

V

Р помощью
педагогу-
музыканту

В. А. ПРОТОПОВ

ВАРИАЦИИ
В РУССКОЙ
КЛАССИЧЕСКОЙ
ОПЕРЕ



Музгиз
1957

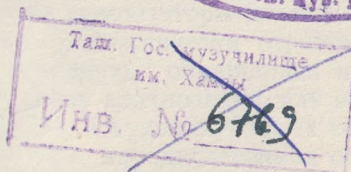
В
П-38

В ПОМОЩЬ ПЕДАГОГУ-МУЗЫКАНТУ

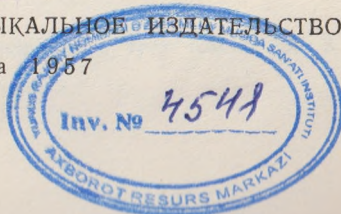
В
П-38

Вл. ПРОТОПОПОВ

ВАРИАЦИИ
В РУССКОЙ
КЛАССИЧЕСКОЙ
ОПЕРЕ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва 1957



ВВЕДЕНИЕ

Роль музыки, песни в жизни русского народа исключительно велика. Приведем замечательную характеристику, которую дал В. В. Стасов в своей обобщающей работе «Искусство XIX века» значению музыкального искусства, в первую очередь песни, в жизни, в быту, в борьбе нашего народа: «Русский народ — один из самых музыкальных во всем мире. Он славился этим с глубокой древности. В древнейших наших летописях об этом уже говорено. С гуслими в руках приходят русские, славяне, к иноземным народам и тем поражают их. Никто еще никогда не приходил в чужую страну издалека, из своей родины, с музыкой и музыкальными инструментами в руках. И от этого чудного музыкального племени сохранились чудные музыкальные создания — народные песни, пережившие тысячи невзгод и несчастий, сотни лет иноземных нашествий, порабощений, внутренних переворотов и переделок, золотушных прививок, злосчастных навязываний и принуждений... она [песня] сопутствует... во всех делах и работах: и в деревне — и в городе, и на пашне — и на люльке штукатура и маляра, вверху стены под кровлей, и в кузнице, и за прялкой, и на фабрике, и на свадьбе, и на штурме, около знамени, перед смертью или победой»¹.

Русские композиторы-классики, проникнувшись народными идеалами, реалистически отражая в своих произведениях жизнь народную, обращались к народной музыке, к песне, как источнику вдохновения, как материалу для своих созданий. В частности, в художественных образах, созданных композиторами в опере, народнопесенная основа сохраняет свое главное

¹ В. В. Стасов. Избранные сочинения в трех томах, том 3. «Искусство», М., 1952, стр. 714.

значение, потому что наряду с обычной для оперы формой музыкальной характеристики в виде арии, романса, каватины, ансамбля и т. д. песня занимает очень большое место. Естественно, что в данной работе нас будут интересовать лишь те песни из классических опер, которые развиваются вариационно, образуя вариационные циклы. Народная музыкальная основа проявляется здесь, во-первых, в том, что тема вариаций нередко заимствуется из народной музыки, во-вторых же, самый принцип вариационного развития своими истоками уходит тоже в народное искусство, если даже вариации построены на материале, который по жанровым признакам нельзя отнести к песне.

В русских операх находим многообразное применение песенно-вариационных циклов, в чем сказывается реалистическая глубина классической музыки, ибо, соответственно различию отражаемых явлений действительности, различны и художественные образы и формы их воплощения. Это вместе с тем обуславливает стилистическую индивидуализацию русских композиторов. Песня-вариация используется, конечно, лишь в тех случаях, когда это диктуется своеобразием художественного облика действующего лица, соответствует его душевному складу и жизненному положению.

В образах лирического характера вариации на тему песенного типа подсказываются развитием лирического переживания, его оттенков при доминировании одного настроения, одного эмоционального состояния. В образах эпического склада через вариации выражаются особенности повествуемого содержания, встающие в процессе рассказа. В эпизодах иного программного характера вариации передают различные стороны живописуемого явления и также способствуют широте раскрытия образа; при этом все живописные детали через посредство варьирования стягиваются в цельную музыкальную форму.

