ратмира — «Чудный сон живой любви». Музыка этого раздела лишена ярко выраженного восточного колорита, если не считать синкоп, создающих прихотливый ритм. Для воплощения жаркой любовной страсти Глинка использует пылкий по настроению вальс.

Стремясь подчинить Ратмира своим чарам, Наина разворачивает перед ним танцы волшебных дев. Эти танцы образуют сюиту из эпизодов разного характера — то пленительно нежного, то грациозного и воздушного, то задумчивого, то сверкающе блестящего. Сюита отличается пластичностью, мелодическим разнообразием и изяществом музыки. Наиболее ярки

лирические танцы, мелодика которых впитала романсовые интонации. Танцы дев Наины — первый в русской музыке высокохудожественный образец так называемого классического балета (в отличие от характерного, строящегося на национальных бытовых танцах).

Финал третьего действия начинается широко развернутой ансамблевой сценой, в которой участвуют Ратмир, Горислава, появляющийся в замке Руслан и девы Наины. Здесь Ратмир и Руслан полностью подпадают под власть чар Наины; под этим влиянием у Ратмира появляется состояние беззаботности, у Руслана — безволия. Музыка усложняется хроматизмами, теряет тональную устойчивость. Ансамбль прерывается появлением Финна, после чего возникает квартет (Финн, Руслан, Ратмир, Горислава), выражающий общую радость освобождения от волшебных чар и готовность к новым поискам Людмилы. Квартет резко отличается от предыдущей сцены. Чары Наины рассеялись. В музыке исчезли тональные блуждания и пряные гармонии. Она приобрела светлый, торжественный характер.

Четвертое действие, как и третье, рисует героев в фантастическом царстве, но уже не у Наины, а у Черномора. Начинается действие большой сценой Людмилы в садах Черномора.

Если Пушкин до конца сохранил к своей героине любовно-шутливое, снисходительное отношение, изобразив ее даже в новых условиях, при всей ее верности Руслану, наивной и кокетливой девушкой, то Глинка показал Людмилу в четвертом действии возмужавшей и духовно выросшей. В момент испытаний открываются новые грани ее характера: гордость, сила. Музыка насыщается драматизмом. Внутри мелодической линии появляются короткие фразы и восклицания активного, волевого характера.

121 *Vivace*
Людмила

Без-ум — ный вол-шеб-ник! Я дочь. Све-то-за-ра,

sf p *sf p* *sf p* *sf p* *sf p*

Сила и глубина переживаний, значительность, которую приобретает характер Людмилы, отразились также на масштабах данной сцены четвертого действия. Ряд эпизодов пронизан единым дыханием. Большая сцена по своему строению напоминает рондо, в котором роль главного эпизода (рефрена) играет тема страданий Людмилы (пример 122) и ее варианты.

Людмила

Вда-ли от ми-по-го в не-во-ле за-чем мне жить,

Искренней печалью наполнен медленный, лирический эпизод внутри сцены — ария «Ах ты, доля, долюшка». Здесь особенно ярко проявляется национальное своеобразие музыки и возникает типичный для жанра «русской песни» образ девичьей жалобы. Плавная, распевная мелодия, мягкие, ниспадающие концовки фраз, хроматизмы, сопровождение гитарного типа — все это характерно для бытовой песни-романса. Глинка еще больше усилил лирическую песенность музыки, насытив фактуру полифонией и заставив солирующую скрипку вторить голосу (вместе они образуют канон). В конце арии происходит большое драматическое нарастание.

Вновь, после момента элегической грусти, восстанавливается активный, энергичный тон. В заключение сцены Людмила, охваченная негодованием, обращается к Черномору с гневной отповедью («Безумный волшебник, я дочь Светозара»). Здесь ее интонации подчиняются ритму стремительного марша, приобретают размашистость и наполняются смелой решимостью.

Сольные эпизоды данной сцены перемежаются, а порой и сочетаются с хорами русалок, цветов, дев Черномора. Эти хоры чаруют своей красотой, мягкостью и прозрачностью. Зыбкие, колышущиеся звучания создают впечатление нереальности. Глинка ввел в оркестр стеклянную гармонику¹, звуки которой придают музыке волшебный колорит. Одним из хоров — упоительно нежной колыбельной — и завершается эта сцена.

¹ Ее партия в современных оркестрах исполняется челестой.

Неожиданно в наступившую тишину врываются звуки духового оркестра, который появляется на сцене и присоединяется к симфоническому оркестру. Начинается марш **Черномора**. Черномор — немой персонаж, и марш, по существу, заменяет арию, которая могла бы дать его портретную характеристику.

Первая же угловатая фраза марша рисует образ грозный и в то же время причудливый. Она исполняется всем оркестром в октавном удвоении. Ей отвечают отрывистые аккорды в более прозрачном звучании, с комическим оттенком. Далее эти основные элементы марша — мощные унисоны и легкие аккорды, словно изображающие подпрыгивания, — сопоставляются много раз. Создается представление, что карла из всех сил старается казаться могучим, хотя в действительности он тщедушен и потому смешон.

Фантастичность облика Черномора Глинка подчеркивает применением необычных средств выразительности. С самого начала марша трудно определить его тональность. Здесь есть признаки и ми мажора, и ля минора, и до мажора, и ми минора, и до-диез минора. Больше всего оснований считать, что марш написан в ля миноре¹, но с использованием хроматических ступеней — вводных тонов других тональностей. Не раз возникают при этом увеличенные трезвучия, заставляющие вспомнить о целотонной гамме из сцены похищения Людмилы². Необычны и оркестровые краски, особенно в средней части марша — трио (оно повторяется дважды, так что образуется двойная трехчастная форма), где играют колокольчики.

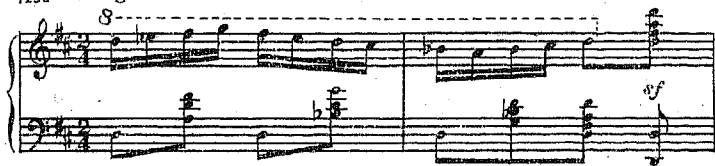
Восточные танцы. За маршем Черномора следует вторая танцевальная сюита оперы, составленная, в отличие от первой, из различных по национальному колориту народных танцев (так называемый характерный балет). Их исполняют рабы, пленники Черномора, поэтому они характеризуют не злого волшебника, а представителей различных восточных народов. Проходят чередой томный, плавный турецкий танец, задорный и изящный арабский и, наконец, кипучая, огненная лезгинка, причем от первого танца к последнему движение все убыстряется, становясь в конце вихревым. Наиболее своеобразна **лезгинка**; в ней развиваются два напева, записанные Глинкой от известного художника И. К. Айвазовского, который слышал их в Крыму (пример 123а, б).

Лезгинка завершается исключительно оригинальной кодой (*Vivace*), в которой воспроизведено звучание восточных народных инструментов с типичной для них игрой на пустых струнах, настроенных по квинтам. На этом фоне стремительно, со свистом проносятся хроматические пассажи.

¹ Б. В. Асафьев относил марш к до мажору.

² На ступенях целотонной гаммы нельзя построить других трезвучий, кроме увеличенного.

123a Allegro vivo



123б



Лезгинка прерывается сигнальным призывом Руслана (соло трубы за сценой) и непосредственно переходит в хор рабов, с волнением наблюдающих за поединком витязя с Черномором. Сцена строится на сопоставлениях и столкновениях восходящих пунктирных наступательных мотивов Руслана и нисходящей целотонной гаммы Черномора, причем в момент, когда Руслан пролетает, держа Черномора за бороду, эта гамма захватывает диапазон в три октавы. В целом, однако, хор не столько рисует картину схватки, сколько передает смятение, охватившее все волшебное царство.

Основное место в финале четвертого действия занимает обращение Руслана к спящей Людмиле. Его сопровождает соло кларнета. Музыка вначале выражает отчаяние Руслана, а затем — вспышки его ревности при мысли о том, что Черномор, быть может, добился любви княжны. Вся эта сцена имеет драматический характер и вносит новые черты в образ Руслана, показывая его в момент острых душевных переживаний.

Пятое действие. Вторая картина. Древний Киев. Киевляне оплакивают княжну. **Первый хор** — «Ах ты, свет Людмила» своим мощным звучанием и величавым, эпическим характером несколько напоминает интродукцию оперы, но отличается от ее богатырских хоров иным, горестным характером.

Второй хор — «Не проснется птичка утром» — носит более мягкий, элегический характер и заключает в себе некоторые черты бытового романса.

Чудесной поэтичности полна сцена пробуждения Людмилы. Светлая, чарующая, ласковая мелодия, появляющаяся сперва у Руслана, повторяется Людмилой (сначала вполголоса), а затем переходит от одного героя к другому как вестник радости и счастья. Голоса присутствующих сливаются в стройном ансамбле. Над ними звенят рулады Людмилы, в которых слышны попевки из второй темы Руслана.

124 [Adagio]

Людмила



Опера завершается могучим, ликующим **финалом**, общий характер которого, по определению Глинки, — «сила и блеск». Финал «Руслана и Людмилы» своей монументальностью напоминает заключение первой оперы Глинки, но его особенностью является кипучее, стремительное движение (темп *prestissimo*). Это движение устанавливается с первых же мощных вступительных аккордов всего оркестра, чередующихся с гаммообразными пассажами скрипок. Финал построен в форме рондо. Основная его тема звучит в оркестре, сопровождаемая аккордами хора.

Эта радостно оживленная, рвущаяся вперед мелодия полна счастливого воодушевления и упоения. В основе ее лежит вариант «богатырской» секстовой попевки Баяна, которая получает здесь чрезвычайно активный поступательный характер. Таким образом, все героико-патриотические сцены оперы оказываются интонационно связанными между собой.

125 [Prestissimo]



Последнее проведение главной темы финала отличается от предыдущих. Это кода, где еще более усиливается общее оживление. В оркестровую партию, контрапунктируя с главной темой, вплетаются обороты из лезгинки (вторая тема).

Чередование и слияние в финале оперы восточных тем с русской может быть воспринято как выражение мысли о благотворном взаимодействии разных культур.



Идея финала — прославление родины и юной четы. Таким образом, здесь вновь и окончательно сливаются обе ведущие линии оперы — патриотическая и лирическая.

Увертюра. Гениальная увертюра к опере «Руслан и Людмила» — одно из самых совершенных симфонических произведений Глинки. Она сочинена композитором после завершения всей оперы и содержит обобщение ее основных идей. Подобно увертюре к «Ивану Сусанину», она построена на темах оперы, которые получают мастерскую разработку.

Увертюра (ре мажор) написана в сонатной форме. Она отличается увлекательностью и блеском, образцовой четкостью строения, рельефностью тем, сжатостью изложения.

Вступительные такты, главная партия увертюры и начало связующей части целиком взяты из финала пятого действия. Первые вступительные аккорды Глинка называл богатырскими ударами кулаком. Эти аккорды образуют плагальный оборот (тоника — субдоминанта — тоника), благодаря чему увертюра сразу окрашивается в русский национальный колорит. При этом в басу возникает квартовая попевка, которая в дальнейшем сыграет в увертюре большую роль.



Вступительные аккорды дают могучий толчок движению, и с первых же тактов музыка, по выражению Глинки, «летит на всех парусах».

Неудержимо несущаяся вперед, главная партия также воплощает богатырский, героический образ (см. потный пример 125). Начало связующей части строится на имитациях основного зерна главной партии. Но далее в поток музыки внезапно дважды вторгаются грозные аккорды, затормаживающие ее бег. В басу появляется ход *ми — ре — до* — отрезок целотонной гаммы Черномора. Это первое предупреждение о подстерегающих героев опасностях.

Побочная партия (фа мажор) строится на материале второй темы из арии Руслана: «О Людмила, Лель сулил мне радость». С этой мелодией, звучащей певуче у виолончелей, в музыку увертюры вливается лирическая струя, связанная с идеей верности в любви.

Побочная партия непосредственно переходит в разработку, начало которой отмечено звучащими как бы издали аккордами и пассажами вступления, так что стремительный бег не останавливается ни на мгновение. Далее из низкого регистра поднимается волна переключек разных голосов с попевкой из побочной партии, но на ее пути неожиданно вырастает преграда — «аккорды оцепенения», которые прозвучат впоследствии в сцене похищения Людмилы. Снова, таким образом, возникает драматический момент, встает призрак Черномора. Однако напор богатырской энергии преодолевает препятствия. В басу появляются квартовые удары из вступления (их играют литавры), и зарождается новый бурлящий поток звуков, приводящий к теме главной партии.

Начинается реприза. Побочная партия проходит в другой тональности, чем в экспозиции, но все же не в главной, как бывает обычно, а в доминантовой по отношению к ней (ля мажор). Движение, таким образом, не завершено, и возникает потребность в дополнительном разделе — коде. Здесь происходит последнее конфликтное столкновение русского богатырского образа с враждебной фантастической силой. Дважды в басах у тромбонов проходит полная целотонная гамма.



Однако после этого с победным ликованием окончательно утверждаются основные интонации главной партии и вступления. Так в увертюре воплощается оптимистическая идея всей оперы — добро побеждает зло, богатырская сила торжествует над коварством.

В опере «Руслан и Людмила», как и в «Иване Сусанине», имеется четкий идейный и драматургический конфликт. С одной стороны, показан мир древней Руси, положительные герои — Руслан, Людмила и их друзья. С другой — враждебные им фантастические персонажи Черномор и Наина.

Однако вторая опера Глинки, в отличие от первой, основана не на подлинных исторических событиях, а на народном эпосе. С этим связаны и особенности ее драматургии, которую можно назвать эпической.

В «Руслане и Людмиле» конфликт не так явно влияет на внешний ход событий, как в первой опере. Он редко проявляется в прямом действии и раскрывается иначе, чем в «Иване Сусанине». Первое действие содержит экспозицию основных героев и завязку сюжета — похищение Людмилы. Однако это событие еще не приводит к столкновению и борьбе противостоящих сил. Далее следует ряд отдельных картин — этапов и эпизодов странствий героев. Во втором действии начинают появляться фантастические образы; в третьем действии элементы волшебной фантастики сгущаются; в четвертом — проявляются в наибольшей степени. Только здесь происходит единственное столкновение Руслана с Черномором, после чего в пятом действии вновь возвращаются картины реального мира, и наступает развязка.

Таким образом, особенность разворачивания действия в опере «Руслан и Людмила» состоит в том, что здесь нет непрерывного драматического движения, при котором каждая следующая сцена с неизбежностью вытекала бы из предыдущей, а напряжение все время росло, постепенно достигая кульминации. Здесь, как в народном эпосе (былинах, сказках), последовательно чередуются картины — широкие, развернутые и законченные. Некоторые из них (например, интродукция и финал) целиком статичны, лишены действия. В их смене и сопоставлении воплощается общая идея оперы. Такое построение характерно для оратории, к которой и приближается «Руслан и Людмила» Глинки.

Композиция отличается уравновешенностью и закругленностью. От начала к концу оперы как бы перекинута огромная арка: действие начинается и кончается крупными народными сценами (интродукция и финал). Впервые мы встретились с этим в «Иване Сусанине», где, следовательно, тоже имеются черты эпической драматургии, ораториальности. Но в «Руслане и Людмиле» интродукция еще более монументальна, а обрамление является еще более ярко выраженным благодаря тому, что увертюра включает в себя музыкальный материал финала.

В «Руслане и Людмиле» можно наметить две основные драматургические линии.

Одна из них — героико-патриотическая, богатырская. Она проходит от интродукции с песнями Баяна и народными

хорами, воспевающими могущество родины, через монолог Руслана на мертвом поле (второе действие), отповедь Людмилы Черномору и поединок Руслана с Черномором к финалу пятого действия. Богатырский характер этих картин по контрасту оттеняется комическими сценами, рисующими трусливого Фарлафа.

С этой линией тесно связана и другая — лирическая, воплощающая идею верности в любви вопреки всем испытаниям. Лирическая линия начинается в интродукции (первая песня Баяна и реплики Руслана и Людмилы), развивается далее в каватине Людмилы, сцене благословения новобрачных (с хором «Лель таинственный»), балладе Финна, монологе Руслана, сцене обольщения в замке Наины, сцене Людмилы в садах Черномора и завершается в эпизоде пробуждения Людмилы и в финале (прославление юной четы). Та же идея верности в любви раскрывается в отношениях Ратмира и Гориславы.

Обе линии — героико-патриотическая и лирическая — сливаются в финале. Их развитие приводит к торжеству оптимистической идеи победы добра над злом, жизни — над враждебными ей силами.

В обрисовке героев оперы Глинка развивает принципы, сложившиеся в «Иване Сусанине». Как и там, положительные герои наделены всем богатством вокальной музыки. Характеризующие их мелодии и гармонии отличаются ладовой ясностью, определенностью и устойчивостью. Отрицательные фантастические образы воплощены почти исключительно через инструментальную музыку: Наина поет на одной-двух нотах сухим голосом, а Черномор — немой персонаж, он вовсе лишен вокальной характеристики. Для их обрисовки использованы острые диссонансы, необычные сочетания и последования звуков.

Народ показан в «Руслане и Людмиле», в соответствии с сюжетом, не столь разнообразно, как в первой опере, — по преимуществу в сценах обрядов и праздничных торжеств. Но, хотя его образ в «Руслане и Людмиле» не раскрывается в активном действии, народ и здесь выступает как высший судья всех героев и их поступков, дает им оценку, вдохновляет и направляет их.

Мужественный и нежный Руслан, шаловливая, но способная на глубокое чувство Людмила, пылкий и лепиво-беспечный Ратмир, страстная, преданно любящая Горислава, вдохновленный Баян, мудрый Финн — каждый из них предстает как живой, реалистический образ. Главные действующие лица оперы — Руслан и Людмила, — подобно героям «Ивана Сусанина», являются воплощением лучших человеческих качеств.

Важнейшими этапами раскрытия характеров являются законченные, развернутые арии-портреты (Людмилы, Финна, Фарлафа, Руслана, Ратмира, Гориславы), сменяющие одна другую в таком же неторопливом, эпическом чередовании, как и картины событий и мест действия.

В характерах некоторых персонажей на протяжении оперы выявляются или возникают новые черты (например, у Людмилы — решимость), но они не меняют существа этих образов.

Герои «Руслана и Людмилы», как и герои «Ивана Сусанина», органически связаны с народом. Это ясно обнаруживается в музыке. Их партии по интонационному складу часто бывают близки русским народным песням и родственны народным хорам оперы (интродукция, финал). Руслан и Людмила неоднократно выступают вместе с хором.

Как и в своей первой опере, Глинка воспроизвел в «Руслане и Людмиле» различные жанры русской народной песни, в том числе древние, уходящие своими корнями в седую старину, — обрядовые, былины, причеты, что обусловлено самим сюжетом оперы, связанным с глубокой древностью. В то же время в отдельных эпизодах оперы он использовал формы и интонации современной ему бытовой песни-романса и крестьянской лирической песни в городском преломлении.

Глинка ни разу не цитирует подлинных русских народных напевов. Он опирается на их ладовые и ритмические черты, пронизывает ими не только мелодику, но и гармонию (плагальные обороты).

Обращается композитор также и к песням восточных народов. Их он частично цитирует в подлинном виде (лезгинка и др.), но создает в их духе и собственные мелодии. Глинка передает своеобразие этой музыки так тонко, бережно и чутко, как этого не делал до него ни один европейский музыкант. Восточные сцены «Руслана и Людмилы» открыли европейским слушателям совершенно новый мир музыкальных образов. Они положили начало «русской музыке о Востоке» (Б. Асафьев). Эту линию впоследствии блестяще развили Бородин, Римский-Корсаков и другие композиторы.

Средства мелодии и речитатива используются Глинкой в «Руслане и Людмиле» по тем же принципам, что и в опере «Иван Сусанин». В частности, он развивает и совершенствует свои достижения в области певучего речитатива, основанного на русских песенных интонациях (лучший образец — монолог Руслана «О поле, поле»).

Сказочный сюжет со странствиями героев по чудесным краям и волшебным странам представил широкий простор для богатейшей творческой фантазии Глинки. В «Руслане и Людмиле» он достигает исключительного разнообразия и яркости изобразительных моментов: рисует поле битвы, волшебный замок Наины, сады Черномора с чудесными деревьями и цветами, шествие карлы, а также иллюстрирует картины, которые проходят в рассказах Финна и Головы и в хоре дев Наины.

Музыка в этих сценах поражает образностью, щедростью выдумки, богатством красок. В частности, Глинка, подобно романтикам, широко использует красочные гармонические сопо-

ставления (особенно аккордов, отстоящих на большую терцию), игру регистров, смену разных типов фактуры.

Особую роль в создании живописных картин играют оркестровые средства. Глинка стоит на уровне высших достижений романтиков в этой области (например, Берлиоза). Мастерски использует он то блестящие, то тусклые тембры, то мерцающие, то ослепительно яркие звучности, то густую, то прозрачную ткань оркестра. В ряде случаев те или иные инструментальные тембры приобретают и характеристическое значение. Некоторых героев постоянно сопровождают солирующие инструменты или группы инструментов. Руслана часто характеризует теплое звучание кларнета, Людмилу — легкие пассажи флейты или задушевное пение скрипки, Гориславу — печальные звуки фагота. С образом Ратмира связан «знойный», страстный тембр английского рожка, а обрисовать злую Наину помогает «колющее» звучание деревянных инструментов, играющих *staccato*.

Глинка создал два типа русской классической оперы: героическую народную музыкальную драму и народную сказочно-эпическую оперу. Оба эти типа получили широкое развитие в творчестве русских композиторов.

Традиция, идущая от «Ивана Сусанина», была продолжена в операх «Юдифь» Серова, «Борис Годунов» Мусоргского, «Псковитянка» Римского-Корсакова. Драматические элементы, содержащиеся в этой опере Глинки, оказали определенное воздействие и на таких композиторов, как Даргомыжский и Чайковский.

От «Руслана и Людмилы» ведет прямая линия к легендарно-сказочным операм Римского-Корсакова, особенно к «Садко» и «Сказанию о граде Китеже». Принципы эпической музыкальной драматургии, разработанные Глинкой (а также его метод воплощения образов Востока), оказали сильнейшее воздействие и на Бородина, посвятившего свою оперу «Князь Игорь» памяти автора «Руслана и Людмилы». Эти же принципы легли в основу симфоний Бородина, ставших первыми образцами нового типа симфонизма — эпического.

В русской музыкальной критике не раз делалось сопоставление и сравнение двух опер Глинки. В 60-х годах XIX века с разными точками зрения на оперное творчество Глинки выступили Серов и Стасов. Оба они видели в Глинке великого национального композитора и высоко оценивали его историческую роль основоположника русской оперной классики. Стасов особенно подчеркивал значение «Руслана и Людмилы» как национального музыкального эпоса, а Серов (на его позицию встал позднее Чайковский) ценил выше драматургию «Сусанина», как более целеустремленную, действенную. Он не отрицал гениальности музыки «Руслана и Людмилы», но считал эту

оперу недостаточно убедительной в драматургическом отношении. В пылу споров Стасов и Серов порой допускали преувеличения, но сами споры помогли ярче выявить своеобразие каждой из опер Глинки.

Вся история русской классической и советской музыки убедительно доказывает, что обе оперы при всех своих различиях равно велики, что обе сыграли огромную роль в развитии музыкального искусства.

СИМФОНИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Симфоническое творчество Глинки составляет сравнительно небольшую по объему, но исключительно ценную и важную по значению часть его наследия. Наибольший интерес из его симфонических произведений представляют «Камаринская», испанские увертюры («Арагонская хота» и «Ночь в Мадриде») и «Вальс-фантазия», а также симфонические номера из музыки к трагедии «Князь Холмский».

Симфонические произведения Глинки отличаются разносторонностью содержания и богатством образов. Композитор не дал своим произведениям сюжетных программ (особняком стоит лишь музыка к «Холмскому», связанная с драматическим произведением), но положил в их основу вполне определенные жизненные прообразы. Он создал зарисовки русской народной жизни и народных характеров, передал впечатления от быта и природы Испании, раскрыл свои личные переживания, связанные с конкретными событиями.

Симфоническая музыка Глинки привлекает щедростью и яркостью красок, выпуклостью и конкретностью образов. В ряде случаев использованы музыкально-изобразительные приемы.