Вариационность является основным методом развития в русской народной музыке. Русская песня редко укладывается в одну строфу, подавляющее число песен многострофно. Это вызывается постепенностью развития их содержания, частым привлечением поэтических параллелизмов, благодаря которым становится ярче основная мысль, выражение главенствующей идеи. За многовековое существование песенного искусства в народе выработались вариационные приемы исполнения, в пределах которых и выявлялась индивидуальная манера исполнителей, народных певцов, нередко импровизирующих свои варианты мелодий или подголоски при куплетных повторениях, но всегда основывающихся на мелодии-теме.

Интересные наблюдения о вариационности в русской песне имеются в содержательном вступлении Н. М. Лопатина к сборнику русских народных лирических песен: «По своему музыкальному строю русская песня весьма легко поддается

вариациям напева и его украшениям, а природное чутье к красоте сочетания звуков заставляет певца, раз ему поют основной напев, украшать его подголосками. Эта способность в народе поразительна велика: она ему дает возможность скоро спеваться хором и служит к тому, что певец с хором, свободным голосом редко поет песню все время одинаково, нота в ноту, он часто варьирует основной напев, причем иные из этих вариантов, записанные на ноты, иногда оказываются возможными в совместном исполнении, давая, таким образом, друг другу втору, а иногда, — что бывает реже — невозможными, давая в совместности диссонанс. Но все эти вариации напева не разрушают стиха песни, или точнее, склада песенной речи и не разрушают самого напева»¹.

Вариационность — это не есть лишь фактор одного мастерства исполнителей, стремления их разнообразить музыкальное наложение при повторениях мелодии в новых строфах-куплетах, но следствие более глубоких причин. Песня, танец, игра в народном искусстве характеризуются единством мысли, единством развития образа, благодаря чему создается одна обобщенная мелодия, музыкально воплощающая основное содержание всей песни, всего произведения. Эта обобщенная мелодия во многих случаях и подвергается варьированию, которое в каждом конкретном случае может быть вызвано динамикой целого или частными задачами выразительного порядка и импровизационной манерой исполнителя. Чем богаче художественный образ песни, чем шире к нему привлекаются образные параллели, чем глубже его идейно-эмоциональная сторона, тем больше создается предпосылок и возможностей для варьирования, тем более оправданным оно является. Таким образом, вариационный принцип развития существует и как свидетельство мастерства народного исполнителя, и как средство развития песни ее безвестными народными творцами. Однако вариационность затрагивает и развивает те или иные частные стороны художественного образа, в главных же своих чертах он сохраняется без перемен, будучи объединяем основной мелодией песни.

В одnogолосной песне народный певец создает варианты основного напева. В хоровой песне точно так же встречаемся с вариантами основной мелодии при ее строфических, или куплетных, повторениях, в частности крайне характерна для русской песни вариантность запева в лирическом и некоторых других жанрах: во второй раз (и во все последующие) запев поется не так, как в первый раз, что можно изобразить в схеме:

¹ Н. М. Лопатин и В. П. Прокунин. Русские народные лирические песни. Музгиз, М., 1956, стр. 45.

а | а₁ |
 1-й запев | 2-й и все
 последующие
 запевы

Для примера приведем варианты запевов в песне «Не вечерняя заря спотухала» (пунктиром отмечены совпадающие моменты по высоте и долям такта) ¹:

1 В 1-й раз
 Запев

Не за-ря ли, ве-чер-няя-я зо

В дальнейшем
 Запев

Не звез-да ли, звез-да
 Не по-ра ли мо-е-му

-рюш ка, за-ря споту-ха-ла (итд.)

по-лу-ноч-на-я, звез-да вы-со-ко- (итд.)
 лю без-но-му, по-распо-ля-е-хат-ь (итд.)

В том же сборнике и во многих других, например, в сборниках А. Листопада «Песни донских казаков», В. Захарова «Русские песни», вып. I—III, И. Здановича «Русские народные песни», найдем многочисленные образцы подобного же вариационного построения запева во втором и всех последующих запевах. Нам представляется, что вариационный цикл, выражающийся только в этом варьировании запева, собственно не возникает, потому что создается известное неравноправие между двумя вариантами мелодии: первый проводится всего-навсего один раз, второй — неограниченное число раз (в зависимости от числа куплетов текста). Так, в приведенной песне «Не вечерняя заря спотухала» второй вариант проводится 8 раз, тогда как первый звучит только в самом начале песни и больше не повторяется (всего в песне 9 куплетов). Иными словами, здесь вариантность сочетается с куплетностью, но так, что последняя является явно преобладающей.