Важнейшей особенностью симфонических произведений Глинки является их общедоступность, демократичность. «Мне кажется, — писал он, — что можно соединить требования искусства с требованиями века и, воспользовавшись усовершенствованием инструментов и исполнения, писать пьесы, равно докладные¹ знатокам и простой публике...»

Содержание и цели симфонического творчества Глинки обусловили его широкое обращение к народной песне и танцу. В «Камаринскую» и испанские увертюры он ввел подлинные народные напевы. Глинка не просто обработал их, но и развил, используя высшие формы классической профессиональной музыки. Он нашел такие методы симфонического развития, которые отвечают характеру самих народных мелодий: вариационную разработку и полифоническое обогащение.

Высокими достоинствами отличается оркестровка Глинки, основанная на тщательно разработанных и глубоко продуман-

¹ Т. е. доступные, понятные.

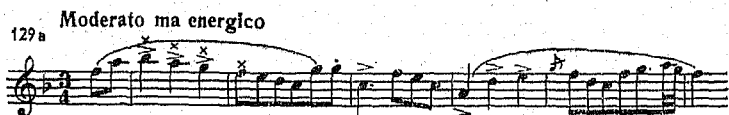
ных им принципах¹. Основной из них композитор выразил в словах: «Красота музыкальной мысли *вызывает* красоту оркестра». Главным требованием к оркестровке он считал естественность и осуждал *«злоупотребление»* и *«кокетство»*, то есть «преувеличение», «чрезмерный шум», *«щеголянье* иными эффектами оркестра в ущерб высшему эстетическому значению и соразмерности».

«Камаринская». Самым замечательным из симфонических произведений Глинки и одним из самобытнейших образцов всего мирового симфонического искусства является гениальная «Камаринская», фантазия на две русские темы. В ней Глинка нашел новые для русской музыки принципы воплощения русской народной песенности в симфоническом творчестве. Он использовал песню для создания симфонического произведения, которое отразило существенные стороны народной жизни и народного характера.

«Камаринская» Глинки — это не только яркая картинка русского деревенского быта. В ней раскрыто неисчерпаемое богатство творческой фантазии народа, воплощены типичные черты его характера — сочетание раздумья со здоровым весельем и сочным юмором.

Новыми были также методы симфонического развития русской народной песни, которые применил Глинка в «Камаринской». Наиболее важный из них — непрерывное интонационное развитие, приводящее к созданию из одного мелодического зерна новых и контрастных мелодических образований. Такой метод был найден Глинкой в результате глубокого изучения особенностей народных песен, в которых основная попевка обычно подвергается свободному мелодическому развитию.

«Камаринская» представляет собой вариации на темы двух русских народных песен (это, следовательно, двойные вариации). Одна из них — свадебная песня «Из-за гор, гор высоких», другая — плясовая «Камаринская». Они различны не только по жанру, но и по характеру: первая — лирическая, задумчивая, напевная, вторая — веселая, оживленная; первая — медленная, вторая — быстрая. Такое сопоставление типично и для народной музыки, и для многих произведений русских композиторов, современников Глинки. Однако при всей контрастности песен Глинка подметил в их мелодическом строении общую черту — наличие нисходящего поступенного движения на кварту.



¹ Они сформулированы в записанных Серовым со слов Глинки «Заметках об инструментовке».



Это позволило ему сблизить и объединить оба напева в процессе развития. Медленная, песенная тема разрабатывается по образцу народных протяжных песен. В самом начале фантазии, сразу после короткого вступления, она звучит унисонно — это как бы сольный запев. Затем следуют три вариации (песенных куплета), где словно вступает хор: основная мелодия, оставаясь неизменной, обрастает все новыми певучими подголосками, интонационно родственными ей. Подобным образом она варьируется и при своем втором появлении — в среднем эпизоде «Камаринской» (фа мажор).

Плясовая тема также развивается частично полифонически — путем варьирования сопровождения, в котором появляются затейливые подголоски. Таков, например, избегающий вверх подголосок шутливо-задорного характера.

130 Альты

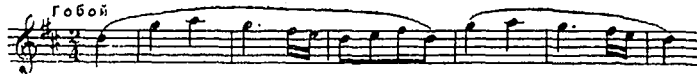


Он звучит то ниже темы, то выше ее, меняясь с ней местами.

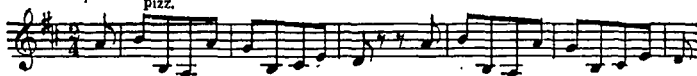
В первых шести вариациях плясовая тема остается неизменной, развивается лишь сопровождение.

В следующих проведениях тема уже меняет свой мелодический облик. Например, она обогащается узорчатым орнаментом, заставляющим вспомнить о фигурациях, распространенных в практике народных исполнителей (балалаечников). Но наиболее существенны другие изменения. В ряде вариаций из темы вырастают новые мелодии, интонационно родственные ей. Некоторые из них затем разрабатываются самостоятельно.

131a Гобой



131b Скрипки pizz.

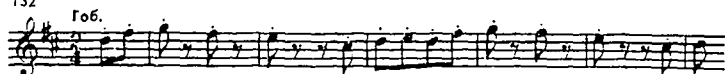


Таким образом, Глинка не ограничивается простым варьированием народно-песенной темы, а дает ее качественный рост.

Это позволяет говорить о наличии в «Камаринской» симфонического развития.

Последнее из новых преобразований плясовой темы близко к теме медленной свадебной песни.

132



Благодаря этому плясовая тема незаметно переходит в медленную. Таким образом, Глинка искусно выявляет тематическое родство двух контрастных мелодий для того, чтобы достичь интонационного единства всей фантазии и добиться непрерывности музыкального развития.

Наряду с орнаментальным варьированием и с подголосочным и интонационным развитием в «Камаринской» использовано оркестровое варьирование. Оркестровка все время меняется, причем она помогает выявить подголосочный склад музыки: голоса и подголоски ясно слышны благодаря прозрачности оркестровой ткани. В некоторых вариациях оркестровка подчеркивает русский народный характер тем. Так, свадебную начинают варьировать деревянные духовые инструменты, напоминающие своим звучанием жалейки, свирели, рожки, а плясовая несколько раз проходит у струнных, играющих *pizzicato* и воспроизводящих тем самым звучание балалаек.

С возвращением плясовой темы в ее основной тональности ре мажор на органном пункте доминанты в басу (ля) идет подготовка к заключительному разделу фантазии, который начинается утверждением тоники ре мажора. Здесь все средства варьирования и развития народно-песенной темы применены с наибольшим разнообразием и щедростью. Благодаря этому последний раздел становится вершиной всего произведения, его итогом и выводом, что способствует единству всей «Камаринской».

Плясовая тема получает здесь разнообразное освещение, предстает то шутливой, то серьезной. Выдумка Глинки рождает все новые и новые эффекты. Например, тема, не изменяясь, гармонизируется то в ре мажоре, то в соль миноре, то в си миноре. На ее фоне неожиданно звучат сигналы валторн (*фа-диез*), а затем — труб, упрямо долбящих, как бы невпопад, звук *до-бикар*, чуждый основной тональности ре мажор, что создает юмористическое впечатление (впервые этот звук появился в задорном подголоске из начальных проведений темы — см. пример 130).

К концу, как обычно в народных плясках, движение начинает убыстряться. Тема проходит несколько раз в укороченном виде (3 такта). К ней присоединяются новые голоса. При этом одно из противосложений родственно свадебной песне.



В изложение включаются все новые инструменты, будто подходят и вступают в пляску новые участники. Звучность достигает максимальной силы, и вдруг оркестр замолкает. Лишь как бы издали доносится вопросительно звучащий отрывок плясовой, ему дважды отвечает квинта валторн. Наконец в последний раз громко звучит тема и обрывается ударом всего оркестра.

В «Камаринской» Глинка продолжил давно уже существующую в русской инструментальной музыке традицию вариационной разработки народных песен. И вместе с тем его фантазия означает принципиально новый этап развития этой традиции. Впервые народно-песенные вариации служат здесь выражению большой обобщающей идеи (единство разных сторон русского народного характера) и на этой основе обретают огромную внутреннюю цельность. Не пользуясь обычными для западноевропейской музыки приемами симфонического развития (мотивная разработка с дроблением темы, секвенции, модуляции и т. д.), Глинка в то же время достигает непрерывности и замечательной целеустремленности движения. Через подголосочное варьирование и интонационные преобразования контрастных тем он подводит к их сближению и объединению (кода). Так наиболее естественные и органичные для русской народной песни приемы развития, обусловленные ее природой, сочетаются в этом произведении с высочайшей культурой музыкального мышления и огромным композиторским мастерством.

Гениальная фантазия Глинки имела основополагающее значение для всей русской симфонической музыки. Общие принципы симфонического отображения народной жизни и конкретные приемы изложения и развития народно-песенных тем, найденные Глинкой, осветили путь всем русским композиторам последующих поколений. «Русских симфонических сочинений написано много, — писал Чайковский. — Можно сказать, что имеется настоящая русская симфоническая школа. И что же? Вся она в „Камаринской“, подобно тому, как весь дуб в желуде! И долго из этого богатого источника будут черпать русские авторы, ибо нужно много времени и много сил, чтобы исчерпать все его богатство».

«Арагонская хота»¹ — колоритная картина из испанской народной жизни. Это произведение основано на подлинных народ-

¹ Хота — испанский народный танец, распространенный, в частности, в провинции Арагон.

ных напевах и танцевальных наигрышах. Оно отличается сочностью красок, яркостью контрастов, блеском звучания, виртуозным использованием оркестра (его подзаголовок: «Блестящее каприччио»).

«Арагонская хота» написана в сонатной форме. Пьеса начинается вступлением, в котором торжественные и призывные фанфарные сигналы чередуются то с громкими, то с тихими (будто эхо) аккордами, образующими свежие и красочные гармонические последования (сопоставления трезвучий, отстоящих друг от друга на большую терцию). Смысл призывов еще неясен. В конце вступления раздаются грозные, а порой и мрачные звучания (восходящие гаммообразные интонации), и кажется, что надвигается какая-то опасность.

134 Grave



Завершается вступление доминантой тональности до минора. Мы ожидаем драматических событий... Но суровые угрозы отступают, и внезапно раздается плясовой мотив. Тональность ми-бемоль мажор звучит особенно светло после доминанты к минору. Играют арфа и солирующие скрипки¹ в сопровождении струнных *pizzicato*. Глинка чрезвычайно искусно воспроизводит здесь звучание гитары (в «Арагонской хоте» используется и другой инструмент, типичный для испанской народной музыки, — кастаньеты).

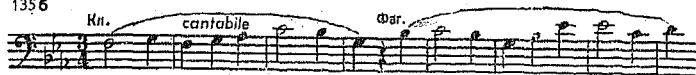
Так начинается экспозиция увертюры. Главная тема (хота) внутренне контрастна: ее первая половина — оживленная, танцевальная², вторая — более напевного характера.

135a Allegro
Солирующие скрипки и арфа



¹ По партитуре — одна четвертая часть первых скрипок. При исполнении эту партию поручают обычно одной скрипке.

² Эта же часть хоты использована позднее Листом («Испанская рапсодия») и Даргомыжским (вступление к первой песне Лауры из оперы «Каменный гость»).



Побочная тема (си-бемоль мажор) также состоит из двух частей, причем первая близка танцевальному наигрышу хоты по характеру движения и по гармоническому строению (Т—Т—Т—Д; Д—Д—Д—Т), а краткая вторая несколько напоминает напевную половину главной темы.



Благодаря своему сходству с главной темой побочная звучит как ее продолжение, не образуя контраста. Их близость подчеркивается тем, что обороты хоты вплетаются в сопровождение второй темы. Обе темы многократно варьируются.

Вся экспозиция носит светлый, радостно оживленный характер. Разработка же включает элементы драматизма. Но побеждает жизнеутверждающее начало. В репризе, за исключением отдельных эпизодов, вновь господствует светлый колорит, достигающий порой ослепительной яркости. Музыка залита солнечным светом; в разных голосах, словно соревнуясь друг с другом, пробегают темы или их отдельные части в различной окраске, а нередко и в различных интонационных вариантах. Первая половина побочной здесь больше не появляется, а остальные тематические элементы переплетаются и сливаются в одну красочную, многоцветную картину.

Таким образом, в построении и развитии «Арагонской хоты» композитор сочетает два принципа — вариационность и сонатность. Он достигает естественности и разнообразия в показе и разработке народных тем и одновременно — стройности и цельности всего произведения.

Испанские увертюры и «Камаринская» Глинки положили начало особому типу русской симфонической музыки — народно-жанровому симфонизму. Этот тип был развит впоследствии в симфоническом творчестве Балакирева (две увертюры на темы русских народных песен), Даргомыжского («Казачок», «Баба-яга»), Римского-Корсакова (ряд произведений), Бородина

финал Второй симфонии), Чайковского (финалы Второй, отчасти — Четвертой симфоний, «Струнной серенады» и других произведений), Лядова («Восемь русских песен для оркестра»).

В «Арагонской хоте», как и в «Ночи в Мадриде», Глинка показал образец проникновения в дух и характер национальной музыки чужой страны. Он создал произведения, верно воспроизводящие и мастерски развивающие национальные черты испанской музыкальной культуры. Глинка выступил как передовой художник, относящийся бережно, с глубоким уважением и интересом к творчеству другого народа. В самой Испании увертюры Глинки признаны классическими образцами симфонического претворения испанской народной музыки.

По примеру Глинки симфонические увертюры, фантазии, картины на темы песен различных народов писали впоследствии Балакирев («Увертюра на тему испанского марша», «Увертюра на чешские темы»), Римский-Корсаков («Испанское капричио»), Чайковский («Итальянское капричио») и другие русские композиторы.

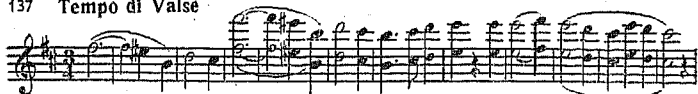
«Вальс-фантазия» был написан Глинкой в 1839 году. В первом варианте это произведение предназначалось для фортепиано. В 1845 году Глинка оркестровал его, а в 1856 году создал новую оркестровую редакцию, в которой оно и исполняется ныне.

«Вальс-фантазия» Глинки вырос из скромного бытового танца. Но композитор вложил в музыку значительное психологическое содержание, драматизировал, усложнил музыкальную форму. Из вальсовых ритмов выросла волнующая, романтически окрашенная поэма.

После краткого бравурного вступления, как будто предназначенного для введения в атмосферу блестящего бала, неожиданным контрастом звучит основная тема. Она лирична, женственна, грациозна. Интонируют ее скрипки, им отвечают флейты и кларнеты. Аккомпанемент легок и прозрачен (струнные). Трехтактовое строение каждого из звеньев (вместо обычного четырехтактового) создает ощущение незавершенности и устремленности вперед. Есть в этой мелодии нечто родственное главной теме I части «Неоконченной симфонии» Шуберта. Это (при общей для обоих произведений тональности си минор) — длящийся в певучем звучании квинтовый тон лада (*фа-диез*), подобный печальному зову без отклика¹. А наличие в теме звука IV повышенной ступени, остающегося неразрешенным, придает музыке щемящий оттенок (пример 137).

По традиции форма вальсов складывалась из последовательности эпизодов («колен»), каждый — со своей особой темой.

¹ Позднее близкий к этому оборот возникнет (и тоже в си миноре!) в одной из тем балета Чайковского «Лебединое озеро» как выражение девичьей тоски и мольбы о помощи.



Глинка тоже ввел, наряду с основной, ряд других тем. Есть среди них грустные и радостные, мужественные и пленительно-изящные. Все они следуют одна за другой в безостановочном движении. Здесь господствует та же стихия танцевальности, что и в балетных сценах из опер Глинки. Перед глазами будто возникают гибкие порхающие, кружащиеся фигуры. Однако главная цель композитора заключалась вовсе не в создании какой бы то ни было внешней картины. Пестрые, мелькающие образы скорее лишь фон для внутреннего, лирического действия.

Глинка не снабдил свои симфонические пьесы словесными программами. Воображение слушателя вольно по-своему толковать содержание музыки. Но подобно тому, как в «Камаринской» и «Арагонской хоте» нам видятся картины народной жизни, так и в «Вальсе-фантазии» мы легко угадываем повествование о драме женской души.

В центре внимания неизменно остается первая тема. Это — как бы главный персонаж пьесы. Она звучит в начале и в конце «Вальса-фантазии», появляется и в среднем, наиболее пестром разделе. Ее возвращения придают целому сходство с формой рондо. Но этим ее роль не исчерпывается. Дыхание главной темы ощущается даже вне непосредственных ее проведений. Некоторые из новых тем какими-то подчас еле уловимыми мелодическими и ритмическими деталями перекликаются с ней, заставляя ее как бы незримо присутствовать. Такая связь с главной темой обнаруживается даже у наиболее, казалось бы, контрастной радостной, светлой темы, начинающейся с восходящей мажорной попевок. На втором такте этой темы появляются синкопированные ниспадающие мотивы. А на четвертом такте устанавливается ритм, близкий к ритму начальной темы. Сходство усиливается еще благодаря появлению мелодического «сползания» по хроматическим ступеням.



Мелодическое развитие приводит к тому, что темы постоянно меняют свой облик. Признаки одной свободно переходят к другой (здесь уже проявляется то искусство вариационного развития, о котором шла речь в связи с «Камаринской»). А благодаря

тому, что то и дело возникают интонационные элементы основной темы, создается впечатление, что вся картина танца, все мелькание лиц, движений, поз проведено сквозь призму сознания главного персонажа.

И сама главная тема находится в состоянии непрерывного развития. Печальная и задумчивая в начале, она неоднократно драматизируется. Внутри нее появляются активные, волевые интонации, восходящие секвенции. Дважды она звучит неистово, с отчаянием, трагично в мощном *fortissimo* оркестра.

Вот самый впечатляющий из таких эпизодов. Огромное нагнетание достигается сквизионным проведением одного короткого мотива, вычлененного из мелодического потока (прием драматизации материала, типичный для классического симфонизма, в частности, для Бетховена; впоследствии этот прием найдет широкое применение у Чайковского).



Еще одна вспышка произойдет в конце вальса перед наступлением коды. В самой же коде отголоски темы, перемежаясь с кадансирующими аккордами в вальсовом ритме, звучат печально и покорно. В последний раз слышится в замедленном движении начальный зов темы. Он обрывается бравурными аккордами заключения, перекликающимися со вступлением.

Перед нами прошла картина душевной борьбы, попыток вырваться к счастью, к свету. Счастье оказалось недостижимым. Отсюда — общая элегическая окраска музыки.

«Вальс-фантазия» Глинки явился зерном, из которого выросла русская лирико-психологическая симфоническая музыка, посвященная раскрытию внутреннего мира, душевных переживаний человека. Глинка наметил в своем произведении многие характерные для нее черты: искренность чувства, волнующую задушевность, драматизм, претворение интонаций и ритмов бытового романса и танца. Эти черты были развиты рядом русских композиторов-симфонистов, прежде всего — Чайковским.

В «Вальсе-фантазии», как и в балетных сценах своих опер, Глинка показал высокий образец подлинной симфонизации танца. Эту традицию также продолжили и развили русские композиторы.

РОМАНСЫ

К области романса Глинка обращался на всем протяжении своего творческого пути. Его романсы (свыше семидесяти) — своего рода музыкальный дневник, позволяющий проследить весь путь развития композитора, определить его устремления и интересы в разные периоды жизни.

Но в романсах отразились не только многообразные личные чувства композитора. Глинка воплощает здесь очень широкий круг явлений. Он рисует портреты различных лиц, сцены жизни, пейзажи, картины далеких времен и стран, рожденные воображением или навеянные поэзией. В его романсах, как и во всем творчестве, сочетаются моменты субъективные и объективные.

Богатству содержания романсов соответствует разнообразие их жанров. Глинка охватывает все виды современного ему бытового романса: «русскую песню», элегию, серенаду; бытовые танцы — вальс, мазурку, польку. Он использует также балладу и близкую к ней фантазию, обращается к жанрам, свойственным музыке других народов: к испанскому болеро, итальянской баркароле. Наконец, он создает ряд романсов, в которых соединяются черты разных жанров.

Многообразны и формы романсов Глинки. Здесь встречаются и простая куплетная форма, и трехчастная, и рондо, и сложная, так называемая сквозная форма, где происходит смена разных эпизодов, связанных единой линией непрерывного драматического развития.

В романсовом творчестве Глинки использованы тексты двадцати поэтов. Сохраняя единство своего стиля, Глинка сумел отобразить в музыке особенности содержания и поэтического языка, присущие различным авторам. Его пушкинские романсы отличаются глубиной мысли, светлым настроением, ясностью, жизненным полнокровием; романсы на слова Жуковского — чувствительностью, мрачным романтическим оттенком, романсы на слова Дельвига — простотой, мягкостью, народно-песенным

колоритом. Особенно замечательны пушкинские романсы Глинки, в которых музыка идеально сливается со словами.

Глинка воплощает в музыке романса прежде всего общее настроение текста, его главный поэтический образ. Музыка передает и оттенки чувства, и частные черты портрета, и подробности пейзажа, но они всегда подчинены общей характеристике образа.

Главным средством воплощения содержания в романсах Глинки является напевная вокальная мелодия. Порою она включает отдельные речитативные и изобразительные интонации, но они обычно не разрывают мелодической линии, которая остается плавной и закругленной. Мелодии Глинки благородны, пластичны, гибки и изящны, они отличаются широтой дыхания, законченностью, единством всех элементов.

Фортепианная партия играет большую роль в романсах Глинки, особенно в зрелых. Она передает общее настроение, рисует фон действия, дает характеристику основных образцов. Фортепианные вступления, вводящие в настроение и обстановку действия, имеются в большинстве романсов Глинки. Нередко музыка вступления повторяется в конце романса, образуя самостоятельное заключение. Такое повторение способствует законченности, закругленности формы.

Фортепианное сопровождение подчеркивает главное в вокальной мелодии романса, усиливает выразительность, придает большую определенность ее характеру. Певучесть, гибкость вокальной мелодии еще ярче выступает благодаря таким особенностям аккомпанемента, как мягкость и текучесть гармоний, плавном переходящих одна в другую, и напевность всех голосов, в частности, баса.

В вокальных партиях своих романсов (как и опер) Глинка проявил прекрасное знание возможностей голоса и полное владение ими. Известно, что он сам был замечательным певцом-исполнителем (хотя пел только в кругу друзей) и вокальным педагогом, учителем ряда выдающихся русских певцов (О. А. Петрова, А. Я. Петровой-Воробьевой, Д. М. Леоновой и др.). Яркое, подробное, чрезвычайно интересное описание пения Глинки оставил Серов в своих «Воспоминаниях о Михаиле Ивановиче Глинке». Он отмечает умение Глинки погружаться «в самую глубину исполняемого», его «верность идее, которая служит задачей каждого отдельного произведения», а также «талант к управлению голосом», «умение технически им распоряжаться», «развитое обдуманностью и наукою», явственное, чеканное произнесение каждого слова, вернейшую декламацию. Глинка говорил: «В музыке, особенно вокальной, ресурсы выразительности бесконечны. Одно и то же слово можно произнести на тысячу ладов, не переменяя даже интонации, ноты в голосе, а переменяя только акцент, придавая устам то улыбку, то серьезное, строгое выражение».

Глинка явился основоположником русской вокальной школы, соединяющей высокое мастерство владения голосом, широкую распевность и драматическую выразительность.

Романсы раннего периода. Содержание и характер романского творчества Глинки менялись на протяжении 32 лет — от первого романса до последнего. Первый, ранний период охватывает примерно 1824—1834 годы. Это время постепенного роста композитора, поисков своего пути, овладения мастерством. В этот период Глинка писал, главным образом, в жанрах «русской песни» и элегии, основных для бытового романса той поры. Многие романсы первого периода проникнуты настроениями сентиментальной печали и элегической тоски, характерными для русских поэтов 20-х годов (на слова которых они большей частью и написаны): Е. А. Баратынского, А. А. Дельвига, К. Н. Батюшкова и особенно В. А. Жуковского.

Лучшие романсы первого периода отличаются теплотой чувства, выразительностью мелодии, русской национальной окраской.

Элегия «**Не искушай**» (на слова Е. А. Баратынского) — один из примеров подобного рода. Свойственное ей настроение мягкой грусти характерно для романсов этого жанра. Мелодия включает чрезвычайно распространенные в бытовой лирике 20-х годов обороты: начальный ход на малую сексту, чувствительные задержания — «вздохи», плавные изгибы с хроматическими проходящими звуками и мелизмами (группетто). Но в романсе «Не искушай» уже можно ощутить индивидуальный творческий «почерк» Глинки, сказывающийся прежде всего в благородной красоте и пластичности мелодии. Воспроизведя самые выразительные из привычных интонаций эпохи, Глинка придал им особую свежесть и обаяние, наполнил их глубоким чувством и живой мыслью.

Ряд романсов 20-х годов относится к жанру «русской песни». У Глинки представлены обе разновидности этого жанра — медленная песня лирического характера и быстрая плясовая.

Одним из лучших образцов медленных «русских песен» Глинка является романс «**Ночь осенняя**» на слова А. Римского-Корсака. Как и другие произведения подобного жанра, этот романс написан в куплетной форме. Его мелодия по интонационному типу и ладовым особенностям более близка к крестьянским песням, чем это обычно бывает в городской бытовой лирике. Она написана в миксолидийском ладу (тоника — *фа*) с переменной устоев (*фа, си-бемоль, соль, фа*). Некоторые особенности народной крестьянской песни чутко переданы и в фортепианной партии. Гармонизация подчеркивает переменность лада мелодии, басовый голос движется самостоятельно, образуя подголоски к основному напеву. Вместе с тем Глинка сохраняет признаки бытового городского романса. Мелодия укладывается в ясный трехдольный размер, куплет представляет по форме строгий,

симметричный период. Таким образом, Глинка не разрушает жанра «русской песни», но изнутри развивает его, приближая к народному прообразу.

Романсы зрелого периода. В конце 20-х и особенно в начале 30-х годов в романсном творчестве Глинки наметились серьезные сдвиги в сторону большей глубины и более светлого характера образов.

Переломным явился 1834 год, когда Глинка приступил к работе над оперой «Иван Сусанин». В этом году им был написан пушкинский романс «Я здесь, Инезилья», который ознаменовал собой начало центрального, зрелого периода романсного творчества Глинки (с 1834 до конца 40-х годов).

В этот период Глинка широко использовал поэзию Пушкина, создав на его слова девять романсов. Эти романсы отличаются жизнеутверждающим характером, силой и полнотой чувств, стройностью и ясностью формы. Сходны с ними и многие романсы на слова других поэтов.

Содержание романсного творчества Глинки в зрелый период намного обогатилось. Композитор достиг большей индивидуализации образов и настроений, углубленного воплощения текста: его романсы этой поры отмечены подлинным реализмом в передаче психологических переживаний и в обрисовке внешнего мира.

Значительно расширился и круг жанров. Примером их разнообразия является цикл из двенадцати романсов на слова Н. В. Кукольника «Прощание с Петербургом», написанный в 1840 году. В цикл входят песня народного склада («Жаворонок»), «Колыбельная», застольная («Прощальная песня»), марш («Рыцарский романс»), баркарола («Уснули голубые»), болеро («О дева чудная моя»), фантазия («Стой, мой верный, бурный конь»), каватина («Давно ли роскошно ты розой цвела»).

В свое время романсы первого периода сыграли большую роль в подготовке оперы «Иван Сусанин». Точно так же романсы зрелого периода, написанные до 1842 года, явились своеобразной лабораторией, в которой, по словам Стасова, «необходимо должны были совершиться опыты овладения... формами и элементами, долженствовавшими войти в состав новой оперы» (т. е. «Руслана и Людмилы»).

Элегия «Сомнение» (слова Кукольника) — один из ярких образцов зрелой лирики Глинки. В тексте (поэт создал его на готовую музыку) говорится о сложной борьбе чувств в душе человека, о страстном стремлении к покою и о муках ревности, тревожащей сердце. Музыка выражает эту борьбу, показывает развитие чувств.

Вначале мелодия носит сдержанный характер, хотя и проникнута внутренним волнением. Полудекламационные интонации заключены в узком диапазоне. Но тщетны усилия сдерживать наплыв чувств — душевная боль прорывается с огромной силой.

Из мелодии выделяются короткие мотивы, появляются ходы на напряженно звучащие уменьшенные интервалы, расширяется общий диапазон (почти полторы октавы).

Второй раздел (романс построен в трехчастной форме с повторением музыки второго и третьего разделов), как и в элегии «Не искушай», передает попытку вырваться из круга мрачных настроений. Появляются возбужденно звучащие интонации. Но они даже не достигают мелодической вершины (*соль*) первого раздела; в них сохраняются ходы на уменьшенные интервалы, а возникающие в басу суровые октавы *ля-бемоль*, а затем *си-бемоль* неумолимо тянут мелодию к себе вниз, и в вокальной линии наступает перелом — мелодия, после недолгого отклонения в мажор, вновь возвращается в минор.

140 [Andante mosso]

Не ве-рю, не

ве-рю о-бе-там ко-вар-ным,

Попытки бороться с гнетущими настроениями оказались тщетными. Музыка вновь обретает первоначальную скованность.

Глинка сумел использовать, таким образом, жанр элегии для воплощения сложной картины душевных переживаний.

«В крови горит огонь желанья». Композитор не ставил своей целью воспроизвести своеобразный восточный колорит пушкинского стихотворения. Его привлекло общее настроение стихов. Поэтому он использовал музыку, написанную первоначально на другой текст, также выражавший порывистое и пылкое чувство любви. Это чувство и наполняет собою весь романс. Уместно применен здесь бытовой жанр серенады (ее характерный признак — сопровождение гитарного типа).

«Я помню чудное мгновенье» на слова Пушкина — высшее достижение Глинки в области вокальной лирики. В этом романсе идеально сливаются пленительные стихи и вдохновенная музыка¹. Его мелодия — один из самых замечательных образцов вокального стиля Глинки. Очертания ее мягки, пластичны и благородны. Мелодическое зерно — основная музыкальная тема романса — излагается в фортепианном вступлении, этой же темой в изложении фортепиано и завершается романс. В этой теме воплощен в обобщенном виде основной поэтический образ текста. Это одновременно и образ человека, охваченного глубоким и благоговейным чувством любви, и образ самой возлюбленной, столь прекрасной, что поэт называет ее «гением чистой красоты».

Стихотворение Пушкина ясно делится по содержанию на три раздела: зарождение любви, разлука, счастье новой встречи. В полном соответствии с этим и романс Глинки строится в трехчастной форме.

В первой части господствует светлая спокойная радость. Не надолго набегают облако: при упоминании о «томленье грусти безнадежной», о «тревогах шумной суеты» появляется минор, но тут же исчезает.

Мелодия чарует своей красотой, плавностью, гибкостью. Она льется свободно и непринужденно, не подчиняясь четкой метрической сетке (см., например, синкопический ритм попевок в следующем примере). Вместе с тем каждая фраза закруглена, уравновешена. Фортепианная партия является образцом певучей инструментальной фактуры и плавного голосоведения.

Отличаясь стройностью и законченностью в целом, мелодия романса содержит и отдельные детали самостоятельного образного значения. Вот на миг она вспорхнула наверх, скользя затем по неожиданно возникшим синкопам, — и точно промелькнуло «мимолетное виденье».

141 Allegro moderato



Средний раздел резко контрастен первому и отделен от него тональным сдвигом (после остановки в до мажоре — ля-бемоль мажор). Музыка наполняется драматическим напряжением. Вокальная партия приобретает декламационный характер, в сопровождении появляются резкие аккорды и грозные раскаты в басу с подчеркиванием диссонирующих звуков.

Во второй половине среднего раздела, со слов «В глуши, во мраке заточенья», как будто начинается подготовка к возвраще-

¹ Как известно, стихотворение Пушкина обращено к Анне Петровне Керн. Глинка же посвятил романс ее дочери, Екатерине Ермолаевне.

нию светлого образа. Мелодия медленно, с усилием поднимается вверх (секвенция) — «шаг за шагом, словно с тяжелой душевной ношей» (Асафьев). Подъем этот приводит к кульминации, но на ней движение и останавливается, придя в тупик («Без божества, без вдохновенья»).

И вдруг «душе настало пробужденье». Доминантовый аккорд ре минора, на котором остановилось движение в конце среднего раздела, брошен без разрешения, и без всякого перехода вступает вновь музыка первого раздела (фа мажор). Второй ее половины — с набежавшим облаком — здесь уже нет, вместо этого варьируются, развиваются и утверждаются интонации начала. При этом в сопровождении появляется новое трепетное движение шестнадцатых, передающее восторженное биение сердца.

В романсе «Я помню чудное мгновенье» с наибольшей полнотой и отчетливостью проявились «пушкинские» черты центрального периода творчества Глинки: оптимизм, гармоничное мировосприятие, уравновешенность чувства. Печаль, тоска, как бы они ни были сильны, вызваны внешними, а не внутренними причинами и потому бесследно исчезают с изменением обстоятельств. Духовный мир героя отличается цельностью и ясностью.

Характерен для стиля Глинки и музыкальный склад романса: певучесть вокальной партии и фортепианного сопровождения, тонкость и плавность гармонических переходов, стройность и завершенность формы.

В ряде романсов зрелого периода большое место занимает изображение сцен быта или картин природы. Здесь в полной мере выявляются богатство воображения Глинки и образность его творческого мышления, ярко обнаружившиеся в его операх и симфонических произведениях. При этом образы быта и природы воплощаются им, как всегда, обобщенно, без выписывания деталей, и служат, в конечном итоге, лишь средством более конкретной характеристики переживаний героя.

Образцами такого рода зарисовок служат два романса на стихи Пушкина в испанском духе: «Я здесь, Инезилья» и «Ночной зефир».

Романс «Я здесь, Инезилья» написан в трехчастной форме. Первый раздел (как и третий, его повторяющий) — серенада обычного песенного склада. Но уже здесь дана меткая образная характеристика смелого, дерзкого юноши, «исполненного отвагой». Серенада идет в быстром темпе (*Vivace*), отдельные интонации сверкают, словно удары клинка, ритм мелодии отличается (особенно со слов «исполнен отвагой») остротой и упругостью, а гармонический сдвиг (соль мажор — си мажор) поражает дерзкой внезапностью.

В среднем разделе серенадный аккомпанемент становится фоном для непосредственного обращения героя к своей возлюбленной. Это обращение полно противоречивых чувств — любов-

ная мольба сменяется ревнивыми упреками и гневными угрозами. Мелодия драматизируется, расчленяется на короткие разнохарактерные интонации, порой — декламационного склада: вопросительные, просящие, угрожающие. Гармония меняется все чаще (ближе к концу — в каждом такте), чередуются контрастные динамические оттенки.

В другом романсе — **«Ночной зефир»** — на первый план выступает картинное начало. Форма романса — двойная трехчастная. Второй раздел не является развитием первого, как в предыдущем романсе, а сопоставляется с ним по контрасту (тональности первого и второго разделов: фа мажор — ля мажор).

Первый раздел — спокойный ночной пейзаж. Баюкающая мелодия вращается вокруг одного звука (ля) в небольшом диапазоне (квинта); главная живописная роль отведена аккомпанементу, который воспроизводит мерный шум реки. Но вот картина меняется — начинается серенада. Музыка становится оживленной, легкой, горделиво-страстной. В мелодии появляются характерные испанские обороты, сопровождаемые «гитарным» аккомпанементом. Неоднократное чередование и сопоставление обоих разделов, остающихся неизменными, позволяет Глинке объединить в одно целое две живописные зарисовки — природы и быта.

Образы природы получают красочное воплощение также в романсах **«Венецианская ночь»** на слова И. И. Козлова и **«Уснули голубые»** на слова Н. В. Кукольника.

В обоих романсах нарисован водный пейзаж и использован жанр итальянской песни лодочника — баркаролы. Фортепианная партия в них изображает колыхание или струистый бег воды, а мерное покачивание в мелодии как бы воспроизводит движение лодки. Однако содержание стихотворений различно, а соответственно с этим различен и характер музыки.

В **«Венецианской ночи»** безраздельно господствует спокойное, безмятежное состояние, вызванное наслаждением жизнью и красотой природы. «Мелодия движется мерным дыханием, словно легкими всплесками весла» (Асафьев). В романсе **«Уснули голубые»** вначале царит та же нега, тот же покой, но в средних разделах (романс написан в форме рондо), где речь идет о волнениях и страданиях любви, музыка приобретает страстный, напряженный характер.

Своеобразнейшей жанровой картинкой является **«Попутная песня»** (слова Кукольника). Глинка первый из композиторов передал в музыке совершенно новое для того времени впечатление от поездки по железной дороге¹.

Вся фортепианная партия пронизана непрерывным равномерным движением, передающим частый перестук колес паровоза

¹ Это была первая в России железнодорожная линия Петербург—Царское село (ныне г. Пушкин), движение по которой открылось в 1837 году.

(в тексте он назван по-старинному «пароходом») и вагонов. Изобразительный характер носят и интонации голоса в первом разделе романса. Оживленная скороговорка рисует радостную суету толпы. Глинка не ограничивается изображением внешней обстановки. Во втором разделе он передает переживания путешественника. Ритмический фон остается тем же, но мажор сменяется минором, и на ровное движение аккомпанемента накладывается плавная, гибкая мелодия, выражающая страстное нетерпение и беспокойное томление.

Картинность и жанровая характерность, свойственные Глинке, получают наибольшее развитие в его романсах-балладах зрелого периода. Из них наиболее значителен по содержанию и художественным достоинствам **«Ночной смотр»**.

Баллада Глинки написана на стихи Жуковского, воспроизводящие романтическую легенду о Наполеоне, будто бы встающем по ночам из гроба и делающем смотр своим войскам. Образы легенды очерчены в музыке с необычайной выпуклостью, притом очень лаконично, самыми скупыми штрихами.

Вокальная партия баллады пронизана ритмом марша и основана на сдержанных речитативных интонациях, вызывающих ощущение ночной тишины и настороженности. Такого рода интонации, почти все время на одной-двух нотах, проходят через весь романс. Лишь иногда в вокальной партии отдельными штрихами выделяется тот или иной образ текста: так, интонации голоса то напоминают военные фанфары («Встают молодцы егеря, встают старики гренадеры»), то, становясь более плавными, приобретают величественный характер («Из гроба встает полководец»).

Большое значение приобретает инструментальная партия. Она чрезвычайно картинна, и ее меняющиеся образы помогают раскрыть содержание текста. Мы слышим у рояля и таинственный рокот, и воинские сигналы, и шаги марширующей армии. Велика при этом роль гармонии. Например, когда в стихах речь идет о Наполеоне, в музыке происходит сдвиг из фа минора в тональность VI ступени — ре-бемоль мажор, которая звучит после минора торжественно и возвышенно. Наряду с гармоническими средствами Глинка использует и тембровые: он изображает в фортепианной партии звучание литавр, военного барабана, труб, валторн.

Все это служит созданию картины призрачного, фантастического ночного парада. Использование жанра военного марша, с которым связаны обычно представления о боевых походах, о доблести и подвигах, придает романсу приподнятый характер, и он воспринимается как романтическое воспевание верности воинскому долгу.

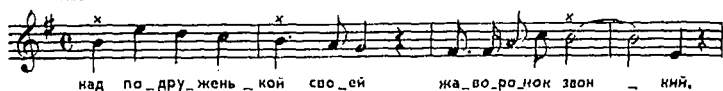
Лишь дважды в зрелом периоде творчества Глинка обратился к жанру «русской песни», занимавшему столь большое место среди его ранних романсов. Но теперь он и этот бытовой жанр

наполнил индивидуальным образным содержанием. Так, в романсе «Жаворонок» (слова Кукольника) скромная, бесхитростная песенка народного склада становится формой воплощения образа любимой русской природы. Немногими тонкими штрихами — подражанием птичьему щебетанию в фортепианном вступлении и улетающими вверх октавами в сопровождении — Глинка рисует картину широкого простора, которая рождает задумчивое настроение и становится фоном для элегической песни.

Мелодия песни проникнута искренним, чистым чувством. Она льется «неисходною струей», ни разу, до самого конца, не замыкаясь тонкой на сильной доле такта. По интонационному складу она близка русским народным напевам. Особенно характерна ее первая квартовая попевка (с плавным заполнением скачка в натуральном миноре), которая повторяется затем несколько раз, иногда с изменением и нередко в новой гармонизации.

Особенностью мелодии является многократное возвращение к квинтовому тону — *си*. Он все время слышен, все время «звонит», выделяясь особенно в последней фразе («...жаворонок звонкий»), и создает ощущение, что в воздухе дрожат звуки голоса высоко парящей птицы.

142 Moderato



В конце 40-х годов, как уже указывалось, в романсном творчестве Глинки наметились новые черты.

Мотивы душевного разлада, горечи, тоски и разочарования прозвучали в таких романсах, как «Песнь Маргариты» и «Не говори, что сердцу больно». Эти произведения отмечены рядом стилизованных черт, которые получают широкое развитие в творчестве последующих поколений русских композиторов. Примечательно также, что почти одновременно с Глинкой и даже чуть раньше некоторые сходные особенности появились в романсах младшего современника великого композитора — Даргомыжского, чье творчество сформировалось в новый период, когда в музыке особенно сильно сказывалось влияние поэзии Лермонтова.

«Песнь Маргариты» на слова из трагедии великого немецкого поэта В. Гёте «Фауст» (перевод Э. Губера) — душевное излияние покинутой женщины, горько тоскующей из-за разлуки с любимым человеком. Маргарита поет свою песню за прялкой. Многие композиторы, писавшие музыку на эти стихи Гёте, воспроизводили в аккомпанементе шум веретена (вспомним, например, песню Шуберта «Маргарита за прялкой»). Однако Глинка дает такое изображение лишь намеком, чтобы полностью сосредоточиться на переживаниях героини.

Начало привлекает необычностью вокальной партии, в которой соединились декламационное начало и отголоски народного причета. До этого у Глинки короткие попевки из двух-трех звуков встречались лишь как исключение, входя в мелодию в качестве контрастного элемента. Здесь же почти вся мелодия состоит из таких коротких попевок, в которых подчеркиваются полутоновые интонации горестного вздоха и стога. Очень выразительны и разделяющие их паузы.

143 Andante



Средний раздел начинается переходом из си минора в параллельный ре мажор. Но далее происходит новый поворот в очень далекую от основной тональность — си-бемоль мажор. Эта модуляция не отмечает собой границу между частями формы, как бывало раньше у Глинки, а служит исключительно драматическим целям — показать, что мечты героини унесли ее в мир, далекий от ее нынешнего положения.

Еще более выразителен обратный тональный переход.

144 Andante



Когда казалось бы, полностью утвердилась мажорная тональность, в тоническом трезвучии си-бемоль мажора появляется всего лишь один новый звук (*фа-диез* вместо *фа*) — и сразу же (через образовавшееся увеличенное трезвучие) происходит возвращение непосредственно в си минор.

Малейшего толчка оказалось достаточно, чтобы разрушить светлые иллюзии Маргариты и вернуть ее к мрачной действительности...

В третьем разделе не только повторяется музыка первого. Здесь звучат и интонации из середины романса и происходит сильное драматическое нагнетание, которое приводит к разрушению обычных граней между восьмитактными периодами. Волна напряжения докатывается до вершины — коды романса, где выразительность еще более обостряется резкими динамическими контрастами: *forte* — *piano* — *forte*. Романс перерастает рамки камерного произведения, он становится драматической сценой, приближаясь к оперному монологу.

«Не говори, что сердцу больно» — последний романс Глинки — написан на стихи Н. Павлова. Причину своего обращения к ним композитор раскрыл в многозначительных словах: «...В них обруган свет, значит, и публика, что мне зело по нутру». Этот романс — одно из наиболее драматических произведений Глинки, более всех других приближающееся к лирике Даргомыжского. Острая боль истерзанного сердца здесь остается не утоленной.

«Не говори, что сердцу больно» — единственный чисто декламационный романс Глинки, где кантилена почти полностью исчезает, уступая место речитативным возгласам, а вокальная

145 Moderato

f risoluto

Не го_во_ри, что серд_цу боль_но от ран чу_жих;

sf

линия все время прерывается паузами. Необычны для Глинки и острые диссонансы в фортепианном вступлении, образующиеся в результате задержаний или же резких столкновений отдельных речитативных интонаций.

Глинка явился основоположником не только оперной и симфонической, но и камерно-вокальной русской классической музыки. Он развил форму романса, наполнил его огромным жизненным содержанием, необычайно усилил индивидуальный характер его образов.

Традициям Глинки в области романса следовали в той или иной мере все русские композиторы, творившие в этом жанре. Светлые, цельные по настроению романсы Глинки центрального периода оказались наиболее близкими Бородину, Римскому-Корсакову и Глазунову. В то же время Даргомыжский и Чайковский продолжили линию, идущую от последних, психологически насыщенных драматических романсов Глинки, а Мусоргский — от его сочных жанровых зарисовок и романсов народно-песенного склада.

На фундаменте, заложенном Глинкой, выросло величественное здание отечественной музыки. Все русские композиторы-классики, а также передовые музыкальные критики по праву считали себя наследниками и продолжателями великого дела Глинки. Вместе с тем они развивали его традиции каждый по-своему, все более обогащая отечественное музыкальное искусство.

Творчество Глинки повлияло также на зарубежную музыку, в особенности на композиторов тех стран, в которых происходило становление национальных музыкальных культур. Пример русского классика учил и учит гармонично сочетать национальную самобытность творчества на основе народной песенности с высшими достижениями мирового музыкального искусства.

Традиции Глинки питают собою и советскую музыку. В наше время в новых условиях советские композиторы развивают его принципы идейности, народности и реализма. Глинкинская музыка любима всеми народами нашей страны, она прочно вошла в духовный мир каждого культурного человека. Светоносный, лучезарный гений Глинки всегда будет освещать путь музыкальному искусству в его непрерывном движении вперед.

А. С. ДАРГОМЫЖСКИЙ

(1813—1869)

Дело Глинки продолжил Даргомыжский, его младший современник, друг и последователь, страстный почитатель Пушкина. Подобно своим великим учителям, он был убежденным поборником национально-самобытного, подлинно народного и глубоко человеческого по содержанию искусства. Но он принадлежал уже другому поколению и другой эпохе.

Он был сверстником Лермонтова, Герцена, Белинского. Сознательная жизнь его началась в условиях николаевской реакции, последовавшей за восстанием декабристов. «Разбуженные этим великим днем, мы увидели только казни и изгнания, — писал о своем поколении Герцен. — Принужденные к молчанию... мы выучились сосредоточиваться, вынашивать свои думы — и какие думы!.. то были сомнения, отрицания, злобные мысли». И хотя Даргомыжский, особенно в молодости, был далек от политики, новые веяния не могли не коснуться и его. Во всяком случае, его мироощущению были чужды глинкинская стройность, ясность, уравновешенность.

Творческая зрелость наступила в 40-х годах.

В это время передовая литература, как и раньше, чутко отражала сдвиги общественного сознания. Все больше появлялось произведений, ведущих свою родословную от «Станционного смотрителя» Пушкина, «Шинели» и «Ревизора» Гоголя. Уже были написаны «Мертвые души» Гоголя, «Сорока-воровка» и «Кто виноват?» Герцена, «Записки охотника» Тургенева, «Бедные люди» Достоевского. При всех различиях, существующих между этими произведениями, многое объединяет их, прежде всего — горячее сочувствие к представителям низших слоев общества и ненависть к их угнетателям.

В эту пору и определилось главное направление в творчестве Даргомыжского. Оно связано с обнажением разлада внутри современного общества между миром власти имущих и миром обездоленных, со страстным протестом против угнетения человеческой личности. Вслед за Пушкиным любимым поэтом Дарго-

мыжского становится Лермонтов, вскрывший лживость и лицемерие высшего света. Верный призыву Белинского воспроизводить действительность во всей ее истине, без прикрас, «извлекая поэзию из самой прозы жизни», Даргомыжский посвятил себя показу судеб «маленьких» людей, лишенных в условиях царской России права на счастье¹.