¹ Н. Лопатин и В. Прскуин. Русские народные лирические песни, ч. II, № 30.

Однако в богатейшем русском народнопесенном творчестве находим и многочисленные образцы в полном смысле вариационных форм, где содержание песни требовало не только повторения мелодии, но и ее варьирования соответственно развитию образов, раскрытию идейного содержания песни. Эти песни всегда многоголосны, а само многоголосие — полифонично. Изменения подголосков, их сгущения и разрежения, насыщенность интонациями главной мелодии, вызванные, например, драматизацией повествования или другими особенностями развития идейно-эмоционального содержания, приводят к образованию вариационного цикла, форма которого несет на себе влияние импровизационности, свойственной исполнению песни в народе ¹. Прекрасными примерами подобных вариационных циклов служат песни, помещенные в сборниках Е. Линева, откуда нами ниже заимствуются образцы для разбора. Большинство из записей Линева, представляя вариационные циклы, вместе с тем не дают вариаций на все строфы песни — некоторые из строф поют на музыку предыдущих. Это, однако, не снимает самого определения их как вариационных циклов, потому что форма цикла вполне ясно образуется многочисленными вариациями, причем иногда с тенденцией подчеркнуть завершающий характер последней вариации (хотя она не всегда является последним куплетом песни). Средства к завершению в таких случаях (впрочем, редких) — простейшие: подчеркивание кадансовой последовательности более длительным унисонным движением, расхождением в октаву на последнем звуке и т. д. Пример кадансов из песни «Снежки белы, лопушисты» ²:

2 Ах, по-ле ба-т-юш-ки мо-во. Вот, о-ди-нё-ше-нек сто.

По-ле ба-т-юш-ки мо-во. О ди-нё-ше-нек сто.

По-ле ба-т-юш-ки мо-во. Вот о-ди-нё-ше-нек сто.

ит

ит. Ах, и лис-точ-ков ва-вём вет.

ит

¹ В большинстве случаев «подголосочная» полифония все более и более усложняется к концу песни, сопутствуя обычному сгущению драматизации повествования к концу текста» (С. Скребков. Полифонический анализ. Музгиз, М., 1940, стр. 168).

² Сборник Е. Линева, в. I, № 9.

Лирическая песня «Кукушечка» (вып. I № 12), имея восемь куплетов, вариационно строится только в первых четырех, пятый же и седьмой являются повторением третьей, а шестой и восьмой — четвертой вариации. В этой свадебной лирической песне, отражающей быт старой Руси, переданы чувства насильственно выдаваемый замуж девушки, сначала даже не знающей о своей участи, лишь предчувствующей ее, но постепенно осознающей трагедию своей судьбы.

В четырех вариациях (богатых элементами имитационной полифонии) развитие мелодии идет таким образом, что она к концу цикла постепенно освобождается от украшающих звуков и делается более суровой, сосредоточенной, в ней все полнее выявляется затаенная скорбь и сознание неотвратимости совершающегося. Вместе с тем последняя вариация представляет собой известное возвращение к первой (род репризы) — здесь вновь запев переходит к нижнему голосу и подхватывается верхним, тогда как запев второй начинался унисонно обоими голосами, а третий — одним верхним голосом.

Приводим эту песню¹:

3 Умеренно^o

(грустно, плавно) Ах, ку-ку-шеч-ка ку-ку-ет, ку-

ку-ет, ку-ку-ет.

Я у ма-тушки во те-ре-му го-

рю-ю, го-рю-ю, го-рю-ю.

¹ В 1952 г. издана прекрасная обработка этой песни для голоса, хора и фортепиано, сделанная Д. Шостаковичем. В обработке очень рельефно проведена драматизация музыкального изложения, отвечающая развитию содержания текста.

* Основная мелодия идет широко и плавно, украшения поются легко, связано. (Примеч. Линевой).