Огромная любовь и уважение к человеку сказались в том, как бережно и чутко раскрывал композитор духовный мир своих скромных героев. Людей, затравленных обществом, он изображал не только жалкими и забытыми. Он любил раскрывать живущее в них чувство человеческого достоинства, их гордость, способность горячо и страстно любить и противопоставлял их как носителей высоких душевных качеств слабовольным и эгоистичным представителям высшего света.

Даргомыжский — создатель сатирического романса и сатирической песни. Подобно Гоголю в литературе, Федотову в живописи, композитор использовал смех как орудие обличения общественных пороков и социальной несправедливости. Он едко высмеивал подлобострастие чиновников, пресмыкающихся перед влиятельными особами, и клеймил высокомерие, чванство и бездушие представителей высших кругов.

Новые задачи вызвали к жизни и новые художественные принципы. Даргомыжский не пошел по пути Глинки, представившего в своих операх народ как монолитное целое и воплотившего идею Родины в образе эпических, полубогатых героев. Даргомыжский стремился к тому, чтобы показать глубокие различия между людьми, стоящими на разных социальных ступенях, и тем самым дать правдивую картину современной жизни. Он находил убедительные музыкальные средства для того, чтобы создать яркие, социально точные характеристики, представить своих героев как лиц определенного сословия, определенной жизненной среды (крестьянин, князь, чиновник, солдат, деревенская или городская девушка).

Герои Даргомыжского нередко являются носителями сложных душевных конфликтов, переживают борьбу противоположных чувств. Характеры некоторых из них представляют своеобразное сочетание трагических и комических, привлекающих и отталкивающих черт.

Своей проникательностью, умением раскрыть наиболее яркие черты каждого характера, а также тонкостью и глубиной психологического анализа Даргомыжский завоевал заслуженную славу выдающегося музыкального портретиста.

От Глинки он унаследовал горячую любовь к народной песне. Он часто вводил в свои произведения подлинные народные напевы и умел сохранять близость к народной музыке в оригина-

¹ Мы уже знаем, что социально-обличительная тема нашла свое отражение и в некоторых из произведений Алябьева этих лет.

нальных, самостоятельно сочиненных мелодиях. При этом, воплощая образы окружающих его людей, он пользовался преимущественно интонациями современной городской песни и бытового романса; песни, восходящие к древности, например обрядовые, почти совсем не нашли отражения в его творчестве. Стремление сделать свои произведения доступными самым широким массам заставляли его нередко обращаться к наиболее демократическим видам городской бытовой музыки — например, к цыганской песне, водевильному куплету и т. п.

Однако всего этого было недостаточно для тех целей, которые ставил перед собой композитор, например — для воссоздания многообразия встречающихся в жизни характеров или для передачи тонких, капризных изгибов чувств и мгновенных смен настроений.

Наблюдая за людьми, Даргомыжский замечал, что характер человека, его принадлежность к тому или иному общественному кругу, так же как его душевное состояние, можно определить по самому звучанию его речи, по манере произносить, «интонировать» слова. Речь человека замкнутого, угрюмого звучит иначе, чем речь человека живого, общительного. Говор крестьянина можно на слух отличить от говора городского жителя. Радостное возбуждение окрашивает речь в иные тона, чем скорбная подавленность.

И композитор нашел средства сделать свои музыкальные портреты еще более яркими и убедительными, а обрисовку психологических состояний еще более тонкой: он стал вводить в свою музыку мелодические и ритмические обороты, воспроизводящие характерные особенности различных типов человеческой речи. Этим объясняется частое обращение к речитативу и введение речевого, декламационного элемента в песенную мелодию.

Бережно сохранял он замечательные традиции глинкинского речитатива — его песенность, связь с народной мелодикой. Однако речитатив Глинки отвечает в основном величаво-эпическому строю его опер. Речитативы же Даргомыжского более разнообразны и, вдобавок, изменчивы. Они отражают внутреннюю суть разных характеров и типов и следуют чутко за малейшими изменениями психологических состояний. Они бывают бытовыми, комедийными, драматическими, ироническими, полными горечи или сарказма. И всегда они гибки и изменчивы.

Творчество Даргомыжского не столь многогранно, как творчество Глинки. Далеко не все произведения его несут на себе печать такого же высокого совершенства. Но то, что он обратился к новым темам, образам, воплотил в звуках веяние нового времени, сделало его вклад в русскую музыку неоценимым. Даргомыжского мы чтим как сподвижника Глинки, как основоположника, наряду с Глинкой, ряда важнейших течений в музыке XIX века.

Деятельность Даргомыжского имела огромное значение также для дальнейшего развития русской вокальной исполнительской культуры. Подобно Глинке, Даргомыжский был выдающимся исполнителем вокальной музыки, хотя и не обладал певческим голосом. Он так же постоянно работал с вокалистами — любителями и профессионалами, упрочивая тем самым основы русской исполнительской школы. Он передавал своим ученикам умение «играть» голосом, то есть создавать яркие, живые характеры даже без помощи сцены и костюма. Он требовал от исполнителя простоты и искренности в передаче человеческого чувства, решительно борясь против бессодержательной виртуозности. «Для нашего брата нужна музыка, а не певцы», — говорил он при этом.

При жизни Даргомыжского особенно обострились столь тяжело сказавшиеся на судьбе Глинки противоречия между вкусами аристократической публики и стремлением передовых русских композиторов к большому идейному искусству. Некритическому увлечению «верхов» низкопробной иностранщиной и модными виртуозами Даргомыжский противопоставлял стремление к правде и веру в великое будущее русской музыки. Он боролся против распространенного среди петербургской аристократии взгляда на музыку как на легкое, бездумное развлечение. Он писал: «Я не намерен снизводить для них музыку до забавы. Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды».

В последнее десятилетие своей жизни Даргомыжский получил возможность увидеть плоды того дела, которому Глинка и он безраздельно отдали свои душевные силы. Он стал свидетелем еще невиданного расцвета русской национальной школы в музыке, представленной композиторами Могучей кучки и Чайковским. В этот период он и сам пережил новый взлет творческих сил и совершил дальнейший шаг по пути музыкального прогресса.

Таким и вошел он в историю: смелым новатором, живым связующим звеном между эпохой Глинки — Пушкина и 60-ми годами — эпохой великого подъема демократических сил России.

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Детство и юность. Александр Сергеевич Даргомыжский родился 2 февраля 1813 года в Тульской губернии, в имении родителей. В четырехлетнем возрасте будущий композитор был перевезен в Петербург, где и протекала вся его дальнейшая жизнь.

Отец Даргомыжского, побочный сын екатерининского вельможи, служил чиновником. Мать пользовалась известностью как поэтесса: ее стихи появлялись в некоторых журналах того

времени. В доме Даргомыжского очень любили искусство. Дети обучались музыке и постоянно участвовали в музыкальных вечерах, устраиваемых по инициативе отца. Шести лет мальчик начал брать уроки фортепиано у проходящих на дом учителей, а когда ему исполнилось девять лет, скрипач одного из крепостных оркестров стал обучать его игре на скрипке. Пианистическое образование завершилось в конце 20-х годов. Одновременно Даргомыжский брал уроки пения.

Как композитор Даргомыжский был, по существу, самоучкой (в чем разделял судьбу многих замечательных русских композиторов XIX в.). Профессиональное мастерство он приобрел годами упорной, напряженной самостоятельной работы. Искусство его оттачивалось в общении с выдающимися музыкальными деятелями (в первую очередь с Глинкой) и через не прекращающееся на протяжении всей жизни творческое изучение образцов народной музыки и классического наследия.

Тяга к сочинению обнаружилась очень рано — с детства. В ранней юности Даргомыжским было написано большое количество музыкальных произведений. Но в эти годы он еще мало задумывался над серьезными творческими вопросами. В аристократических салонах, где процветало любительское музицирование, он снискал себе заслуженную славу отличного пианиста и превосходного исполнителя романсов.

Первый период творчества. Знаменательной датой в творческом пути Даргомыжского явился 1834 год — год встречи с Глинкой. Любовь к искусству помогла быстрому сближению обоих музыкантов, несмотря на разницу в возрасте. Сближение произошло в тот период, когда Глинка, только что вернувшись из-за границы, создавал своего «Ивана Сусанина». Эта опера рождалась, таким образом, на глазах у Даргомыжского. Пробуя отдельные сцены с домашним (крепостным) оркестром графа Юсупова, Глинка привлекал Даргомыжского в качестве своего ближайшего помощника.

Творческому росту Даргомыжского содействовала также работа по устройству под руководством Глинки многочисленных благотворительных концертов, в связи с чем приходилось разучивать партии с певцами, делать оркестровые переложения, дирижировать оркестром. По совету Глинки Даргомыжский взялся за изучение теории музыки. Но еще важнее было то, что, общаясь с Глинкой, Даргомыжский начинал все яснее сознавать высокие задачи, стоящие перед русским искусством.

К этому времени относится также начало увлечения творчеством Пушкина. С именем великого поэта связан ряд замечательных произведений композитора. Творчество Пушкина сыграло огромную роль в его художественном формировании.

В эти годы Даргомыжский много пишет. 30-е и начало 40-х годов — первый период его творчества. В ту пору еще не выявляются полностью все характерные особенности компози-

торского стиля, однако из-под его пера уже тогда выходит ряд произведений, имеющих большую художественную ценность (главным образом, в области романсов, песен и вокальных ансамблей).

Вершиной камерно-вокального творчества первого периода является группа произведений на слова Пушкина («Я вас любил», «Ночной зефир», «Юноша и дева», «Вертоград», «Слеза», «В крови горит огонь желанья» и др.). Лучшие из них, созданные на рубеже 30—40-х годов, вероятно, как дань памяти безвременно погибшего поэта, свидетельствуют о том, что к этому времени Даргомыжский уже достиг высокого художественного мастерства. С именем Пушкина связано и одно из крупных произведений этого периода. Это кантата «Торжество Вахха» для солистов, хора и оркестра, написанная на текст одноименного стихотворения поэта (позднее к уже написанным номерам были добавлены новые и кантата превращена в оперу-балет).

Первой оперой Даргомыжского была «Эсмеральда» — на сюжет романа Виктора Гюго «Собор Парижской богоматери»¹. При всей юношеской незрелости и сравнительно малой самостоятельности музыки, эта опера все же показательна для будущего автора «Русалки». Характерно, в частности, стремление к подчеркиванию остро драматических положений, к правдивому воплощению сильных и глубоких чувств, а также общая направленность произведения: сочувствие слушателя вызывает трогательный образ маленькой уличной танцовщицы, становящейся жертвой диких, необузданных страстей и чудовищных предрассудков, царивших в средневековом обществе.

История постановки «Эсмеральды» может служить примером того, с какими трудностями приходилось в то время сталкиваться русскому композитору, пытавшемуся продвинуть свою оперу на сцену. Из-за пренебрежительного отношения руководителей императорских театров к отечественному искусству Даргомыжский восемь лет тщетно пытался добиться постановки оперы. Лишь в 1847 году благодаря содействию Верстовского она была исполнена в Москве и только в 50-х годах впервые показана в Петербурге.

Эта неудача являлась тяжелым испытанием на пути молодого композитора. Она была первым признаком того расхождения между устремлениями передового музыканта и вкусами официальных законодателей русской театральной жизни, которому суждено было непрерывно углубляться по мере того, как идеи демократизма и народности получали все более отчетливое выражение в творчестве Даргомыжского.

¹ Опера сочинялась на французский текст по либретто, написанному самим Виктором Гюго для малоизвестного французского композитора Луизы Бертэн. Русский перевод был сделан Даргомыжским уже после сочинения музыки.

В 1844—1845 годах композитор совершил свое первое заграничное путешествие. Он посетил Вену, несколько немецких городов, Брюссель, Париж. Посездка позволила ему близко познакомиться с жизнью, бытом и искусством зарубежных стран, сблизила его с рядом выдающихся художественных деятелей.

Содержательные письма, которые молодой композитор посылал отцу, дают яркое представление о его заграничных впечатлениях. Они характеризуют его как человека, обладающего уже к тому времени самостоятельностью взглядов. К некоторым из явлений зарубежной художественной культуры он подошел критически, оценивая их с позиций требования правды в искусстве. Так, он отрицательно расценивал погоню за внешней эффектностью, характерную, по его мнению, для так называемой большой французской оперы.

Путешествие содействовало также известности Даргомыжского: ряд иностранных газет поместил сочувственные статьи о творчестве русского музыканта.

Период творческой зрелости. Возвращением на родину в 1845 году открывается зрелый период творчества Даргомыжского.

Со второй половины 40-х годов композитор работает над оперой «Русалка». Характерно, что, вновь обращаясь теперь, на новом этапе, к Пушкину, он останавливает свой выбор на произведении, полном социально-обличительного пафоса и яркого драматизма. После «Руслана» Глинки это было открытием для музыки новых сторон в творчестве великого поэта.

Во время работы над «Русалкой» Даргомыжский пишет большое количество романсов. В них по-прежнему отводится почетное место пушкинской лирике. Вместе с тем и в области малых форм Даргомыжский находит теперь у Пушкина новые темы, еще не затронутые никем из музыкантов. Наряду с лирическими романсами он создает народно-комедийную сценку «Мельник», суровый, мужественный монолог «Бог помочь вам» (у Пушкина это обращение к декабристам, сосланным в сибирские рудники).

Однако лирика Пушкина все же не могла полностью ответить потребности Даргомыжского в выражении типичных для нового времени остро критических мыслей и настроений.

Его влекла к себе поэзия Лермонтова, насыщенная протестом против насилия над человеком и ненавистью к коварному и бездушному высшему свету. Романс «И скучно, и грустно» (1847) явился первым провозвестником критического направления в творчестве Даргомыжского. За ним вскоре последовал романс «Мне грустно» на слова того же поэта. Скорбные размышления о ничтожестве современного общества Даргомыжский облек в форму проникновенных лирических монологов.

В начале 50-х годов он обращается к творчеству Кольцова, народного поэта-песенника. В своих песнях на слова Кольцова Даргомыжский дал правдивые картины народной жизни, показал простых людей с их горем и нуждой, с их искренними, бесхитростными чувствами, мастерски используя при этом интонации и форму простой бытовой песни. И в творчестве ряда второстепенных поэтов своего времени Даргомыжский сумел найти близкие для себя, действенные для своего времени образы, приобретшие новую силу и яркость в его музыкальном воплощении.

Многие из романсов этого периода рисуют трагедию одинокой, покинутой женщины. Они явились как бы отголоском работы композитора над центральным образом оперы «Русалка».

«Русалка» была окончена в 1855 году, поставлена в Петербурге в мае 1856 года. Сравнительная легкость, с которой Даргомыжскому удалось на этот раз добиться постановки, объясняется сильно возросшей популярностью его имени, что затрудняло враждебные действия театральной дирекции. Однако дирекция не сочла нужным сделать на нее какие-либо затраты. Если на постановку итальянских опер тратились огромные денежные средства, то «Русалка» давалась в сборных декорациях, а костюмы и бутафория были взяты из спектакля «Русская свадьба», выдержавшего уже свыше 60 представлений.

Опера шла со значительными купюрами, искажавшими некоторые из самых существенных и ярких по музыке сцен. Постановку спасало только замечательное исполнение партии Мельника вдохновенным мастером сцены, другом Глинки — Петровым.

Отношение публики к «Русалке» было двойственным. Аристократия сочла признаком хорошего тона презрительное отношение к новой русской опере. Демократически настроенные посетители театра принимали оперу восторженно, но их в те годы было еще очень мало.

Резко разделились и мнения критиков. Реакционная часть их, хоть и вынуждена была признать несомненные достоинства оперы, нападала на Даргомыжского за «чрезмерное» увлечение национальным, народным элементом, что, по ее мнению, приводило к однообразию музыки.

На защиту Даргомыжского с большой статьей о «Русалке» выступил Серов. Он горячо отстаивал право национальной русской оперной школы на существование и приветствовал «Русалку» как яркое достижение. Отличительными чертами этой школы он считал своеобразие мелодии, ритмики, гармонии, обусловленное глубокой интонационной связью с народной

¹ Серов употреблял выражение «славянской».

музыкой, и «постоянное стремление к правде в выражении, не допускающее (кроме весьма редких исключений) служения целям виртуозным и, по серьезности направления, далекое от всех плоских и мишурных эффектов».

В своей статье Серов подверг обстоятельному анализу музыку и либретто «Русалки». Эта статья остается вплоть до наших дней лучшим исследованием об опере Даргомыжского.

Низкое качество постановки и холодное отношение к опере большинства публики тяжело подействовали на композитора. Горькое чувство разочарования особенно усилилось после того, как в 1857 году, после одиннадцати представлений опера была снята с репертуара.

К этому периоду становятся особенно заметными резкие изменения, происшедшие в характере и образе жизни Даргомыжского со времен его юности. Неудачи на оперном поприще, удары, постоянно наносимые его артистическому самолюбию официальными руководителями театральной жизни, — все это, казалось, преждевременно состарило его, вселило в него неверие в возможность когда-либо добиться признания на родине.

Резко изменился и круг знакомств Даргомыжского. В прошлом завсегдатая петербургских салонов, он теперь совершенно прекращает посещение светских сборищ. В обществе за ним закрепляется слава нелюдима и домоседа. Он замыкается в узком кругу друзей и единомышленников. Это были, прежде всего, постоянные посетители его домашних вечеров, в основном — певцы-любители, пользовавшиеся его уроками и советами. Регулярно собираясь на квартире композитора для музицирования, они исполняли камерную музыку, и в частности — произведения Глинки и самого Даргомыжского. Здесь-то и выработался реалистический стиль исполнения, чуждый внешней эффектности, отвечающий духу новой русской музыки.

Но вскоре деятельности Даргомыжского суждено было принять более широкий общественный размах.

Конец 50-х годов был периодом, когда в общественной жизни России подготавливались глубокие и значительные сдвиги. Эти годы были ознаменованы резким обострением кризиса крепостнической системы и мощным нарастанием освободительного движения крестьян. Угроза революционного взрыва вырвала у правительства крестьянскую реформу 1861 года. Россия вступила в новую, капиталистическую фазу своего развития. Начинался разночинно-демократический этап освободительной борьбы русского народа.

В эти годы невиданно возросла роль передовой русской литературы как обличительницы пороков старого строя и горячей поборницы интересов угнетенного народа. Рядом с органом революционной демократии — «Современником» Некра-

сова и Чернышевского — возникали и другие журналы передового направления. В деятельности одного из них довелось принять участие и Даргомыжскому.

Через мужа своей сестры, известного карикатуриста Николая Степанова, он познакомился с талантливым поэтом и переводчиком Василием Курочкиным. Когда в 1859 году Курочкин и Степанов основали сатирический журнал «Искра», они привлекли Даргомыжского к участию в работе редакции.

Журнал «Искра» сыграл выдающуюся роль в русской общественной жизни периода нарастающего революционного подъема и крестьянской реформы. Его стрелы били прямо в цель, беспощадно разя видных деятелей царского правительства, либералов, крепостников, денежных тузов и купцов-стяжателей. В его карикатурах, стихах, фельетонах, обзорах обличались нравы аристократического общества, взяточничество чиновников, гнет цензуры. Обличение велось в столь меткой и остроумной инсказательной форме, что удавалось обойти рогадки цензуры и вместе с тем сделать содержание понятным каждому читателю. В начале 60-х годов «Искра» поднималась до выражения революционно-демократических идей. На ее страницах иногда выступали под псевдонимами Герцен, Некрасов, Салтыков-Щедрин, Добролюбов.

Состав сотрудников «Искры» был неоднороден. Далеко не все придерживались революционных взглядов. Однако душой журнала был Курочкин, ведший за собой левое крыло «искровцев».

Поэтическое творчество Курочкина и некоторых других поэтов этой группы получило необычайно широкое распространение среди демократической интеллигенции. Их стихи, острые и легкие, запоминались наизусть, повторялись как слова народной песни.

Курочкин еще до основания журнала прославился как переводчик Беранже. Творчество П. Беранже (1780—1850), «народного поэта Франции», как назвал его еще Белинский, песенника, остроумного насмешника, непримиримого врага аристократии и духовенства, получило особенно широкую известность в России именно благодаря Курочкину.

На протяжении четырех-пяти лет композитор принимал деятельное участие в отделах «Искры», посвященных вопросам искусства и особенно музыки. Он идейно направлял эти отделы и поставлял темы и сюжеты для многочисленных карикатур, фельетонов и рассказов из области современной музыкально-театральной жизни. Он получил, таким образом, возможность вести открытую борьбу против косных представлений об искусстве, царивших в аристократическом обществе, за утверждение прав демократической национальной музыкальной культуры.

Общение с Курочкиным и его окружением вызвало в Даргомыжском новый подъем творческих сил.

Еще в 1858 году он написал драматическую песню «Старый капрал» на стихи Беранже в переводе Курочкина — одно из лучших своих произведений, направленное против угнетения человеческой личности. Образ старого мужественного солдата, оскорбленного офицером и безвинно приговоренного к расстрелу, является одним из самых впечатляющих во всем творчестве композитора.

В годы сотрудничества в «Искре» особенно ярко расцветал обличительный дар Даргомыжского, и им были написаны его бессмертные музыкальные сатиры: «Червяк» на слова Курочкина (из Беранже) и «Титулярный советник» на слова «искровца» Петра Вейнберга.

Свою работу в «Искре» Даргомыжский прекратил, по-видимому, в 1864 году, когда произошел разрыв между Степановым и Курочкиным.

Продолжая по-прежнему тяготиться своим одиночеством среди музыкальных деятелей и все еще не веря в возможность успеха на оперном поприще, Даргомыжский решил предпринять новое заграничное путешествие. Он стремился также рассеяться после тяжелых переживаний, вызванных смертью отца. Его поездка продолжалась с ноября 1864 года по май 1865 года. На этот раз он посетил Варшаву, Лейпциг, Брюссель, Париж и ряд других европейских городов.

В Брюсселе Даргомыжскому суждено было пережить подлинный артистический триумф. Концертное исполнение его произведений вызвало бурный восторг бельгийской публики. Газеты были полны восторженными отзывами о его музыке.

Последние годы жизни. Окрыленный заграничным успехом, Даргомыжский вернулся на родину. И здесь на склоне лет он наконец обрел радость широкого общественного признания и испытал новый могучий взлет творческих сил.

60-е годы были ознаменованы высоким расцветом передовой русской культуры, отразившей мощный подъем демократических сил.

На музыкальном поприще в эти годы выступила блестящая плеяда великих талантов, поведших активное наступление на обветшалые нормы дворянско-аристократического искусства. В Петербурге, в авангарде прогрессивных сил, выдвинулось боевое содружество молодых композиторов, вошедшее в историю под названием «Могучей кучки». Его членами были: Балакирев, Кюи, Мусоргский, Римский-Корсаков, Бородин; идеологом этой группы был замечательный русский критик Стасов. Ко времени возвращения Даргомыжского молодые музыканты начали выступать с яркими, самобытными произведениями.

Новые веяния сказывались во всех областях музыкально-общественной жизни. Властно заявил о своих правах новый, разночинный слушатель. Хлынувшая в залы императорских театров демократическая публика выносила свою, самостоятельную оценку идущим на сцене произведениям, содействовала распространению славы отечественных композиторов. И хотя решающее влияние на репертуар по-прежнему имели представители дворянско-аристократической и придворно-бюрократической верхушки, художественные требования разночинной интеллигенции становились силой, с которой уже трудно было не считаться.

В 1865 году дирекция императорских театров не могла противостоять требованиям музыкальной общественности и согласилась на возобновление «Русалки». На этот раз успех превзошел все ожидания. Новые слушатели восторженно приветствовали замечательную русскую оперу. Успеху значительно содействовали великолепное исполнение партии Мельника О. А. Петровым и выступление в роли Наташи талантливой Ю. Ф. Платоновой, сумевшей передать глубокий драматизм центрального образа оперы.

Вслед за «Русалкой» состоялось возобновление на петербургской и московской сценах ранних произведений Даргомыжского — «Эсмеральды» и «Торжества Вакха». Представления неизменно тепло принимались публикой. Даже враги уже более не могли мешать растущей славе Даргомыжского и должны были признать в нем крупнейшего музыкального деятеля своего времени.