Песня «Лучинушка» (вып. II № 2) — один из немногих примеров, где вариационный цикл охватывает всю песню и ни одна из вариаций не повторяется. Вот эта песня:

4 Не слишком медленно

Лучина моя, лучи-(и)-нушка, берёзо-ва-

я (а) (а), что же ты, моя лу-

чи нушка, не яр-ко го-ришь?

А ли ты, мо-я лу-чи нушка, в печи не бы-

ла (а), а ли ты, мо-я бе-

ре зо-ва, не вы-су ше-на?

А ли ты, бе ре зо-ва, не вы-су ше-

на? „Я бы ла в пе-

чи, в пе-чи вче-раш-ней но-чи,

Я бы ла в пе-чи, в пе-чи вче-раш-ней но-

чи, лю-та-я мо-я све-

кро вуш-ка в печ-ку ла-зи-ла.

Музыкальный фрагмент из песни «Люта я моя свекровушка в печку лязнула...». Он состоит из трех систем нот, каждая с вокальной линией и инструментальной партией. Текст песни: «Люта я моя свекровушка в печку лязнула...». В первой системе текст: «Люта я моя све кро в ушка в печку ла зи». Во второй: «ла и ме ня, лу». В третьей: «чи в уш ку, во дой за ля ла». Музыкальные знаки включают ноты, скобки, динамические обозначения (p, rff) и артикуляционные знаки.

В песне пять куплетов-вариаций. От начала к концу песни происходит определенно выраженная драматизация. Основная мелодия — всегда в среднем голосе. Участие крайних голосов ограничено тактами 3—8 (в теме и вариациях), причем лишь последние два такта всегда трехголосны, в остальных же трехголосие появляется временами. Ясно видно, что во втором проведении трехголосие распространяется на 3—4-й такты, чего не было в первом проведении. В третьем проведении вводится вариант в 3-м такте, более развитой не только по сравнению с первым, но и со вторым проведением. Здесь же замечаем и единственное во всей песне одноголосие тактов 5—6: это связано с содержанием текста, переходом к прямой речи: «Я, я была в печи». В четвертом проведении эти же 5—6-й такты изложены (тоже единственный раз во всей песне) трехголосно, причем голоса освобождены от украшающих звуков, все мелодическое движение делается строже и суше, мелодия спускается к еще не появлявшемуся в песне звуку *ля* малой октавы. Такое выделение этого момента, вероятно, сложилось у народных певцов в стремлении сосредоточить внимание на чувствах героини песни — молодой женщины,

последней «в дом» мужа: «Лютая моя свекровушка в печку лязнула...» В последней вариации, как стон наболевшей души, остается от предшествующей (кульминационной) вариации звук *ре* (верхний голос) и служит одним из элементов связи между ними.

Так в данной песне при всей скромности средств варьирования создается своя динамика музыкального развития, протекающая прежде всего от стремления отобразить содержание песни. Основная мелодия ее уже таит в себе главную мысль и господствующее чувство, варьирование способствует конкретизации ее отдельных частей и располагает их в закономерном порядке нарастания и ослабления.

Варьирование сообщает динамичность циклу как в песнях, подобных описанной (протяжных), так и иных по жанру. Оно может коснуться не только отмеченных сторон музыкального целого, но и других, еще нами не упоминавшихся. Так, например, в игровой песне «Зайныка»¹ при варьировании постепенно обогащается ладово-гармоническое изложение, в лирической песне «Соловьишек лесной» (вып. I № 6) существенно меняется лад: в первых двух проведениях *d-moll* — с дорийским, в последнем — *d-moll* — с миксолидийским, и т. д. Возможно было бы еще привести и разобрать многочисленные примеры вариационных циклов в русской народной музыке, однако мы этого не делаем, полагая, что изложенное позволяет судить — сколь велико значение и как богата техника варьирования в русской народной песне.

Из сказанного было бы неправильно делать вывод, что абсолютно все русские песни, которые созданы народом как вариационные циклы, имеют заметную динамику развития цикла, обусловленную развитием содержания. Это утверждение было бы неправильным уже потому, что далеко не во всех песнях каждая строфа текста получает новое (то есть варьированное) изложение мелодии (и всего многоголосия); значительно чаще некоторые вариации повторяются с новыми словами, как это мы видели на примере песни «Кукушечка кукует». Рассматривая динамику распевания песни, мы стремились подчеркнуть ее лишь как тенденцию к созданию единых, целеустремленно развиваемых вариационных циклов, как начало того пути, по которому пошли наши русские классики, самобытно развивавшие народные принципы вариационной формы в своих оперных и других произведениях.