В 1867 году он был выдвинут в состав дирекции петербургского отделения Русского музыкального общества¹, а вскоре после этого избран председателем петербургского отделения.

Работать пришлось в трудных условиях. РМО находилось в зависимости от придворных кругов, которые ненавидели новую русскую музыку и всячески старались тормозить ее развитие. Даргомыжский вступил на путь тонкой дипломатической борьбы с титулованным начальством и добился перелома в деятельности общества.

В течение сезона 1868/69 года в концертах РМО был исполнен ряд произведений русских композиторов — Глинки, Чайковского, Римского-Корсакова, Мусоргского, Бородина и самого Даргомыжского.

Выйти из состояния прежней замкнутости и отдать на склоне жизни все силы большому общественному делу Даргомыжскому помог не только душевный подъем, явившийся результатом больших артистических успехов. Силы для борьбы он мог черпать из нового источника, ранее ему неизвестного: он больше не был одинок. В молодой смене прогрессивно мыслящих русских композиторов он нашел товарищей и единомышленников.

Даргомыжский обратился к новому для него виду творчества. С 1861 по 1867 год им были написаны последовательно три симфонические увертюры-фантазии: «Баба-Яга», «Украинский казачок» и «Фантазия на финские темы» («Чухонская фантазия»). Опираясь на пример Глинки в «Камаринской», Даргомыжский положил в основу этих произведений подлинные народно-песенные темы национального происхождения и создал на этом материале яркие жанровые картинки.

¹ Русское музыкальное общество (РМО) — концертная организация, созданная Антоном Рубинштейном в 1859 году в целях широкой пропаганды музыкального искусства.

Симфонические фантазии Даргомыжского привлекают богатством выдумки, юмором и светлым, жизнеутверждающим характером.

Однако вершиной творчества 60-х годов явилась опера «Каменный гость», над которой композитор работал в последние годы жизни, окрыленный сочувствием балакиревцев и друзей из передовой артистической среды, испытывая необычайный прилив творческих сил. Эта опера, которую сам Даргомыжский назвал своей лебединой песней, поразила современников смелой новизной и необычностью замысла.

Композитор оставил в неприкосновенности текст маленькой трагедии и, не сочиняя специального либретто, целиком переложил произведение Пушкина на музыку. Таким образом, он создал оперу, основанную на одних речитативных диалогах.

Работа началась в конце 1867 года. Через год она уже настолько продвинулась, что на квартире композитора стали исполняться отдельные эпизоды под рояль. Исполнителями были сам Даргомыжский, Мусоргский и сестры Пургольд: Александра Николаевна — певица, ученица Даргомыжского, и Надежда Николаевна — пианистка.

Продолжать сочинение Даргомыжскому пришлось уже тяжело больным. Однако его не покидало творческое горение. Предчувствуя близкую смерть и стремясь закончить «Каменного гостя», он спешил и не прекращал работы, несмотря на тяжкие физические страдания. И все же он не успел полностью завершить свое дело.

Даргомыжский скончался 5 января 1869 года.

Согласно желанию покойного, «Каменный гость» был закончен Кюи и оркестрован Римским-Корсаковым. В 1872 году, верные памяти своего старшего друга, балакиревцы добились постановки оперы на сцене Марининского театра в Петербурге.

РОМАНСЫ

Камерную вокальную музыку Даргомыжский сочинял на протяжении всей своей жизни. До нас дошло свыше ста романсов и песен, а также большое количество вокальных ансамблей композитора. В этих произведениях отражены все этапы его творческого развития. Романс и песня были для Даргомыжского своеобразной творческой лабораторией: здесь закладывались основы стиля, формировался музыкальный язык.

Даргомыжский испытал на себе значительное влияние романсов Глинки. Однако в целом его творчество пошло по иному пути и представляет иную, параллельную глинкинской, ветвь русской вокальной музыки. Корни романсного наследия Даргомыжского — в бытовой городской музыке его времени. По-

стоянно заботясь о простоте, он опирался на интонации и средства выражения, широко распространенные в музыке городских низов; он обращался ко всем популярным в его время вокальным жанрам: от самых простых — «русской песни», водевильного куплета, до наиболее развитых — фантазии, баллады.

Вместе с тем Даргомыжский не мог ограничиться для воплощения новых тем уже существовавшими видами и типами романса. Самыми значительными его произведениями были как раз те, в которых он переосмысливал традиционные вокальные жанры, обогащал их новыми средствами художественной выразительности и создавал на их основе новые, еще небывалые виды.

Романсы 30-х и начала 40-х годов. Романсы раннего периода еще не обладают таким своеобразием, как более поздние. Вначале композитор ограничивается сочинениями в духе бытового романса, используя интонации русской, украинской и вообще славянской песенной и танцевальной музыки. Некоторые произведения, однако, уже выделяются своей значительностью и наличием в них отдельных черт, предвещающих более зрелый стиль композитора.

Фантазия «Свадьба» на слова А. В. Тимофеева относится к их числу. Даргомыжский впервые обращается в данном произведении к характерной для него впоследствии теме протеста против ханжества и предрассудков, царивших в современном ему обществе, и утверждает право человека на свободу чувства.

Здесь находят свое применение романтический принцип сопоставления человеческих переживаний с картинами природы. Гордые, свободолюбивые чувства воплощены в образах неистово бушующей в лесу ночной бури и сверкающего ясного утра. Как живописно-изобразительный элемент в музыке, так и наличие сквозного развития указывают на близость «Свадьбы» к жанру баллады.

Музыкальное единство придает форме троекратное проведение широкого повествовательного запева, в мелодии которого заметна связь с народно-песенными оборотами.

146 Andante

За этим запевом следует каждый раз новый быстрый эпизод. Два из них основаны на энергичных мелодиях декламационного характера и содержат яркие изобразительные штрихи в голосе и аккомпанементе. Третий, рисуемый утро, передает характер радостного ликования.

Как уже указывалось, высшим художественным достижением Даргомыжского в первом периоде оказалась группа романсов на слова Пушкина. Поэзия Пушкина привлекала композитора глубиной содержания и пластической красотой образов. Это была область возвышенных и вместе с тем подлинно человеческих, земных, всем понятных и близких чувств и мыслей, выраженных в высокохудожественной и вместе с тем простой и естественной форме. Соприкосновение с пушкинской поэзией внесло черты большого благородства в музыкальное письмо Даргомыжского, заставило его усилить заботу о красоте и гибкости мелодии, о яркости гармонических красок.

В романсах на слова Пушкина особенно ощутимо влияние Глинки. Однако и в данной области Даргомыжский не остался подражателем и внес яркий и оригинальный вклад в музыкальное истолкование пушкинской лирики.

«Ночной зефир» — один из лучших романсов этой группы¹. Сравнение его с одноименным романсом Глинки помогает вскрыть индивидуальные различия в подходе обоих композиторов к одному и тому же тексту.

Отталкиваясь, подобно Глинке, от формы самого стихотворения, Даргомыжский строит романс на сопоставлении музыкально-контрастных эпизодов. Как и Глинка, он применяет для воплощения ночного пейзажа и образа шумящей реки яркие колористические средства (в данном случае — колышущийся ритм в аккомпанементе, сумрачное звучание низких регистров фортепиано) и обрисовывает грациозный образ юной испанки характерными оборотами национальной танцевальной музыки.

Однако если «Ночной зефир» Глинки является поэтической картиной и мы воспринимаем образ молодой испанки как бы застывшим на фоне ночного пейзажа, то «Ночной зефир» Даргомыжского — целая сцена, насыщенная действием.

У Глинки картинность замысла подчеркивается чередованием двух неизменяющихся музыкальных эпизодов. Даргомыжский сохраняет неизменным при троекратном проведении только один из них (ночной пейзаж). Промежуточные эпизоды строятся каждый раз на новом материале, что дает возможность индивидуализировать образы испанки и ее кавалера. К тому же и внутри эпизодов композитор лишь постепенно разворачивает действие: так, после первого до-минорного раздела, как

¹ Романс рассматривается в последней его редакции, с теми изменениями, которые внес в него Даргомыжский для издания 1862 г.

бы прорезая ночную тишину, до слуха доносятся прерывистые аккорды в до мажоре, заставляющие насторожиться; и лишь через несколько мгновений, после полуречитативных слов «Тише, чу!.. Гитары звон!..», у рояля появляется характерный «гитарный» наигрыш. Только теперь окончательно устанавливается оживленный темп, и в свои права вступает мелодия бо-леро.

147. Allegro moderato

Вот зо-шла лу-на зна-та-я,

ти-ше, чу!.. Ги-та-ры звон!..

animato

Новый эпизод (после возвращения первого, до-минорного) начинается в ми-бемоль мажоре в темпе Moderato. Это речь молодого кавалера, изысканно-учтивая, рыцарственная (Даргомыжский придал ей некоторое ритмическое сходство с менуэтом). Лишь постепенно эта мелодия вновь переходит в уже знакомые звуки болеро.

В романсе на слова Пушкина «Я вас любил» еще явственнее выступают характерные особенности письма Даргомыжского. Здесь композитор предвосхищает форму некоторых лирических монологов зрелого периода.

Стихотворение Пушкина «Я вас любил» — не обычное любовное излияние. Это лирическое обращение, полное глубокой сдержанности и чувства большой человеческой дружбы и уважения к некогда любимой женщине.

Даргомыжский тонко передал своеобразие этого поэтического замысла. Он придал романсу черты сходства с элегией. Неторопливо льется благородная песенная мелодия на фоне спокойного арпеджированного сопровождения. Рисунок каждой попевки отличается гибкостью и пластичностью. Мелодия всего куплета представляет единую, постепенно развивающуюся ли-

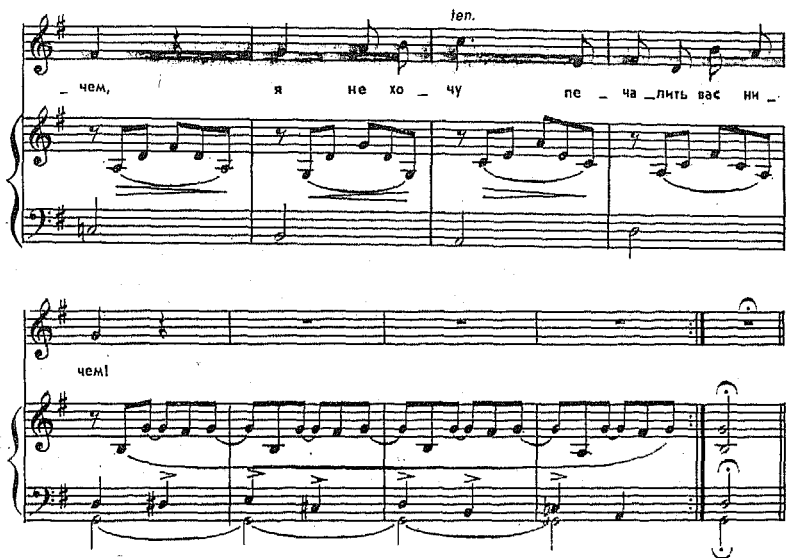
148 *Moderato assai*

Я вас лю-бил, лю-

-бовь е-ще, быть мо-жет, в ду-ше мо-ей у-

-гас-ла на со-всем, но пусть о-на вас боль-ше не тре-

-во-жит; я не хо-чу пе-ча-лить вас ни-



нию. Начинаясь с самого низкого звука, она постепенно захватывает все более широкий диапазон и перед концом куплета достигает самого высокого звука (до второй октавы), выделенного ритмической остановкой и обозначением *tenuto*; после этого движение замыкается мягким кадансирующим оборотом с характерным для бытовой мелодии наложением сексты (III ступень лада) на доминантовую гармонию.

Но в этой мелодии присутствует и декламационное начало: она льется не непрерывным потоком, как это бывает обычно в песне. Единая линия вырастает из совокупности коротких фраз-попевок, различных по своему строению и протяженности и отделенных друг от друга, согласно смыслу слов, паузами. Ритм мелодии отличается, таким образом, чисто речевой свободой. Это и придает музыке характер особой углубленности, сосредоточенности и сдержанности.

К концу первого творческого периода у Даргомыжского появляются отдельные произведения, в которых уже явственно проступает стремление к созданию музыкальных портретов.

Песня «Шестнадцать лет» на слова А. А. Дельвига — одно из таких произведений.

Текст, немного стилизованный в духе сентиментальной поэзии XVIII века (он заимствован у немецкого поэта М. Клаудиуса), мог, казалось бы, дать повод к созданию музыкального произведения чувствительного, пасторального характера. Но не так подошел к нему Даргомыжский.

Несколько условному у Дельвига образу наивной девушки-пастушки он придал вполне реальные черты современной

простодушной и мечтательной мешаночки. Он сделал это, положив стихи на музыку незатейливого вальса, подобного тем, которые имели в его время широкое распространение в городском демократическом быту. Он придал музыке трогательную простоту и вложил в нее еле уловимый оттенок мягкого юмора.

Итак, даже в ранних романсах Даргомыжского уже можно заметить известные черты своеобразия. Это тяга к воплощению образов в действии, движении, к воспроизведению разнообразных человеческих характеров; а романс «Я вас любил» свидетельствует о том, что и в области собственно лирики композитор постепенно утрачивает безмятежность чувства и непосредственность высказывания и начинает склоняться в сторону углубленного психологического анализа, раздумий о сложных и неразрешимых противоречиях жизни.

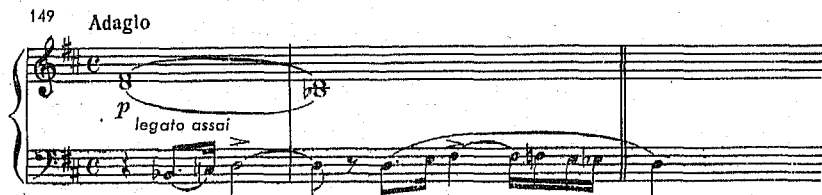
Романсы и песни зрелого периода чрезвычайно разнообразны. Именно с конца 40-х годов начинается наиболее полно проявляться новаторская сущность творчества Даргомыжского. Широк круг поэтов, к которым обращается композитор.

Как уже отмечалось, он и в пору творческой зрелости продолжает уделять неослабное внимание поэзии Пушкина.

«Восточный романс», написанный на начальные строки стихотворения «Гречанка», выделяется своей необычайной красочностью. Это одно из характерных для русской музыки XIX века произведений, посвященных тем причудливым, манящим образам, которые издавна рождались в воображении русских людей при мысли о красотах далеких восточных стран. Создавая этот романс, Даргомыжский развивал некоторые музыкальные принципы фантастических сцен «Руслана» и предвосхищал яркие красочные находки композиторов последующих поколений.

Образу чужеземной красавицы Даргомыжский придал черты загадочности. Она как бы застыла в томной неподвижности, дразня своим таинственным видом пылкое воображение художника.

Скульптурно неподвижный, сказочный образ возникает в кратком фортепианном вступлении. Необычный лад выявляется из сопоставления двух больших терций, образующих в совокупности увеличенное трезвучие. Басовому голосу поручена плавная мелодическая линия в пределах увеличенной квинты; медленный подъем по ступеням целотонной гаммы завершается краткой хроматизированной нисходящей попевкой.



Это как бы лейтмотив романса. Его отголоски то и дело звучат в фортепианном сопровождении. Он же замыкает романс, оставляя у слушателя ощущение неразрешенности и такой же, как в начале, неподвижности и загадочности.

Речитативная мелодия голоса, поддерживаемая красочными гармониями рояля, движется ровными длительностями, не нарушая общего характера оцепенения. Лишь в заключительных фразах прорывается страстный, восторженный тон.

В 50-х годах Даргомыжский открывает в поэзии Пушкина новые стороны, оставшиеся еще незатронутыми композиторами-романсистами.

Комедийно-бытовая сценка «Мельник» написана на слова песни из «Сцен из рыцарских времен» Пушкина. Здесь раскрылось искусство Даргомыжского — великолепного знатока человеческих характеров, нашел выражение его богатейший юмор и проявилось мастерское владение интонациями народно-бытовой речи и народной песни. В простой, сжатой форме, скупыми, но предельно выразительными и меткими средствами он передал в лицах столкновение между незадачливым мельником и его бойкой женой.

В действие вводит повествовательная фраза от автора¹. В дальнейшем слово предоставляется самим действующим

150 Allegro

Ах ты, пья_ни_ца, без_дель_ник! Где ты ви_дишь са_по_ги!

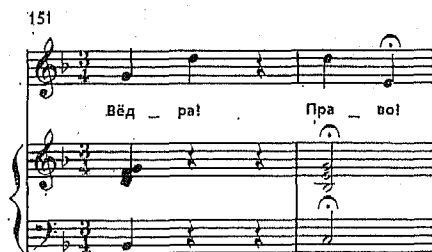
Иль му_тит те_бя лу_ка_вый! Э_то вёд_ра!

¹ В этой фразе — «Возвратился ночью мельник» — уже присутствуют некоторые черты музыкальной характеристики самого мельника. В частности, ощущается широкая размашистость его движений, походки.

лицам. Короткий, решительный окрик мельника, удивленного видом чужих сапог (интонация удивления подчеркивается ферматой на второй восьмой), является толчком к началу Allegro. Это Allegro — сварливые причитания находчивой супруги, избравшей упреки загулявшему мужу в качестве наилучшего средства самозащиты.

Ее речь поддерживается суетливыми фигурациями шестнадцатых у рояля. Комизм усугубляется еще тем, что в речи жены пародируется мелодия популярной народной песни «Шла девица за водой», выпаливаемой в неудержимой скороговорке. Наконец разъяренная женщина бросает в лицо мужу последнюю фразу: «Это ведро!» Композитор остроумно передал интонацию этого выкрика, перенеся в слове «ведро» акцент на второй слог (пример 150).

Слово «ведро», подхваченное мужем, получает в его устах совершенно иную интонационную окраску. Недоумение, озабоченность и вместе с тем оттенки лукавства слышатся во всех его дальнейших рассуждениях.



Коренные сдвиги в области лирики, намечавшиеся уже в предыдущем периоде, связаны с произведениями на слова Лермонтова.

Наряду с Пушкиным, Лермонтов должен быть назван в числе любимейших поэтов Даргомыжского. Никому из музыкантов, обращавшихся к поэзии Лермонтова, не удалось с такой силой и проникновенностью выразить содержащиеся во многих стихах поэта глубокие раздумья о смысле жизни, о судьбе человека.

Лучшими произведениями Даргомыжского на слова Лермонтова являются два монолога: «И скучно, и грустно» и «Мне грустно».

«И скучно, и грустно». Стихотворение Лермонтова звучит как исповедь истрадавшей души, как признание человека, томимого жаждой счастья, любви, дружбы, но опустошенного бесплодной тоской и потерявшего веру в возможность найти сочувствие у окружающих. Глубокая скорбь об утраченных надеждах смешивается с презрением к толпе бездушных, пустых и лицемерных кукол, в общении с которыми проходит

его жизнь. Эти чувства выражены в простой, безыскусственной форме. Свободно льется стихотворная речь. В ее ритмических перебоях, остановках, паузах мы улавливаем интонации горестных восклицаний и мучительных вопросов, на которые нет ответа.

В столь же простую и впечатляющую музыкальную форму облек этот текст Даргомыжский. К его романсу можно было бы отнести слова Белинского, сказанные по поводу стихотворения Лермонтова: «Так и чувствуешь, что вся пьеса мгновенно излилась на бумагу сама собою, как поток слез, давно уже накипевших, как струя горячей крови из раны, с которой вдруг сорвана перевязка».

Даргомыжский отказывается от куплетного строения, заставляя музыку следовать в своем развитии за содержанием текста.

По-речевому выразителен мелодический рисунок. Показательно мелодическое выделение слова «руку», придающее фразе оттенок горестного сожаления, а также интонация вопроса на словах «Любить... но кого же...» и т. п.

152 а [Andante non troppo lento]



152 б



Ритмическая свобода, естественное, по смыслу текста, распределение пауз, выделение отдельных особо значительных слов, а также гибкость и подвижность тонального плана — все это создает ощущение правдивой, безыскусственной человеческой речи.

Вместе с тем мелодии романса присуща песенность; в ней сохранены некоторые характерные признаки бытового лириче-

ского романа. Именно этими чертами — песенностью и близостью бытовой музыки — и обусловлены проникновенный, задушевный тон романа и его доходчивость до сердца слушателя.

Связь с типом бытового романа устанавливается через пластичные очертания мелодии и традиционную фактуру сопровождения из разложенных аккордов. Неизменное ритмическое движение аккомпанемента (трехдольные фигуры) при плавности модуляций и скользящих сменах гармоний создает, даже при декламационной прерывистости вокальной линии, ощущение текучести и слитности.

В другом лирическом монологе на слова Лермонтова — «Мне грустно», построенном на том же принципе сочетания песенности и декламации, — роль песенной мелодии еще усилена. Это обусловлено самим художественным замыслом: в отличие от предыдущего романа «Мне грустно» — не размышление наедине с самим собой, а обращение к другому лицу, полное задушевного тепла и ласки.

Прообразом подобного монолога-обращения был уже пушкинский романс «Я вас любил». Однако теперь лирическая тема оказывается обогащенной новыми, социальными мотивами. Автор высказывает свою глубокую боль и тревогу за судьбу любимого им, юного, чистого душою существа, обреченного на тяжкие страдания, а может быть, и нравственную гибель, при столкновении с бездушным и лицемерным светом.

153. Moderato

rit.

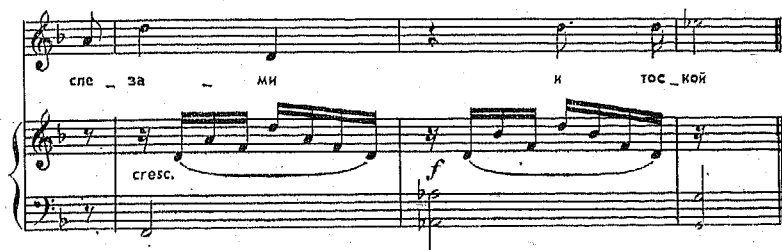
Мне груст... но

по-то-му, что я те-бя люб-лю

Вновь композитор обратился к выразительным средствам элегии. Мерное, спокойное движение аккомпанемента поддерживает настроение глубокой сосредоточенности. Особенно широкое применение нашел в этом романсе принцип плавного движения певучего баса, свидетельствующий о прочности глинкавских традиций в русской вокальной музыке. Близость к элегии сказывается и в значительной распевности и закругленности музыкальных фраз.

Вместе с тем встречаются и драматические интонации, разрывающие плавность мелодической линии.

154



Даргомыжский требовал от исполнителя выразительной подачи слова и одновременно — преодоления метрической скованности во имя полной песенной свободы. Он оставил на этот счет прямые указания в нотном тексте: на желаемый характер произнесения слова указывает своеобразная расстановка лиг и акцентов; необходимость ритмической свободы подчеркивает неоднократно встречающееся обозначение *tenuto*.

Яркое представление о высоком мастерстве Даргомыжского-портретиста могут дать произведения, посвященные женским образам. Композитор часто обращался к теме женской доли. Он коснулся и судьбы крестьянки, насильно выданной за немилого, показал и трагедию одинокой, отвергнутой, но страстно любящей женщины. Неоднократно возвращаясь к подобным темам, Даргомыжский умел найти каждый раз новое художественное решение.

Два различных образа встают перед нами в двух произведениях, посвященных теме брака с нелюбимым. Оба они написаны в духе «русской песни», что указывает на принадлежность героинь к народной среде.

Одно из них — «Без ума, без разума» на слова А. В. Кольцова, творчество которого привлекало Даргомыжского своей подлинной народностью, безыскусственной простотой и искренностью.

«Без ума, без разума» — лирическая жалоба. Широко и свободно льется песенная мелодия. Но Даргомыжский драматизирует песню. Он нарушает строгую куплетность: вводит

выразительный речитативный эпизод («говорят родимые...») и строит заключение песни на большой кульминации, звучащей как выражение горького отчаяния.