Перед тем, как перейти к изложению задач настоящей работы, необходимо остановиться на определении самих понятий «вариант», «вариация», «вариационный цикл».

Под термином вариант мы разумеем тот или иной измененный (при повторении) элемент музыкального целого

¹ Сборник Е. Линевой, в. I, № 17.

(вариант мелодии, попевки, вариант мелодического или гармонического оборота и т. д.), независимо от того, повторяется ли вся тема или выбирается для варьирования какой-то ее отрывок. В народных песнях варианты отдельных попевок мелодии часто возникают импровизационно. Песни, получившие всенародное распространение, в разных местностях имеют свои варианты; в таком значении этот термин нами также будет применяться¹.

Вариацией мы называем структурную часть вариационного цикла, и именно ту его часть, которая является измененным повторением всей темы, имеющей всегда смысловую завершенность и образную определенность. Вариация вносит свои изменения по сравнению с темой, но при этом сохраняет и большую с ней связь в ее отдельных сторонах и элементах.

Вариационный цикл — это музыкальная форма, которая, имея в основе единое образное содержание, дает ему развитие посредством планомерно проводимых изменений его художественного образа (впервые в цикле излагаемого в виде музыкальной темы). Вариационный цикл складывается по меньшей мере из двух построений (темы и хотя бы одной вариации), представляя даже и в этой краткой форме определенное эстетическое единство. Широта вариационного цикла (многообразие изменений, количество вариаций), как средство его развития, подчиняется идейно-художественному замыслу данного произведения, и при этом используются приемы композиции, сохраняющие свое значение во всей классической музыке (они будут ниже рассмотрены).

Понятно, что вариации не обходятся без вариантов в том или ином смысле, в тех или иных элементах музыкального целого. Так, например, для вариаций в русских операх чрезвычайно характерно сохранение мелодии темы без изменений (остинатность). В таких случаях варьирование протекает в сопровождении — в гармонии, в голосоведении, в оркестровке. В других, очень многих, случаях композиторы создавали в вариациях и варианты мелодий.

Народнопесенные вариации представляли для наших классиков, руководствовавшихся основами народной музыки, неисчерпаемо богатый материал для создания народных образов и развития их средствами профессионально-композиторского искусства. Постоянное изучение композиторами народного творчества образовало почву для художественных обобщений, для применения вариационного принципа развития, ставшего неотъемлемой стороной русской национальной музыкальной формы. Потому-то столь обильно и разнообразно представле-

¹ О вариантах песен см. обстоятельное объяснение во вступительной статье Н. Лопатина к сборнику: Н. М. Лопатин и В. П. Прокунин. Русские народные лирические песни, стр. 57 и др.

ны вариации в русской музыке, в частности в опере, что они имеют глубокие национальные корни и основываются на использовании богатств вариационного искусства русской народной музыки. Создавая в опере образ народа, образы людей из народа, композиторы-классики должны были обратиться прежде всего к народным песням, и не только к их мелодиям, но и всем средствам их развития, в частности к вариационности. Так сама жизнь диктовала многообразное применение вариационных форм развития в русском профессиональном музыкальном искусстве, в том числе и в опере.

Вариационная форма в русской классической опере — одна из национальных особенностей, исследование которой может дать содержательный материал и образцы для новых советских произведений. Композиции классических вариационных циклов должны серьезно изучаться, как изучаются прочие композиционные формы. Выскажемся определеннее: без усвоения и развития классических принципов вариационности невозможно создание народных хоров, народных сцен и песен в русской советской опере (подразумевается, что мелодический материал их также будет национально определенным), так как вне вариационности в том или ином ее виде они могут во многом утратить свой характер, свою русскую национальную форму. Иначе говоря, изучение классического наследия в области вариационных форм будет одним из средств, способствующих созданию полноценных художественных произведений русского национального характера, разрешению тех задач в оперном и прочих музыкальных жанрах, которые столь актуальны для настоящего времени.