Другое произведение, родственное по теме, но отличное по характеру,— песня «Лихорадушка» на народные слова. Музыка рисует образ молодой, томящейся в неволе, но задорной и бойкой женщины, призывающей болезнь на голову ненавистного ревнивого мужа. Горе и юмор своеобразно переплетаются в этом произведении. Лирическая окраска мелодии сочетается с оживленным движением и элементами плясовой ритмики (на словах «Голова ль моя», а также в припеве).

Романс «Я все еще его люблю» на слова популярной в свое время поэтессы Ю. Жадовской является еще одним женским монологом-портретом. Здесь воплощен образ страстно и пылко любящей, но несчастной в своей неразделенной любви женщины.

Для обрисовки этого образа Даргомыжский обращается к выразительным средствам цыганского романса с характерным для него сочетанием лирической мелодии и приподнятой, патетической декламации. Особенно страстно, драматично звучит припев, которым заканчиваются оба куплета. Он подобен призыву, крику души. В своем стремительном восхождении мелодия захватывает огромный диапазон и затем решительно и быстро вновь падает. При этом гармоническая основа мелодии чрезвычайно проста — это распространенная в бытовой музыке кадансовая формула в гармоническом миноре, с характерным наложением III ступени лада на предпоследний доминантовый аккорд.

155

ad libitum *accel. e cresc.*

Бе-зум-на-я, я всё ещё в его люб-

лю-, я всё ещё его люб-лю!

rit.

Романс-монолог «Расстались гордо мы» написан на слова Курочкина (у Курочкина стихотворение называется «В разлуке»).

Героиня этого романса — тоже любящая и покинутая женщина. Но музыка рисует образ, резко отличный от предыдущего. Это человек гордый, замкнутый, умеющий затаить глубоко в душе волнующие его чувства. Спокойно, сдержанно, без надрыва звучит музыкальная речь, только временами выдающая силу еще не угасшей любви.

При крайней простоте художественных приемов Даргомыжский добился огромной выразительности мелодии, в которой в неразрывном единстве переплелись песенные и речевые элементы. И на этот раз композитор избрал форму куплета с припевом. Припев («Но если бы с тобою...» и т. д.) выполняет очень тонкую психологическую функцию. Это как бы интонация глубокого вздоха, неожиданно вырвавшегося из груди и обнажившего внутреннюю страстность, скрытую за видимым спокойствием предшествующих слов. Мелодия припева начинается после паузы со второй четверти, и это создает выразительный ритмический перебой после предыдущего плавного движения.

156

Но ес - ли бы с то - бо - ю... я

ad libitum rall.

встре - тить - ся мог - па! Ах! Ес - ли б я хоть встре - тить - ся мог - па!

Одной из вершин вокального творчества Даргомыжского явились социально-обличительные произведения на слова поэтов-«искровцев» (в первую очередь — Курочкина).

Для произведений данной группы характерно сочетание значительности содержания с предельной простотой и демократичностью формы. В своем творчестве Курочкин, как правило, опирался на простейший, распространенный вид куплетной песни с припевом, это было вызвано заботой о доходчивости обличительных произведений, которые должны были нести в массы острую, бичующую мысль. Обращение к поэзии Курочкина заставило и Даргомыжского добиваться создания ярких образов при помощи самых скромных средств и насыщать каждый музыкальный элемент предельной выразительностью. Портретное искусство композитора достигло здесь наивысшего расцвета.

«Старый капрал» на слова Курочкина по Беранже назван Даргомыжским «драматической песней». Это монолог и драматическая сцена одновременно. Речь старого солдата, обращенная к ведущим его на расстрел товарищам, его размышления раскрывают душевный мир этого простого, мужественного и честного человека из народа; они позволяют взглянуть в его прошлое и вместе с тем непосредственно воспроизводят все происходящее, вплоть до самого момента казни. В песне звучит гневное обличение общественному строю, который допускает насилие человека над человеком. Действенность ее не снижается от того, что героем стихотворения Беранже является французский солдат, бывший участник наполеоновских походов. Трагическая судьба старого капрала — жертвы социального неравенства — была типична и для многих русских людей, современников Даргомыжского.

Композитор блестяще использовал выразительные возможности куплетной песни с припевом и совершенно по-новому, творчески осмыслил эту форму. Он насытил каждый куплет новым музыкальным содержанием и обогатил, таким образом, куплетную форму сквозным музыкальным развитием. Вместе с тем он превратил принцип неизменно повторяющегося припева в оригинальное и яркое средство психологической выразительности.

Чеканная, маршеобразная формула припева (команда «В ногу, ребята! Раз! Два!» и замыкающие ее аккорды) приобрела значение основной музыкальной темы произведения. Не случайно она в сокращенном виде легла в основу фортепианного вступления.

Эта тема является характеристикой старого капрала, человека строгой выправки, привыкшего к воинской дисциплине; но она имеет и более глубокое психологическое значение: она передает ту внутреннюю силу духа и волевую собранность старого бойца, сломить которые не в состоянии ни боль, ни чувство совершающейся над ним несправедливости.

Мелодия припева возвращается всякий раз, когда, казалось бы, воспоминания о прошлом или мысль о близкой смерти готовы расслабить душу приговоренного. И каждый раз она звучит по-прежнему мужественно и собранно.

157 Немного быстрее

В но _ гу, ре _ бя _ та! Раз! Два! Гру _ дью по _ дай _ ся,

не хнычь, ров _ ный _ ся! Раз! Два! Раз! Два!

Если припев раскрывает ведущее начало в характере старого капрала, то каждый из куплетов дополняет образ новыми, значительными чертами, выявляя его глубокую человечность и душевную красоту. Из слов старого солдата мы узнаем о его теплом, отеческом отношении к товарищам, о его чувстве чести и гордом сознании собственного достоинства, о нежной, поэтической привязанности к далекому родному селению.

Музыка чутко передает многообразнейшие психологические оттенки речи. Композитор сохранил на протяжении всей песни четкий ритм шага-шестивия (мелодия, как правило, строится по двутактам), но добился в этих пределах полной речевой свободы и естественности. Гибко изменяется темп. Временами, при внезапной вспышке чувства, резко нарушается метрическая сетка. Так, например, двутакт превращается в трехтакт с мелодической кульминацией во втором такте («Молод и он оскорблять») в тот момент, когда воспоминание о нанесенной обиде заставляет вскипеть гневом сердце старого воина.

158 Темп весьма умеренный

Я о_с_кор_бил о _фи _це _ра. Молод и он о_с_корб_лять ста_рых сол_дат!

cresc. f p

Если в начале первого куплета слова старого капрала звучат как ободрение товарищам и в них слышатся отголоски привычной команды, то при мысли о родных краях или о друзьях, с которыми прошла молодость, в его речах появляются лирически-напевные интонации.

Фортепианное сопровождение отличается простотой и вместе с тем большой насыщенностью. Гармонии, акценты, лиги, динамические оттенки — все призвано правдиво отражать душевные движения. Просто, но выразительно передан и самый момент расстрела: уменьшенный септаккорд fortissimo, затем другой аккорд альтерированной субдоминанты piano в низком регистре. Как скорбное послесловие звучит последний припев: тема проходит в миноре, и исполнять эту мелодию должен, по замыслу композитора, мужской хор.

Комическая песня «Червяк», также на слова Курочкина по стихотворению Беранже, является выдающимся образцом сатиры Даргомыжского.

Композитор вновь обратился к форме куплета с припевом для создания монолога-портрета. На этот раз перед нами портрет мелкого, подленького чинуши, пресмыкающегося перед сиятельным графом и доходящего в своем подобоострастии до полного самоуничтожения. Вновь композитор использовал свое мастерское владение разнообразными интонациями человеческой

речи для того, чтобы создать яркий, живой образ. Музыка передает угодливый, заискивающий тон чиновника, его деланное смирение, когда он говорит о себе, и преувеличенную восторженность, когда речь заходит о графе.

Фортепианное вступление, так же как и в песне «Старый капрал», является сокращенным вариантом припева. Несколькими простыми, меткими штрихами создаются выразительные характеристики. Как и в припеве, во вступлении противопоставлены две контрастные интонации: светлая нисходящая фраза рисует образ лебезящего чинуши, как бы сгибающегося в торопливых поклонах, а последующие аккорды, звучащие с комической торжественностью, передают то чувство благоговения, которое у него вызывает персона графа.

159 Не очень скоро



Песня «Червяк» предъявляет к исполнителю высокие требования не только в отношении декламации, но даже и в отношении актерской игры и мимики. Не случайно композитор заметил в нотах обычные итальянские обозначения русскими указаниями на требуемую актерскую манеру, как, например, «скромно», «очень скромно», «улыбаясь и заминаясь», «прищурив глаз».

Прием прямого сопоставления контрастных образов, наметившийся в «Червяке», нашел еще более полное выражение в песне «Титулярный советник» на слова поэта-«искровца» П. Вейнберга.

«Титулярный советник» — сатирический рассказ от лица автора. Примечательно, что в основу его положен крайне скупой, лаконичный текст, не содержащий никаких описаний и отступлений. Простота, деловитость и будничность тона усугубляют сатирическую остроту произведения. Такой же краткостью и простотой отличается и музыкальное повествование. Однако и в этих пределах композитор добился яркой образности. Повествуя о неудачной любви скромного титулярного советника к генеральской дочери, с возмущением его оттолкнувшей, Даргомыжский интонациями самого рассказа убедительно обрисовал облик обоих участников действия.

Смирненно и робко звучит начало: «Он был титулярный советник». Но интонация становится властной, решительной, как только речь заходит о генеральской дочери.

Слова «прогнала его прочь» выделены резкими оборотами в мелодии и аккомпанементе.

Он был ты — ту — ляр — ный со —

вет — ник, о — на — ге — не — раль — ска — я дочь,

В конце Даргомыжский сумел просто и выразительно подвести итог всему происшествию.

При словах «Пошел титулярный советник» появляется незатейливый, по-народному звучащий напев. В его ритме запечатлена нетвердая, как бы слегка приплясывающая походка запившего неудачника; при этом в напеве нетрудно услышать выражение искреннего человеческого горя (следует, в частности, обратить внимание на подчеркивание затактового хода на

По — шёл ты — ту — ляр — ный со — вет — ник

и пьян — стро — вал це — лу — ю ночь.

септиму при словах «И пьянствовал», что придает мелодии несколько надрывный характер).

Этим тонким штрихом Даргомыжский раскрыл подлинный, отнюдь не комический смысл рассказанного эпизода и как бы на миг приподнял завесу над собственным сочувственным отношением к судьбе обездоленного человека.

В группе обличительных романсов на слова поэтов «Искры» с новой силой проявилось человеколюбие композитора; здесь сказалось его горячее сочувствие угнетенным и обездоленным, уважение к сильным людям, не идущим на уступки перед совестью, и презрение к тем, кто ради мелких и корыстных целей готов растоптать свое человеческое достоинство. А за всем этим стоит осуждение того общественного строя, который калечит людей и обрекает их на страдания.

Чем же примечательно камерно-вокальное творчество Даргомыжского в целом?

Прежде всего — появлением в нем новых видов и жанров и насыщением традиционных жанров новым содержанием.

Даргомыжский создал лирические, драматические, юмористические и сатирические монологи-портреты — произведения, в которых речь ведется не от имени автора, а от имени тех или иных действующих лиц, различных по своим характерам, судьбам и социальному положению. Мы встречаем среди произведений Даргомыжского также музыкальную сценку, яркую бытовую зарисовку, в которой нашел широкое применение прием диалога («Мельник»). Появился и новый тип музыкального рассказа о характерном случае из современной жизни («Титулярный советник»).

Но лирические высказывания самого автора получили новую окраску. Наличие углубленного анализа явлений действительности придало им характер философских раздумий, превратило их в проникновенные монологи-размышления.

Во всех этих произведениях Даргомыжский широко пользуется речевой интонацией. При передаче прямой речи действующих лиц (в монологах-портретах и диалогах) это помогает ему уточнить, заострить индивидуальную характеристику образа. В лирических монологах-размышлениях декламационный элемент придает мелодии особую гибкость и позволяет вскрыть углубленный психологический смысл текста.

Обращение Даргомыжского с положенным в основу романа поэтическим текстом иное, нежели у Глинки. Для Глинки основное — передача общего настроения через широкую песенную мелодию; Даргомыжский же руководствуется своим принципом: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово». Не только в отдельных произведениях, написанных в речитативной манере, но и там, где в основе лежит песенная мелодия, он следует за тончайшими изгибами и оттенками человеческой речи, подчерки-

вает значение отдельных слов мелодическим скачком, ритмической остановкой или острой гармонией в аккомпанементе; он часто выделяет из общей мелодической линии отдельные интонации вопроса, восклицания, разрывая мелодию паузами и придавая ей свободный декламационный характер.

Возможности фортепианной партии также своеобразно используются Даргомыжским. Роль красочного, живописного фона она играет сравнительно редко, преимущественно в произведениях на слова Пушкина или связанных с образами природы. Более характерны для Даргомыжского простейшие виды фортепианной фактуры, свойственные бытовым жанрам (аккордовый, арпеджированный и т. п. аккомпанемент). Однако в этих пределах композитор достигает удивительного разнообразия и выразительности. Ритм, гармония, голосоведение используются как яркие средства музыкальной характеристики и усиливают выразительность вокальной партии. Нередко в сопровождении встречаются отдельные изобразительные штрихи.

Все эти особенности вокального творчества Даргомыжского оказали многообразное влияние на его последователей. Вместе с тем сходные черты проявились в его собственном оперном творчестве и получили там свое дальнейшее развитие.

ОПЕРНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Центральное место здесь занимают «Русалка» и «Каменный гость». В каждом из этих произведений по-своему сказалась новаторская сущность творчества Даргомыжского.

«РУСАЛКА»

Неоконченная драма Пушкина, опубликованная после смерти поэта под названием «Русалка», привлекла Даргомыжского остротой социального конфликта, жизненностью человеческих характеров и глубиной психологического анализа. Фольклорное происхождение сюжета обусловило наличие в действии сказочного элемента; при всем том сущность драмы глубоко реалистична. О «Русалке» Пушкина Белинский писал: «Великий талант только в эпоху полного своего развития может в фантастической сказке высказать столько общечеловеческого, действительного, реального, что, читая ее, думаешь читать совсем не сказку, а высокую трагедию».

В своем либретто Даргомыжский придерживался плана пушкинской драмы и сохранял по возможности близость к пушкинскому стилю. При этом он увеличил количество народно-бытовых (хоровых) эпизодов и произвел замену отдельных второстепенных персонажей и подробностей действия. Заключительные сцены, отсутствующие у Пушкина, досочинены Даргомыжским.

Краткое содержание. Первое действие. Мельница на берегу Днепра. Дочь Мельника Наташа ожидает страстно любимого ею Князя. Рассеянно выслушивает она наскучившие поучения старика отца, твердящего ей о необходимости извлечь выгоду из благосклонности Князя. Появляется Князь. Однако он приехал лишь для того, чтобы навсегда проститься: он женится на девушке знатного происхождения. Князь думает откупиться роскошными подарками Наташе и денежными подачками ее отцу. Потрясенная Наташа признается Князю, что скоро должна стать матерью. Князь уезжает. Покинутая девушка дает волю своему горю. Она упрекает отца за то, что движимый алчностью, он подал ее связи. В отчаянии она кидается в реку.

Второе действие. Богатые хоромы. Князь справляет свадьбу. Величальные песни чередуются с забавными выходками балагура-свата и веселыми плясками. Внезапно веселье нарушается: в толпе раздается женский голос, поющий печальную песню о покинутой девушке-утопленнице. Все подавлено. Виновнику сматения обнаружить не удалось. При попытке Князя поцеловать молодую жену раздается женский стон. Радостное настроение уже более не восстанавливается.

Третье действие. (Происходит 12 лет спустя.) Первая картина. Княжеский терем. Княгиня в одиночестве грустит. Муж охладил к ней, он неласков, подолгу отлучается из дому. Приближенная Княгини, резвушка Ольга, хочет развлечь ее веселой песней. Узнав, что Князь решил остаться ночью один на берегу Днепра, Княгиня вместе с Ольгой отправляется на его розыски.

Вторая картина. Ночь. Берег Днепра у разрушенной мельницы. Русалки водят хороводы. Приходит Князь. Он терзается мыслью об утраченной любви Наташи. Внезапно из-за деревьев появляется страшная фигура в лохмотьях. Это безумный Мельник, ведущий бродячую жизнь в лесу и вообразивший себя вороном. Бред старика производит угнетающее действие на Князя. Мельник пытается задушить убийцу дочери. Подоспевшие охотники спасают своего господина.

Четвертое действие. Первая картина. Подводный терем. Танцы русалок. Гордая и могучая царица русалок (Наташа) посылает свою дочку на берег и поручает ей лаской и хитростью заманить в воду отца. Оставшись одна, она торжествует: приближается час давно замышляемой мести.

Вторая картина. Берег Днепра. Сопровождаемая Ольгой, Княгиня выслеживает мужа. Навстречу появляющемуся Князю выходит маленькая Русалочка и зовет его на дно реки, уверяя, что его там ожидает прежняя любовь. Охваченный воспоминаниями о Наташе, Князь готов последовать за дочкой. Княгиня и Ольга пытаются удержать его. Из Днепра доносятся мажущий зов русалки. Девочка увлекает Князя, подоспевший Мельник сталкивает его в воду. В ответ раздается зловеющий хохот русалок.

Подводная часть Днепра. К стопам своей царицы русалки влекут труп Князя.

Первое действие занимает исключительное место в опере. Это беспрецедентный в музыкальном театре того времени случай крайне интенсивного и бурного развития драматического действия: здесь происходит и экспозиция основных образов, и завязка драмы, и развитие ее, и в известном смысле даже развязка (самоубийство Наташи). Содержание одного только первого акта могло, казалось бы, послужить сюжетом для целой оперы.

Действие открывается арией Мельника (бас). Мельник — человек из народа, и Даргомыжский подчеркнул это народным складом музыки. Ясная диатоника, обилие попевок без полутоновых ходов в пределах кварты, появляющиеся временами

широкие распевные обороты — вот те черты, которые придают мелодии некоторое сходство с мелодикой крестьянских песен.

Человек грубоватый, не отличающийся особой тонкостью душевной организации, Мельник обладает трезвыми, практически взглядами на жизнь. Он искренне любит дочь, однако житейские заботы, связанные с мыслью о наживе, всецело поглощают его. Даргомыжский не без юмора обрисовал ворчливость старика, его назойливые попытки навязать дочери свои правила жизненного поведения. В связи с этим он ввел в арию комедийный элемент. Юмористический характер придает музыке повторяющейся плясовой припев с простейшим аккордовым сопровождением. Плясовой ритм удачно передает свойственный речам Мельника оттенок самодовольства и простодушного лукавства. Благодаря этому припеву ария получает сходство с веселыми, задорными водевильными куплетами¹.

Так, соединяя признаки различных народных и бытовых жанров, Даргомыжский создает яркую и своеобразную портретную характеристику.

Сочетание широкой распевности с плясовым началом наблюдается уже в кратком оркестровом вступлении: в первых четырех тактах у струнных звучит плавная, распевная мелодия без полутонов, затем ей противопоставляется веселый плясовой наигрыш гобоя и флейты, построенный на мелодии будущего припева.

162 Allegro moderato



Отметим, что тембры деревянных духовых инструментов, широко используемые в аккомпанементе арии, придают музыке своеобразный «сельский» колорит². В ряде случаев дере-

¹ Припев падает в разных куплетах на разные слова. В первом куплете он начинается со слов: «То ласками, то сказками», во втором — со слов: «Что ж, и тогда легко всегда».

² Благодаря своей близости к тембру русских народных духовых инструментов.

вянным духовым поручаются короткие фразы, которые врываются в вокальную партию, как бы передразнивая голос.

Композитор довершил музыкальный портрет Мельника введением характерных речевых интонаций. Он удачно воспроизвел народно-русский говор нараспев и передал назидательный тон Мельника. Особое значение речевые интонации получают во втором куплете.

Для того чтобы охарактеризовать говорливость старика, композитор заставил в пределах куплета следовать одну за другой в безостановочном движении несколько различных попевок. Одна попевка еще не успевает завершиться, как неожиданный поворот мелодии переводит ее в следующую.

Смысл слов «Одно и то же надо вам твердить сто раз» остроумно обыгран в попевке, основанной на многократном повторении простой кадансовой мелодической формулы.

С приездом Князя начинается развитие драматического действия. Главная героиня оперы — Наташа (драматическое сопрано) — не охарактеризована в первом акте отдельной арией. С ее образом слушатель впервые знакомится в терцете, в котором участвуют также Мельник и Князь. Это позволяет сразу же определить взаимоотношения трех действующих лиц.

Терцет может служить образцом новой трактовки Даргомыжским традиционных оперных форм. Это не просто ансамбль, в котором соединяются в одновременном пении три голоса. Он является настоящей драматической сценой, в которой музыкальные диалоги сменяются собственно ансамблями.

После первого радостного возбуждения, вызванного появлением любимого человека, Наташа узнает, что Князь прибыл ненадолго и должен вскоре вновь уехать. Ее радость сменяется печалью и смутным предчувствием беды. Лживые заверения Князя вновь возвращают ей бодрость. Такова несложная канва данной сцены. Однако резкие смены и контрасты настроений придают музыке черты драматизма, предвещают трагическую развязку.

Терцет открывается речитативным возгласом Наташи. Музыка ярко характеризует образ этой пылкой девушки.

Стремительный восходящий оркестровый мотив подготавливает вступление голоса. Вокальная партия состоит из ряда коротких восклицаний, разделенных между собой паузами, но в совокупности образующих единую, связную мелодическую линию большого диапазона ($1\frac{1}{2}$ октавы). Вершина этой мелодии (соль 2-й октавы *forte*) подготавливается вторичным проведением оркестрового мотива и поддерживается тремоло оркестра на неустойчивой гармонии, после чего в мелодии происходит резкий спад до самого низкого звука.

Такая стремительность движения при широте диапазона и энергичном ритме присуща и дальнейшим речитативам Наташи.

Чу! Я слышу то — пот

о_го ко_ня... Он! Да, он!

Ме_ня пред_чув_стви_е не мо_жет об_ма_нуть

На протяжении всего терцета Наташе отведена ведущая роль. Ее сольным запевом начинается каждый из ансамблей, отмечающих опорные точки развивающегося драматического действия. Партии Князя и Мельника играют подчиненную роль. Этим подчеркивается активный, волевой, страстный характер девушки.

Один из таких ансамблей — Andante фа минор «Ах, прошло то время, время золотое». Это яркая песенная характеристика Наташи; композитор обращается к выразительным средствам городского лирического романса, чтобы передать печаль девушки, ее искренние, бесхитростные чувства.

На фоне мягко колышущегося аккомпанемента струнных (его «гитарная» фактура и трехдольный ритм еще больше усиливают сходство с романсом) стелется плавная, певучая мелодия голоса с характерными мягкими опеваниями устойчивых звуков и с выразительным скачком на сексту во время мелодической кульминации.

Ах, про-шло то вре-мя,

вре-мя зо-ло-то-е, как ме-ня лю-бил ты сердцем и ду-шой

Следующий ансамбль — Allegro moderato ля мажор — контрастирует с предыдущим своим веселым, игривым характером. Наташа еще не познала настоящего горя. Она не допускает мысли об измене Князя и легко поддается на его уговоры. Легкая, грациозная музыка (ритм польки, легкие фиоритуры в мелодии голоса) характеризует ее девическую беззаботность.

На протяжении терцета в партии Князя (лирический тенор) не появляется каких-либо ярких, самобытных черт. Не решаясь еще сказать Наташе о предстоящем разрыве, Князь ограничивается лишь туманными словами о своей любви, интонационно как бы «подлаживаясь» к речам Наташи и вторя ей в ансамблях. В то же время в отдельных речитативах Мельника развивается характеристика, данная в арии. Появляются отдельные интонации, рисующие его угодливое отношение к сиятельному гостю.

После второго ансамбля, не доведя развитие драмы до решительного, переломного момента, композитор резко переключает действие. Появляется толпа крестьян. Начинается большая народно-хоровая сцена, необходимая для того, чтобы через контраст еще острее подчеркнуть трагедию Наташи и обрисовать бытовой фон, на котором развивается драма. Сцена состоит из трех песен, объединенных в своеобразную хоровую сюиту и чередующихся по принципу постепенного перехода от печальной задумчивости к бурному веселью.