* * *

Данная работа, написанная в первом варианте еще в 1949 году и в дальнейшем подвергшаяся значительным дополнениям, включает наряду с общетеоретическим рассмотрением вопросов вариационной формы целую серию анализов классических образцов, классификация которых сочетает в себе два признака: образное содержание вариационного цикла и, по возможности, историко-хронологическую последовательность.

Глава первая исследует хоровые вариации. Здесь рассматриваются эпизоды опер, имеющие общественно-политический или лирико-бытовой характер, а также хоровые сцены народно-фантастического содержания.

Во второй главе разбираются вариационные циклы в сольных эпизодах и ансамблях. Те примеры вариаций, которые включают хоровое сопровождение к соло и ансамблям, условно отнесены также в эту главу.

Краткая третья глава посвящена инструментальным эпизодам-вариациям.

Четвертая глава касается вопросов распределения вариационных циклов внутри актов оперы и включает работу водами.

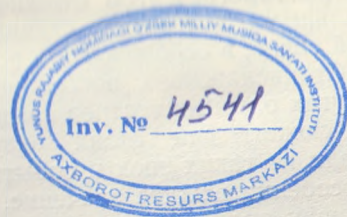
Многочисленность вариационных циклов в русских операх не позволила использовать все примеры циклов — приходилось ограничиваться только избранными. Во всех случаях выбирались по возможности наиболее типичные из них, позволяющие сделать обобщение относительно национальной характеристики вариаций в русской опере. Образцы таких форм, которые лишь в истоках связаны с вариационной повторностью и цикличностью, а по существу являются новыми формами, в наше рассмотрение не включены, чтобы иметь возможность сосредоточиться на исследовании собственно вариационных циклов. Богатство и разнообразие их в русской оперной музыке столь велико, что с лихвой искупает это ограничение.

В задачи работы входит также привлечение творческого внимания композиторов и музыковедов к вопросу теории и использования вариационных форм в русской классической опере, как одной из сторон национальной оперной формы, и автор будет считать себя удовлетворенным, если это осуществится.

Настоящая работа рассчитана на педагогов консерваторий и отчасти музыкальных училищ, а также на студентов-музыковедов и композиторов, занимающихся курсом анализа музыкальных произведений и историей русской оперы. В этих целях здесь предложены многочисленные схемы вариационных циклов, облегчающие преподавание и изучение этих форм, самый же анализ ведется по возможности так, чтобы особенности формы раскрывались в связи с содержанием музыки.

Имея в виду, что о роли и средствах вариационных форм в оперном произведении не существует специальных исследований, может быть, данная работа будет полезна также и молодым, начинающим композиторам, работающим над созданием новых опер. Творческое использование опыта выдающихся мастеров, рассматриваемого в настоящем пособии, несомненно обогатит художественные средства и приемы музыкального развития и поможет нашему движению к советской оперной классике.

Автор выражает благодарность А. П. Агажанову, В. О. Беркову, В. П. Бобровскому, Л. А. Мазелю, Т. В. Поповой, С. С. Скробкову и В. А. Цуккерману за прочтение работы в рукописи и ценные замечания и предложения.



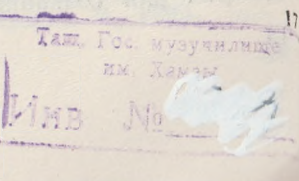
Глава первая

ВАРИАЦИИ В ХОРОВЫХ ЭПИЗОДАХ

1

Гениальные русские классики, отражая в своем творчестве, в частности и в операх, жизнь своего народа, правдиво создали его образ, передали важнейшие стороны русского национального характера. Многие типичные особенности народной жизни, события истории русского народа, его борьба за освобождение, его быт и обычаи нашли свое выражение в наших классических операх. Коллективный образ русского народа — главный образ русских исторических опер. Но и во всех иных — сказочно-эпических, лирико-драматических, комических операх этому образу отведено очень существенное, значительное место, — народные сцены составляют необходимую сторону русской оперной драматургии. Все это — следствие передового идейного содержания их творчества, демократизма их эстетики.