Первая песня — лирическая протяжная «Ах ты, сердце» (ре минор); вторая — хороводная «Заплетися, плетень» (ля мажор) и третья — плясовая «Как на горе мы пиво варили» (фа мажор).

Первая песня, играющая роль небольшого медленного вступления, начинается певучей печальной мелодией гобоя соло, которая затем переходит к запевале (тенору), в то время как гобой исполняет мелодический подголосок. В дальнейшем мелодия то вновь звучит у гобоя, то появляется в вокальных партиях. Хоровая фактура, вначале аккордовая, постепенно все больше насыщается полифоническим элементом.

В песне «Заплетися, плетень» Даргомыжский использовал подлинный народный текст. На фоне легкого, прозрачного аккомпанемента альтистов и кларнетов вступают женские голоса с веселой, оживленной мелодией, движущейся параллельными секстами и терциями. Мужские голоса вставляют бойкие фразы-подголоски. Близость к народной песне обнаруживается и в шеститактном строении основной мелодии. Игровой, шуточный характер придается ей ритмическим акцентом (как бы приседанием) на первой четверти пятого такта.

Постепенно все ярче разгорается веселье. Тема песни подвергается остроумной разработке. При возвращении основного напева он проходит при *tutti* хора и оркестра.

В основу заключительного хора Даргомыжский положил подлинный народный напев, только несколько развил его. Удаливость, веселье, народный юмор мастерски воплощены стремительным движением мелодии (*Allegro vivace*). Звучит забавная хоровая скороговорка.

После хора наступает новая, переломная стадия в развитии отношений между Наташей и Князем. Музыкальное и сценическое действие достигает высшей степени драматического напряжения.

Дуэт Наташи и Князя. Сцену решительного объяснения композитор назвал дуэтом. Однако, как и в терцете, совместное пение здесь возникает лишь в те моменты, когда музыкально как бы подытоживается предыдущее развитие. В этих ансамблях Даргомыжский вновь придает партии Наташи ведущую роль и вводит яркие песенные темы.

Сцена принадлежит к числу ярчайших достижений Даргомыжского и является образцом его новаторского письма. Музыка развивается безостановочно. Тональные отклонения, модуляции, смены темпа, ритма, оркестровой фактуры — все служит одной цели: оттенить многообразие смены душевных состояний.

В речитативных диалогах ярко вырисовываются различия двух контрастных характеров. Образ Наташи предстает в этой сцене в новом качестве. В минуты тяжелого испытания сказываются вся страстность и глубина ее натуры. Переживаемые горе и потрясение, попытки активно бороться за свое счастье раскрывают новые стороны ее характера. Особенно вырастает образ при сопоставлении его с образом слабовольного и эгоистичного Князя.

Сцена строится на все усиливающемся напряжении. Условно можно наметить несколько последовательных фаз в ее развитии.

Первая фаза. Князь задумчив. Встревоженная Наташа напрасно допытывается о причине печали и упрекает его в непривычной холодности.

В первых речитативах уже ясно намечается противоположность двух характеров. Речь Князя звучит пассивно и бесстрастно («Нет, не рассеет дум тяжелых»). Мелодия вращается в пределах небольшого диапазона. Ритм ровный, преобладают мягкие, ниспадающие окончания. В речи Наташи слышатся волнение, настойчивость. Ритм активный, фразы начинаются с затактов. Вновь встречается уже знакомый по первому возгласу Наташи («Чу! Я слышу топот его коня») рисунок мелодии: она постепенно захватывает все более широкий диапазон и подводит к мелодической кульминации (на словах «Ах, не по-прежнему»), после чего следует быстрый спад. Первая фаза завершается ариозным эпизодом в ре мажоре, переходящим в дуэт («Бывало, издали ко мне спешишь»). Ласковым обращением к Князю, напоминанием о былом счастье Наташа пытается рассеять холодность возлюбленного.

Вторая фаза. Князь решает наконец сказать Наташе о предстоящем разрыве. Однако, не находя в себе для этого достаточно мужества, он робко заводит речь издалека.

В этом эпизоде большая выразительная роль отведена оркестру, который как бы досказывает то, что не высказано словами, и передает нарастающую в душе Наташи тревогу. С самого начала устанавливается ровное, неизменное ритмическое движение восьмыми, на фоне которого звучит выразительная мелодия, переходящая от кларнетов к скрипкам, от флейт к гобоям. В этой мелодии слышатся и трепет перед надвигающимся несчастьем, и (особенно во второй половине ее) страстная мольба, упреки, жалобы (пример 165).

По поводу этого места Серов в статье о «Русалке» писал: «Вот магическое действие музыки! Никогда одна поэзия, даже пушкинская, даже превосходно прочитанная, не в состоянии живо описать вместе настроение души и того, кто говорит, и того, кто слушает...».

Постепенно эта музыка переходит в бурное движение шестнадцатыми всего оркестра. Наташа начинает догадываться о нависшей над ней угрозе разлуки с Князем. Однако она не может примириться с мыслью о том, что существует на свете

165 Moderato



Мой ми_лый друг, ты зна_ешь,

что, на сво_е нет бла_жен_ства проч_но_го,

cresc.

p

сила, способная помешать ее любви. Гневный протест, решимость отстоять свое счастье слышатся в восклицании, которым она прерывает речь Князя.

166 (в испуге) *con forza*

Кто, кто нас раз_лу_чит! Нет,

нет! Не мо_жет быть, не мо_жет быть! Нет!

p *f* *sfpp* *f*

Огромная сила заложена в этом многократно повторенном «Нет!» (обращает на себя внимание ритмическое выделение этого возгласа при широких скачках мелодии). Глубоко выразительна и интонация слов «Не может быть!». Вторично они произносятся в низком регистре и подхватываются тремоло оркестра на выразительной гармонии субдоминанты соль минора с повышенным основным тоном (подобную гармонию альтерированной субдоминанты Даргомыжский часто использует для подчеркивания особо драматических моментов действия).

Этот возглас вводит в энергичное стремительное *Allegro* в соль миноре. Возникает новый ариозный эпизод, переходящий в дуэт и завершающий вторую фазу развития. Наташа горячо убеждает Князя, что готова всюду следовать за ним, чтобы предотвратить разлуку.

Третья фаза. Страшная догадка об истинной причине предстоящего расставания осеняет Наташу. Этот момент передан в музыке внезапным тональным сдвигом. Оркестровая фраза, завершающая предыдущий соль-минорный эпизод, повторяется в измененном виде терцией ниже и завершается прерванным кадансом на уменьшенном септаккорде.

167 *Allegro*



Решительный, поворотный эпизод в развитии драмы воплощен композитором с потрясающей душой простотой и правдивостью. Бурное движение музыки остановилось. Как будто все притихло перед ударом грома. В оркестре звучат лишь отдельные аккорды, разделенные длительными паузами. Молчание оркестра делает еще более отчетливым и многозначительным каждое произносимое слово.

Робко, с глубоким трепетом задает Наташа страшный вопрос: «Ты женишься?» Князь молчит. Лишь глухое тремоло литавр и три аккорда *pianissimo* (опять альтерированная субдоминанта) звучат ей в ответ. Правильно истолковав молчание Князя, Наташа повторяет свой вопрос, на этот раз с отчая-

нием и яростью. Тремоло оркестра fortissimo (все на той же неизменной гармонии) поддерживает ее возглас.

166 Allegro

Наташа

А, по_стой! Те_

Moderato assai

(робко)

(с протью)

_перь я по_ни_ма_ю всё. Ты жо_лишь_ся! Ты же _нишь_ся!

Князь

Что же де_пать! Судь_бе долж_ны мы по_ко_рять_ся. Су_ди са_ма, су_ди са_

_ма, ведь мы не .воль_ны жён се_бе по серд_цу брать.

Удивительная психологическая наблюдательность Даргомыжского проявилась в построении дальнейшего музыкального действия. Со страхом перед решительным объяснением, свойственным слабовольным людям, Князь не отвечает прямо на поставленный вопрос и начинает оправдываться, ссылаясь на свой княжеский сан, который ему не позволяет жениться по любви. Очень тонко передана в музыке уклончивая, колеблющаяся интонация этого ответа: неустойчивая гармония альтерированной субдоминанты ми минора, звучащая во время вопроса Наташи, так и не получает разрешения в той же тональности; путем энгармонической замены она переводится в столь же неустойчивый аккорд далекой тональности, который, в свою очередь, не получает разрешения; лишь после некоторого тонального блуждания достигается до мажор; в этой тональности и звучит мелодия «Суди сама, ведь мы не вольны», в которой композитором мастерски воплощена заискивающая, вкрадчивая интонация Князя.

Надев на Наташу роскошный головной убор и ожерелье, оставив мешочек с деньгами для Мельника, Князь хочет уйти. Крик Наташи останавливает его. «Тебе сказать хотела... не помню что...» Интонация этих слов передает глубокое потрясение девушки. Мелодия разорвана на короткие фразы, произносимые при молчании оркестра. Лишь однажды вступает гобой с протянутым звуком на фоне тремоло струнных *pianissimo*. Мучительные усилия припомнить то, о чем надо было сказать Князю, переданы выразительной фразой скрипок с хроматическим подголоском, троекратно появляющейся в этом эпизоде.

Но вот Наташа вспомнила. Возглас валторны подчеркивает значительность момента: «Я скоро матерью должна назваться». Трепетно, прерывающимся голосом произносит она эти слова. Еще одно тремоло струнных *pianissimo* дополняет картину ее волнения.

Поспешно произнося слова утешения, Князь уходит. Вслед ему звучит печальная мелодия, исполняемая деревянными духовыми инструментами.

Эта большая драматическая сцена не имеет формальной концовки. Отступая от оперных традиций своего времени, Даргомыжский оставляет ее незавершенной и переходит непосредственно к дальнейшему развитию действия.

Дует Наташи и Мельника. Появляется Мельник, который при виде богатых подарков, не замечая подавленного состояния дочери, дает волю своей грубоватой, простодушной радости. Нарочитая примитивность мелодии Мельника резко контрастирует с наполненными большим чувством речитативами Наташи. Композитор здесь еще отчетливее, чем в арии, выявляет плясовую ритмику как один из элементов характеристики Мельника. Вновь применяет он принцип нанизывания все новых и новых попевок, словно старику никак не нахвалиться, не нара-

доваться (см. эпизод ми-бемоль мажор «Ба, ба, ба, что вижу»). Подобное вклинивание веселого, полукомического эпизода в сцену, полную глубокого драматизма, явилось средством усиления драматической напряженности действия путем контраста. Поглощенность отца мелкими житейскими интересами еще острее подчеркивает одиночество Наташи.

Из последующего диалога Мельник узнает о постигшем его дочь несчастье. Сцена рисует растущее горе девушки. Одним из самых ярких эпизодов является та часть драматического дуэта, в которой Наташа объясняет отцу причину ее разрыва с князем.

Серов пишет: «Здесь Наташа повторяет отцу, с выражением „язвительности“, слова князя:

Видишь ли, князя не вольны
Жен себе по сердцу брать...

Пушкин, с глубоким знанием сердца, заставил дочь мельника повторить эти слова, которые прожгли ей душу, когда — вся погруженная в безмерное горе при первом признании Князя, что он „женится“, — она безмолвно, почти бессознательно, выслушала его оправдание».

Даргомыжский заставил Наташу повторить не только слова, но и мелодию Князя, придав ей, однако, для выражения «язвительности» более острый ритмический характер.

169 Andante

Ви-дишь ли, кня-зя не воль-ны жен се-бе по серд-цу брать!

Взрыв глубокого отчаяния Наташи рисует следующий эпизод, где в мелодию, романсную по своему складу, проникают также интонационные элементы народного причета.

170 Allegro animato

О бо-же, он у-е-хал, на-век мё-ня по-ки-нул.

В финале к дуэту присоединяется хор — это крестьяне, ставшие свидетелями разыгравшейся драматической сцены.

В заключительном эпизоде происходит перерождение Наташи. Чувство любви переходит в ожесточение и ненависть. Она упрекает отца и кидает ему в лицо подарок Князя — плату за его снисходительность. Резко меняется и характер интонаций. В последних речитативах Наташи уже нет прежней песенности. Угловатость мелодии, обилие в ней хроматизмов, диссонансы и хроматические ходы в оркестре характеризуют яростное иступление девушки.

Наташа приняла решение. Как бы в беспамятстве она подбегает к берегу реки и обращается с заклинанием к царице Днепра.

Для этого заклинания Даргомыжский использовал тему народной песни «Ох-ти, горе великое».

171 Allegro vivo

Хор

Дне — ра ца — ри ца, пре — да —

— юсь мо — гу — чей вла — сти я тво — ей;

Песню, которой в подлинном виде присущ лирический, спокойный характер, Даргомыжский сильно драматизировал. Оттолкнувшись от начального мелодического оборота, он в дальнейшем подверг его значительному развитию: путем секвенционного проведения попевок, вычленения из них отдельных, наиболее активно звучащих мотивов, введения реплик Мельника и хора он создал огромное нарастание и закончил этот эпизод сильной драматической кульминацией.

В конце первого действия намечаются некоторые новые черты и в образе Мельника. Горе дочери заставило заговорить теплые отцовские чувства в этом человеке. В дуэте с Наташей из интонаций Мельника исчезает комедийный оттенок. В них звучит то теплая ласка, когда он пытается утешить дочь, то глубокое отчаяние, когда ему приходится выслушивать жестокие упреки. В целом, однако, партия Мельника в дуэте и финале носит подчиненный характер и не отличается такой же яркостью, как партия Наташи.

Второе действие вносит в музыку яркий контраст. Оно начинается с красочной бытовой зарисовки — картины княжеской свадьбы. В ней большое место отведено хорам: звучат торжественная величальная песня, задравный хор и ласковый хор подруг, утешающих невесту. Даргомыжский широко использовал в этом акте тексты и напевы народного происхождения.

Своеобразие в трактовке обрядового элемента (хотя бы по сравнению со сценой свадьбы из «Руслана и Людмилы») заключается в том, что музыка в целом близка к современной городской песне. К тому же Даргомыжский уделил значительное внимание юмору и шутке.

Особенно выделяется в этом отношении небольшой эпизод, изображающий диалог свата с девушками. В центре его — грациозный трехголосный женский хор «Сватушка». По народному обычаю, девушки окружают свата и веселым поддразниванием вымогают у него подарки (пример 172).

Народные черты присущи не только веселой мелодии хора, но и оркестровой партии, в которую введено остроумное подражание народно-инструментальным наигрышам. Так, во втором куплете мелодия хора проходит на фоне форшлаггов скрипок, воспроизводящих звучание народного щипкового инструмента, а отыгрыш, завершающий первый и второй куплеты, основан на подражании свирельным наигрышам (исполняют деревянные духовые).

Во втором акте появляется новое действующее лицо — молодая Княгиня (меццо-сопрано). Исполняемые ею два лирических ариозо близки одновременно к «русской песне» с широкой мелизматической мелодикой и к чувствительному романсу.

Картина веселого праздника нужна композитору для того, чтобы непосредственным сопоставлением с предыдущими сце-

сва — туш_ка, спо_туш_ка, бес_тол_ко_вый сва — туш_ка!

По не_ве_сту е_ха_ли, в о_го_род за_ е_ха_ли.

нами еще больше подчеркнуть глубину трагедии Наташи. Мало того — драматический элемент вклинивается непосредственно и в данный акт.

Центральным и переломным моментом его является звучащая за сценой печальная **песня Наташи**. Неожиданно врываясь в светлую музыку свадебного пира, эта песня заставляет приостановиться общее веселье и вселяет тягостные предчувствия в души присутствующих.

В полном соответствии с пушкинским текстом песня трактована композитором как лирическое повествование в народном духе о разыгравшейся в первом действии трагедии. По характеру музыки это типичная «русская песня», проникновенная и трогательная.

Во вступлении звучит певучая фраза гобоя, чередующаяся с арпеджированными переборами арфы, что придает музыке нежно-женственный и вместе с тем несколько фантастический оттенок. Мелодия голоса, плавная, изобилующая широкими распевами, поддерживается прозрачным аккомпанементом арфы и струнных. В конце, при упоминании об утопленнице, музыка приобретает более взволнованный характер. В оркестре звучат выразительные фразы тромбона.

Второе действие заканчивается большим ансамблем с хором, в котором каждый из присутствующих выражает свое смятение по поводу таинственного нарушения праздника. Прозвучавшая песня кажется Княгине предзнаменованием несчастья в ее супружеской жизни.

Ария Княгини из третьего действия. Образ Княгини одновременно и родствен образу Наташи и контрастен ему. В третьем действии Княгиня предстает перед нами как любящая, но покинутая и страдающая женщина. Ее судьба оказывается в известной мере сходной с судьбой Наташи. Но Даргомыжский подчеркнул контрастность этих двух женских образов. В музыке Княгини отсутствует действенно-волевое, драматическое начало. Все сольные номера Княгини носят пассивно-лирический характер. И вместе с тем есть в партии Княгини эпизоды, которые тесно связаны с идеей оперы. Такова ария из первой картины третьего действия, в которой звучат тоска ожидания и любовная жалоба (мелодия ее основного раздела, особенно на словах «Ужель навек исчезнул он», явно навеяна каватиной Гориславы из «Руслана и Людмилы» Глинки).

Благодаря опоре на распространенные романсно-песенные интонации Даргомыжскому удалось добиться яркого воплощения национального и народного характера в музыке. В связи с этим ария приобретает большое обобщающее значение и воспринимается как выражение исконной печали русской женщины о своей доле.

Песня Ольги. В ту же картину Даргомыжским введен образ молодой жизнерадостной девушки, утешающей Княгиню (у Пушкина эту роль выполняет мамка). Это дало возможность разрядить действие веселым игровым элементом.

Песня Ольги «Как у нас на улице» написана в народном духе. Это веселая, шуточная песня с бойким плясовым припевом. Пользуясь самыми простыми средствами, композитор сумел придать небольшой, эпизодической партии Ольги черты яркой характерности.

Вторая картина третьего действия. Эта картина, в которой происходит встреча Князя с безумным Мельником, принадлежит наряду с первым действием к ярчайшим страницам оперы и является характерным образцом новаторского стиля Даргомыжского.

Во второй картине третьего действия завершается развитие образа Мельника. Те изменения, которые едва намечались в нем в конце первого акта, теперь получили полное и яркое выражение. Мельник раскрывается с новой стороны. Страдания облагородили, возвысили его образ. Встречаясь с Князем, к которому он прежде питал угодливо-подобострастные чувства, Мельник теперь держится независимо, гордо, бросает ему в лицо обвинение в убийстве Наташи.

Охарактеризованный в первом действии как трусливый и безвольный человек, не способный пойти против установившихся в его среде норм поведения, Князь и в конце оперы остается таким же пассивным и слабохарактерным. Однако теперь его образ раскрывается полнее. Князь показан чувствительным мечтателем, терзаемым бесплодным раскаянием и предающимся сладостным и томительным воспоминаниям.

Таким рисует его **каватина**, предшествующая сцене с Мельником. Красивы мягкие очертания мелодии. Нежна и выразительна оркестровка. Певучие фразы отдельных инструментов (виолончели, а также скрипок, кларнета, гобоя) влетают в вокальную мелодию. Но в каватине нет силы чувства, которая отличает лучшие лирические страницы в партиях Наташи и Мельника.

В каватину вводит певучий лирический речитатив («Невольно к этим грустным берегам»), соединенный с ней задумчивой фразой виолончели. По характеру мелодии, плавной, с мягкими, закругленными окончаниями фраз, по спокойному движению аккомпанемента каватина напоминает элегию.

Сцена встречи Мельника с Князем начинается нисходящей фигурацией скрипок, изображающей шорох осыпающихся листьев. Фигурация завершается аккордами, о которых Серов писал, что в них «проглядывает что-то страшное, неприязненное, дикое». Из этих аккордов вырастает тема, сопровождающая выход одичавшего Мельника. В упругом, четком ритме ее слышатся отголоски плясовых интонаций, характерных для партии Мельника в первом действии. Вместе с тем в исполнении медной группы оркестра с участием тромбонов она звучит торжественно и рисует горделивую осанку несчастного, возмнившего себя вороном, могучим властелином лесов.

173



И в дальнейшем музыка Мельника сохраняет связь с его первоначальной характеристикой из первого акта (плясовое начало, интонации народного говора); однако эти элементы получают теперь новую, дикущую окраску в соответствии с обликом безумного старика.

Решительно и властно звучат его первые речитативные фразы. Странность и необычность придают мелодии угловатые ходы по тонам неустойчивого интервала уменьшенной квинты.

174 а



174 б



Жуткое впечатление производит плясовая мелодия, искаженная синкопами, резкими скачками (например, на интервал септимы; в примере этот скачок подчеркивается акцентом на верхнем звуке и дублируется кларнетом и фаготом).

175 Allegro



Речь прерывается безумным хохотом («Ха, ха, ха, ха, ха, ха, они в песке Днепра зарыты»). Здесь вокальная партия поддерживается хроматическими ходами тромбонов и контрабасов.

В оркестре то и дело слышатся отголоски первой торжественной темы. Теперь они звучат многозначительно, немного фантастично, то у засурдиненных струнных, то в высоком регистре у деревянных инструментов, то в глухом рокоте литавр.

За первыми речитативами следует рассказ Мельника о своем чудесном превращении. Он начинается таинственной, суровой

до-минорной мелодией, дублируемой низкими струнными инструментами. При упоминании о сильных крыльях, которые «вдруг приросли», у скрипок появляется восходящая фигурация, как бы изображающая полет птицы. На словах «С тех пор свободно летаю» звучит новая плясовая мелодия. Она вводит в дуэт, завершающий первый раздел сцены.

176

Allegro non troppo

с тех пор сво_бод_но ле_та_ю, с тех пор я во _ ро _ ном стал

Как эта мелодия, так и партия Мельника в последующем дуэте передает радостное упоение безумного своей воображаемой свободой. Композитор придал его речам широту и размах, свойственные русскому народному характеру (см., например, спуск вокальной мелодии на ундециму с последующим скачком на дециму на словах «Здоров, и сыт я, и весел!»).

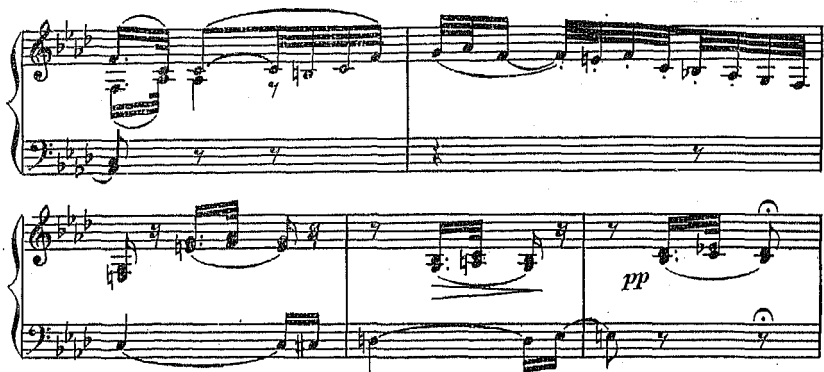
После взрыва бурного веселья в состоянии Мельника наступает внезапный перелом. Краткий миг просветления заставляет его с новой силой осознать свое страшное, неисцелимое горе. В проникновенном лирическом *Adagio* он изливает свои страдания.

Контраст между этим проникновенным лирическим эпизодом и обрамляющими его разделами, рисующими старика в его безумии, глубоко впечатляет. Он заставляет слушателя еще острее ощутить трагизм и человечность образа Мельника.

К *Adagio* подводит певучая каденция виолончели соло. Само *Adagio* (фа минор) начинается инструментальным вступлением, основанным на печальной мелодии двух фаготов.

177

rall. Adagio



В этом лирическом эпизоде, единственный раз на протяжении партии Мельника, появляются характерные романские интонации, что придает музыке особую лирическую теплоту и задушевность.

Вместе с тем на протяжении всего Adagio сохраняется и декламационный принцип: одному слогу текста соответствует один звук мелодии. Это придает каждому звуку (даже мелким длительностям) особую весомость, значительность, позволяет вкладывать глубокий смысл в каждое произносимое слово и подчеркивает присущий музыке характер скорбной сосредоточенности. Следуя декламационной манере, композитор мелодически выделяет те слова, на которые падает смысловой акцент

178

Да, стар и ша_лов_лив я стал, За мной смо_треть не ху_до,

и день и ночь в ле_сах дро_му_чих я нах ди_кий зверь бро_жу о_дин.

(«Да, стар и шаловлив я стал, за мной смотреть не худо», или: «Как дикий зверь, брожу один» и т. д.). Это усиливает выразительность музыкальной речи.

К голосу Мельника присоединяются горестные возгласы Князя. Композитор и в дуэте, при всей близости настроения обоих участников, показал различия в их характерах: мелодия Мельника более сурова и проникновенна, мелодия Князя более чувствительна и надрывна.

За непродолжительным просветлением следует новый приступ безумия. Начинается третий раздел сцены. Вновь звучат дикие речитативные фразы и отголоски первой аккордовой темы. Теперь в душе Мельника вспыхивает ярость против виновника своего несчастья. На приглашение Князя пойти жить в его терем он отвечает в злобно-ядовитом тоне: «Нет, спасибо! Заманишь, а там, пожалуй, удавишь ожерельем!»

Иронически-язвительная интонация слов «В твой терем?», повторенных в виде восходящей по секундам секвенции, подчеркнута хроматической фигурой оркестра. Вкрадчиво и настороженно звучит слово «заманишь» (у струнных — нисходящий хроматизированный ход); слово «удавишь» выделено внезапным скачком голоса на септиму, поддержанным диссонирующим аккордом.

Возглас Мельника вводит в заключительный дуэт Князя и Мельника *Allegro vivace* до минор. Князь потрясен увиденным, Мельник требует отдать ему похищенную дочь и набрасывается на Князя, которого выручают охотники. Это бурное, патетическое *Allegro vivace* подытоживает все предшествующее развитие.

Подобно Мельнику и Наташа предстает в конце оперы в новом облике. Нежная, любящая, страдающая девушка превратилась в гордую, холодную и мстительную владычицу подводного царства. Если в первом действии фоном для образа Наташи были картины народного быта, то Русалка показана в фантастическом окружении.

Надо, однако, отметить, что картины подводного царства принадлежат к наименее удачным моментам оперы. Сказочный элемент как таковой не привлек к себе особого внимания Даргомыжского. Хорам и танцам русалок из третьего и четвертого действий не хватает одухотворенности, яркости оркестровых красок и причудливости мелодических и ритмических узоров. Эти эпизоды не имеют существенного значения для музыкальной драматургии «Русалки».

Образ царицы русалок раскрыт наиболее широко в первой картине четвертого действия (подводный терем). Самым значительным эпизодом всей сцены является **ария Русалки**, в которой она предвкушает радость мести.

Ария (*Allegro molto*, ре минор) написана в трехчастной форме с предшествующим речитативом и завершающей стреми-

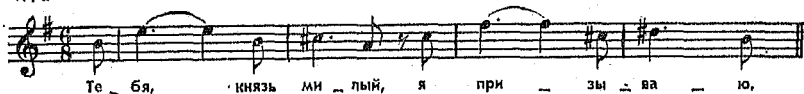
тельной кодой. Музыка полна энергии и силы. Волевое, активное начало, присущее всей партии Наташи, нашло и здесь свое яркое выражение. Однако интонации Русалки лишены теплоты и задушевности, которыми отличались мелодии Наташи в первом действии. Правда, в арии присутствуют элементы бытовой, романсной мелодии, и в этом также выражается внутренняя связь с первоначальной характеристикой образа. Но подобного типа романсные обороты теряют здесь свой мягкий, лирический характер: они растворяются в бурном движении инструментального типа и в острых, «колючих» хроматизмах. Характерно также, что вводящий в арию речитатив основан не на интонациях бытовой речи, а на ораторски приподнятой, холодноватой декламации.

В целом музыка арии рисует гордый, властный и суровый образ Русалки-мстительницы.

Во второй картине четвертого действия Русалке принадлежит манящий призыв, обращенный к Князю и доносящийся к нему со дна реки. В этом эпизоде Даргомыжский придал Русалке черты сказочной сирены-обольстительницы, подобной тем коварным водяным девам, которые, по распространенному народному поверью, увлекают в омут неосторожных путников.

Ариозо основано на секвенционном проведении двух коротких попевок. Первая из них начинается призывным квартовым мотивом. Вторая является несколько видоизмененной мелодией народной колыбельной песни «Идет коза рогатая».

179 а



1796



Мелодия колыбельной, основанная на многократном повторении одного оборота из трех звуков, явилась удобной формулой для выражения манящих, завораживающих зовов Русалки. К тому же Даргомыжский внес в ариозо черты тональной неустойчивости (секвенции по интервалам малой секунды) и тем самым придал музыке не свойственный самому народному напеву характер беспокойного томления.

На инструментальном проведении зовов русалки построен и заключительный симфонический эпизод оперы.

Оркестровые номера оперы. К ним относятся: увертюра, два танца (славянский и цыганский) из второго и танцы русалок из четвертого действия. Танцевальные эпизоды не вносят в драму каких-либо существенных черт и не отличаются особой

значительностью музыкального содержания. Симфонические антракты между действиями отсутствуют.

Увертюра написана в форме сонатного аллегро. Однако ей присущ в известной мере характер попури. Даргомыжскому не удалось воплотить в ней в сжатой, образной форме основную идею оперы, как это сделал в своих увертюрах Глинка. Впечатление от увертюры снижается также тусклостью и недостаточной выразительностью оркестровки.

«Русалка» — первая значительная русская опера, появившаяся после «Руслана и Людмилы» Глинки. Вместе с тем это опера нового типа — психологическая бытовая музыкальная драма.

В психологической бытовой музыкальной драме действие строится на событиях из личной жизни обыкновенных людей, в судьбе которых находят отражение общие закономерности жизни народа и внутренние противоречия общественного строя. Психологическая бытовая музыкальная драма дает композитору широкий простор для показа крупным планом духовного мира своих героев и сложной картины человеческих чувств в их борьбе и развитии; она предполагает гораздо большую, по сравнению с историко-эпической или сказочной оперой, индивидуализацию характеров действующих лиц.

Создавая оперу нового типа, Даргомыжский должен был выступить новатором и в области принципов построения сценического и музыкального действия.

Так, в психологической бытовой музыкальной драме были бы неуместны принципы монументального письма, свойственные операм Глинки, с их величественными хоровыми заставками-интродукциями и медлительно-величавым разворачиванием действия. Если Глинка открывал свои оперы экспозицией коллективного образа народа, то Даргомыжский с самого начала приковывает внимание слушателя к образам отдельных участников будущей драмы. При этом он сразу же показывает действующих лиц в столкновении и завязывает узел драматического действия, которое затем развивается с необычайной стремительностью и напряженностью.

Следует отметить еще одну существенную особенность созданных Даргомыжским образов: они не только раскрываются в действии и во взаимоотношениях друг с другом — характеры ведущих персонажей (Наташи и Мельника) показаны в непрерывном развитии и изменении. Наташа в первом действии — простая, скромная девушка, умеющая страстно любить и глубоко страдать. Вместе с тем уже на протяжении первого действия ее образ претерпевает значительные изменения: по мере того как она убеждается в вероломстве Князя и познает глубину горя, в ее душе рождаются ожесточение и острая нена-

висть к изменнику. В конце оперы это властная и мстительная Русалка.

Мельник — новый для русской оперы образ, соединяющий в себе то, что ранее казалось несовместимым: бытовую комедийную характерность и высокую трагедийность. Вначале он показан в будничной, бытовой обстановке. В его характере выступают отдельные смешные черты. Но не таков этот образ в третьем действии. Страдания переродили его. Основные чувства, которые определяют теперь его сущность — это великое отцовское горе и жгучая ненависть к губителю единственной дочери.

В подобной многогранности образа сказалось воздействие на русскую оперу реалистических основ пушкинской драматургии и гуманных идей литературы критического реализма, которая чутко отзывалась на страдания простых людей и умела находить истинную поэзию в самой прозе жизни.

Новое понимание драматургических задач привело композитора к коренному переосмыслению старых оперных форм и к созданию новых. У Глинки узловыми, опорными моментами развития были большие, замкнутые номера — многочисленные арии, ансамбли. Даргомыжский стремится насытить действие непрерывным движением. Арии (всегда так или иначе связанные с остановками внешнего действия) делаются короче, проще по форме. Ансамбли утрачивают в большинстве случаев свою замкнутость, соединяясь непосредственно со смежными эпизодами. Но главное — появляются сцены нового типа, основанные на речитативных диалогах, музыка которых с небывалой гибкостью отражает развитие событий и мельчайшие оттенки переживаний.

В «Русалке» произошло также заметное обновление музыкального языка. На примере арии Мельника мы могли убедиться в том, как тонко использованы приметы различных жанров (песни, водевильного куплета и т. п.) для создания образа, обладающего чертами яркой, индивидуальной неповторимости.

Широкое использование в опере мелодических элементов бытового лирического романса и городской русской песни, накладывающих свой неизгладимый отпечаток даже на речитативные эпизоды, заставляет воспринимать действующих лиц оперы как живых современников Даргомыжского. Благодаря этому и социально-обличительная тенденция оперы приобретает особенную силу, заставляя вспомнить сюжеты многих литературных произведений 40—50-х годов XIX века, посвященных современности и теме социального неравенства.

Но особенно велико значение достижений композитора в области правдивой передачи самых разнообразных интонаций человеческой речи. В речитативных диалогах первого, а также четвертого действий наиболее полно выявилась новаторская сущность творчества Даргомыжского. Оперное искусство еще

не знало примеров столь гибкого следования музыки за действием и столь тонкой обрисовки характеров через музыкальную речь, как в этих сценах.

«Русалка» — произведение, не совсем равноценное во всех своих частях. Наряду с эпизодами, отмеченными высокой художественностью и огромной силой чувства, есть отдельные куски менее выразительной и малооригинальной музыки (например, фантастические картины в подводном царстве). Не везде одинаково убедительно использованы возможности оркестра.

При всем том историческое и художественное значение оперы чрезвычайно велико. Родоначалница русской психологической музыкальной драмы, «Русалка» вплоть до наших дней идет на сценах оперных театров и пользуется заслуженной любовью слушателей.

«КАМЕННЫЙ ГОСТЬ»

Может показаться удивительным, что после своих социально-обличительных произведений («Русалка», песни 40—50-х годов) Даргомыжский обратился к романтическому сюжету, связанному с образами далекой Испании и ведущему свое происхождение от средневековой легенды. На самом же деле работа над «Каменным гостем» вовсе не означала возвращения вспять.

Истолкование, данное Пушкиным образу Дона Гуана (или Дон-Жуана, как он именуется в опере), не имеет ничего общего с морализирующей идеей о грешнике, который терпит заслуженную кару за свои безнравственные похождения. Дон Гуан Пушкина — личность огромной полноты жизнеощущения. Он томим жаждой познать жизнь во всем ее богатстве; в своем стремлении к прекрасному идеалу он испытывает вечную неудовлетворенность (отсюда и его непостоянство в любви). При всем том он неизменно остается самим собой, всегда искренен и с почти детской непосредственностью отдается любому чувству — будь то печаль или радость, любовь или презрение. Таким же воплотил его в музыке и Даргомыжский.

Задача глубокого и многостороннего раскрытия душевного мира человека была в 60-х годах не менее актуальна, чем социальное обличение. Психологический анализ, умение проникнуть в самые тайники души человеческой стали неотъемлемой чертой прогрессивного искусства нового времени (вспомним творчество Тургенева, Достоевского, Толстого).

Надо думать, что именно желание воспроизвести в музыке тончайшие оттенки чувств и смены душевных состояний и заставило Даргомыжского остановиться на «Каменном госте» и избрать совершенно необычный для оперного искусства того времени метод построения музыкального действия. Композитор

положил на музыку одну из маленьких трагедий Пушкина целиком, ничего не изменив в ней, не превратив ее предварительно, как это обычно делается, в оперное либретто. Основой музыкального действия стал, таким образом, речитативный диалог. Здесь он еще более гибок и филигранен, чем в «Русалке». «Каменный гость» — речитативная опера без арий, ансамблей и хоров¹.

Главное историческое значение этого произведения, однако, не в том, что с ним родился новый оперный жанр, хотя и в этом смысле у Даргомыжского появился ряд последователей².

Наиболее ценным для дальнейшего развития музыкального искусства оказался не новый тип оперы, как таковой, а качество самого речитатива. Это — свободно льющаяся, жизненно правдивая музыкальная речь, напоенная вместе с тем, особенно в лирических эпизодах, подлинной песенностью. Эта речь навеяна музыкой пушкинского стиха, «прозрачного, мягкого и упругого, как волна» (Белинский). Речитатив Даргомыжского — плод многолетних наблюдений над особенностями речевой интонации и упорного труда его по переплавке этой интонации в музыку. Речитатив «Каменного гостя» (также, как и предшествовавшей ему «Русалки» в лучших ее частях) оказался необычайно плодотворным для русского оперного творчества второй половины XIX века, хотя композиторы предпочитали пользоваться разнообразными средствами музыкальной драматургии и совмещать речитативы с развитыми песенными и ариозными формами. От Даргомыжского идет прямой путь к речитативным сценам «Бориса Годунова» Мусоргского, «Евгения Онегина», «Пиковой дамы» Чайковского и других произведений.

В «Каменном госте» перед слушателем проходит целая галерея разнообразных характеров. С исключительной проницательностью раскрыт контраст между двумя женскими образами — горячей, ветреной Лаурой и чистой, сдержанной, но способной на страстное чувство Донной Анной. Мастерски очерчены образы свирепого, фанатичного Дона Карлоса и внешне простоватого, но не лишённого иронии Лепорелло. В центре же, конечно, Дон-Жуан.

Вот он, переодетый монахом, вступает в разговор с Донной Анной, которую он подкараулил у могилы супруга, убитого им

¹ Единственные законченные номера — две песни Лауры, подсказанные самим ходом действия (Лаура поет для гостей). Обе — «Оделась туманом Гренада» и «Я здесь, Инезилья» — написаны в духе распространенных во времена Глинки — Даргомыжского «испанских» романсов.

² Со временем были положены на музыку все маленькие трагедии Пушкина: Римский-Корсаков написал «Моцарта и Сальери», Кюи — «Пир во время чумы», Рахманинов — «Скупого» (надо, впрочем, признать, что ни один из них не поднялся в области речитатива до тех художественных высот, которых достиг автор «Каменного гостя»). Особенно большое распространение получила речитативная опера в XX веке в творчестве русских и зарубежных композиторов.

же самим на дуэли. Не подозревая, кто перед ней, Донна Анна просит его соединить с ней свои молитвы. Ответ Дон-Жуана, начинающийся возгласом от самого верхнего звука мелодической фразы (см. начало следующего примера), выдает пылкость его чувств. В дальнейшем его речь становится более мягкой, темп замедляется. Интонации голоса как бы рисуют кроткий, нежный образ любимой женщины. В эпизоде *Andantino* появляется диатоническая последовательность аккордов в плавном движении, сопровождающая вокальную партию. Это — лейтмотив Донны Анны. За ним следует проникновенная фразка кларнета, как бы довершающая глубоко поэтический портрет (после слов: «Вы кудри черные на мрамор бледный рассыплет»).

180 Più mosso

Дон Жуан

Мне, мне мо_пить_ся с ва _ ми, Дон_на Ан _на!

Я не_до_сто_ин у_ча_сти та _ кой. Я не дерз_

роко rit.
ну по_ро_ч_ны_ми у_ста_ми мо_ль_бу свя_ту _ ю

Andantino

ва-шу по-вто-рять. Я толь-ко из-да-ли, с бла-го-го-

-вень-ем смот-рю на вас, ко-гда, скло-нив-шись ты-хо,

вы ку-дри чер-ны-е на мра-мор блед-ный рас-

rit.

Moderato

-сып-ле-те... и мнит-ся

Кл.

Совсем иной Дон-Жуан в следующем эпизоде с Лепорелло. Все еще не зная о том, что перед ней убийца мужа, и невольно поддавшись обаянию влюбленного незнакомца, Донна Анна разрешила ему навестить ее у себя дома. Безудержная радость наполняет Дон-Жуана; она как бы лишает его дара речи. Восторг, ликование слышатся в его прерывистых возгласах.

Но вот, упоенный успехом, Дон-Жуан решается на неслыханную дерзость: он приказывает своему слуге Лепорелло звать статую Командора в гости к его вдове, у которой сам он предполагает быть на любовном свидании. И когда испуганный Лепорелло, увидев, что статуя ответила утвердительным кивком, в смятении отступает, сам Дон-Жуан подходит к ней твердым шагом и повторяет приглашение.

181 Moderato

Дон Жуан с надменностью подходит к статуе

The first system of the musical score shows a piano accompaniment. The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a more active line. Dynamics markings include *f* (forte) and *p* (piano).

Дон Жуан

The second system introduces the vocal melody for Don Juan. The melody is written in a single staff with a treble clef. The piano accompaniment continues below. The lyrics are: "я, ко-ман-дор, про-шу те-бя при-д-ти к тво-ей вдо-ве, где".

The third system continues the vocal melody and piano accompaniment. The lyrics are: "зав-тра бу-ду я, и стать у д-вери на ча-сах". The piano accompaniment features a prominent bass line.

Начальные такты приведенного отрывка основаны на целотонной гамме (см. октавные ходы в басу). Это тема статуи Командора, неоднократно появляющаяся в опере и завершающая ее в момент гибели Дон-Жуана. Подобно Глинке в «Руслане и Людмиле», Даргомыжский использовал этот застывший, мертвенный звукоряд для характеристики начала, враждебного всему человеческому. Но в приведенном примере оркестровое вступление рисует одновременно и портрет отважного рыцаря — гидальго Дон-Жуана. Этому способствуют чеканный ритм и энергичная концовка. Гордый вызов слышится и в вокальной партии: слова произносятся отчетливо, подчеркнуто раздельно; выделяются сильные доли такта и решительно звучащие кадансовые обороты в мелодии.

Секрет того сильного впечатления, которое производит музыка «Каменного гостя», заключается, как уже говорилось, не только в меткости, с которой композитор запечатлел в речитативах всевозможные оттенки человеческой речи, или в тех элементах портретности, изобразительности, которые он очень осторожно и тонко ввел в инструментальную партию. Музыка захватывает, волнует потому, что в лирических эпизодах она наполняется песенным дыханием, хотя форма остается по-прежнему свободной, разомкнутой, подчиненной строению текста. В тех эпизодах, где Дон-Жуан изливает в пламенных речах свое чувство к Донне Анне, его высказывания вырастают как бы в ряд мелодических волн, на вершинах которых нередко появляются закругленные фразы, близкие к ариозному складу.

182 Дон Жуан

чтоб кзм _ ня мо _ е _ го мо _ гли кос _

нуть _ ся вы лег _ ко _ ю но _

гой и — ли о — деж — дой, ко — да сю —

— да, на э — тот гор — дый

гроб, прой — де — те куд — ри на — кло —

— нять и пла — нать!

Творчество Даргомыжского имело огромное влияние на дальнейшее развитие русской музыки. Представители русского музыкального искусства 60-х годов чтили в Даргомыжском живого носителя традиций Глинки и «великого учителя музыкальной правды» (Мусоргский), открывшего для русской музыки новые, еще не изведенные горизонты.

Темы, введенные в музыку Даргомыжским, оплодотворили творчество таких художников, как Мусоргский и Чайковский, каждый из которых, идя своим путем, вскрывал острые противоречия общественной действительности.

Жанр психологической музыкальной драмы, создателем которой был Даргомыжский, нашел особенно широкое развитие у Чайковского. В творчестве этого композитора получила продолжение также линия лирико-драматических романсов Даргомыжского. В то же время искусство социального портрета и бытовых зарисовок достигло своего наивысшего расцвета у Мусоргского. Мусоргский стал также наследником Даргомыжского в области музыкальной сатиры, как в романсе-песне, так — в значительной мере — и в опере.

Великие открытия Даргомыжского в области музыкального речитатива настолько обогатили русское музыкальное искусство, что его влияния в этой области не избежал, по существу, ни один композитор следующего поколения. Но прямым наследником Даргомыжского в области характерного речитатива надо признать Мусоргского.

Достижения Даргомыжского получили известность и за рубежом. Верди, сочиняя свою последнюю оперу «Фальстаф», тщательно изучил «Каменного гостя». В XX веке драматургические принципы Даргомыжского оказали значительное воздействие на творчество многих русских и зарубежных композиторов (Прокофьев, Яначек, Пуленк и др.).

Так, будучи учеником Глинки, опираясь на гениальные создания великого основоположника русской музыки, Даргомыжский внес свой оригинальный вклад в дело развития отечественного и мирового искусства и сам сыграл в некоторых отношениях основополагающую роль в истории музыкального творчества.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Глава I. Русская музыка до XVIII века	5
Музыка древней Руси	5
Музыкальная культура Киевской Руси	7
Музыкальная культура Новгорода	11
Музыкальная культура Московской Руси	13
Новые явления русской музыкальной культуры в XVII веке	17
Глава II. Русская музыкальная культура XVIII века	22
Народная песня в музыке города	27
Вокальная бытовая лирика	31
Опера : : :	38
Хоровой концерт	58
Инструментальная музыка	62
Глава III. Русская музыкальная культура в первой половине XIX века	69
Романс : : :	74
Музыкальный театр	79
Глава IV. Русские композиторы — современники Глинки	83
А. А. Алябьев	84
А. Е. Варламов	99
А. Л. Гурилев :	111
А. Н. Верстовский	118
Глава V. М. И. Глинка	135
Жизненный и творческий путь	138
«Иван Сусанин»	145
«Руслан и Людмила»	171
Симфонические произведения	197
Романсы	207
Глава VI. А. С. Даргомыжский	220
Жизненный и творческий путь	223
Романсы	232
Оперное творчество	252

РУССКАЯ
МУЗЫКАЛЬНАЯ
ЛИТЕРАТУРА

Выпуск 1

Издание 6-е, переработанное и дополненное

Составление и общая редакция
Эмили Лазаревны Фрид

Редактор *Е. В. Гуляева*
Художник *Б. Н. Осенчаков*
Худож. редактор *Р. С. Волховер*
Техн. редактор *Г. С. Мичурина*
Корректор *М. С. Зимица*

ИБ № 2483

Сдано в набор 22.03.79. Подписано к печати 12.07.79.
Формат 60×90^{1/16}. Бумага типографская № 2. Гарни-
тура литературная. Печать высокая. Печ. л. 18,25
(18,25 с вкл.) Уч.-изд. л. 18,37+2 вкл.=18,52. Тираж
22 000 экз. Изд. № 2295. Заказ № 1064. Цена 1 р. 30 к.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение
191011, Ленинград, Инженерная ул., 9

Ленинградская типография № 4 Ленинградского произ-
водственного объединения «Техническая книга» Союз-
полиграфпрома при Государственном комитете СССР по
делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
Ленинград, Д-126, Социалистическая, 14.

P892 **Русская музыкальная литература: Учеб. пособие.**
Вып. 1.— 6-е изд., перераб. и доп.— Л.: Музыка, 1979.—
288 с., ил., 4 л. ил.

ИСБН

В пособии содержатся сведения о русской музыкальной культуре от ее истоков до второй половины XIX века. Отдельные главы посвящены древнерусской музыке, русской музыкальной культуре XVIII — первой половины XIX века, классикам русской музыки М. И. Глинке и А. С. Даргомыжскому. Пособие предназначено для студентов музучилищ.

782

4905000000

Р $\frac{90203-698}{026(01)-79}$ 548-79

*Ленинградское отделение
издательства «МУЗЫКА»*

выпускает в 1980 году
следующие книги по музыке:

Асафьев Б. О хоровом искусстве.

Ванслов В. Статьи о балете.

Кан Э. Элементы дирижирования.

Критика и музыкознание. Вып. 2
(Сборник статей и материалов.)

Ступель А. Русская мысль о музыке (1895—1917).

Уэстрел Д. Г. Перселл.