Иногда в литературе встречаются выражения: «оперная толпа», «оперный народ», как синоним красочной, колоритной, но бездейственной массы, бедного мысленного образа. Можно ли эти и иные, сходные по смыслу выражения отнести к образу русского народа, созданному в музыке русскими классиками? Нет! Подобные эпитеты основывались, конечно, не на анализе оперной музыки, но, быть может, на внешних впечатлениях от театральнопостановочной части спектакля. Русские классики сами боролись за действенность народной массы в опере, за многостороннее выявление народного характера в музыке и достигли в этом отношении замечательных художественных успехов, создав мощные и величественные образы народной



массы; русские классики сами положили немало труда, чтоб добиться надлежащего воплощения своих созданий в оперном театре, преодолеть традиционную инертность исполнения хоровой партии оперы. Много в этом отношении сделано и крупнейшими театральными деятелями, ставившими классические оперы на оперной сцене, в особенности в советский период (постановки К. С. Станиславского, постановки Большого театра Союза ССР и других оперных театров за последние годы).

Исторические сюжеты для своих оперных произведений композиторы брали из таких эпох и событий в жизни страны, которые имели особенно важное значение. Тогда ярче выявлялась главенствующая роль народных масс в истории — идея, которая в различной степени определенности проводится в классических операх на исторические сюжеты. Отечественная война с Наполеоном, народно-освободительная борьба с крепостничеством, деятельность ряда поколений революционеров, непрерывно нарастающая активность народных масс в социально-политическом движении в России — все это, чему свидетелями были разные поколения наших композиторов-классиков, создавало почву, на которой выросли такие выдающиеся произведения, как «Иван Сусанин» Глинки, «Борис Годунов» Мусоргского, «Псковитянка» Римского-Корсакова, «Князь Игорь» Бородина и другие. Большое влияние на оперное творчество, как и вообще на всю классическую музыку, оказала русская классическая литература, в частности драматургия, русская передовая эстетическая мысль. Здесь в первую очередь нужно назвать пушкинского «Бориса Годунова», служившего образцом не только Глинке в его «Сусанине», но давшего основу для оперы Мусоргского, близкой ей «Псковитянки» и ряда других опер, а также труды Белинского и Чернышевского, оказывавшие огромное воздействие на формирование эстетических взглядов разных поколений композиторов.

Глубокое знание народной музыки позволяло композиторам-классикам использовать средства народного искусства для реалистического воплощения образа народа. Основным элементом художественной выразительности при этом служила народная песня, не только в ее подлинных образцах, но и в мелодиях, сочиненных самими композиторами на той же фольклорной интонационно-мелодической основе. Художественный образ народа облекался в хоровую форму, а потому для его создания использовались богатейшие традиции русского хорового пения; в свою очередь, классические оперные хоры своим народным характером, своей образностью, глубиной идейно-эмоционального содержания, совершенством форм оказали громадное влияние на развитие отечественного хорового искусства.

Используя народную песню в разнообразных ее ветвях и жанрах для создания образа народа, композиторы-классики

также развивали ее вариационными методами, также заимствовали из народного творчества. Соединение песенного тематизма и вариационности — характернейшая особенность ранних оперных музыкальных форм XIX века, в монументальных хоровых сценах воплощающих образ народа (разумеется, это далеко не исчерпывает всего богатства оперных форм, так как использовались и невариационные формы).

Первым, кто с большой идейной глубиной и широким размахом симфонизма обобщил образ народа, был великий Глинка. В доглинкинскую пору русской музыки известное место занимали народно-хоровые эпизоды в операх, но они показывали лишь отдельные стороны народного быта и нигде не поднимались до обобщения силы, мощи и величия народа. Доглинкинская опера еще не ставила себе задачей создания образа народа как основного действующего лица. Такая задача могла быть выдвинута только жизнью, историей народа и по плечу она была только композитору гениальному, — таким был Глинка. Исторически правдивый и многогранный образ народа мог быть воплощен лишь по принципам зрелого реалистического искусства, — в России они утвердились впервые тоже у Глинки.

2

«Иван Сусанин» Глинки знаменует собой начало классического периода русской оперы, и вообще классической русской музыки. Выросший на почве углубившегося национального самосознания русского народа, отразивший в себе героизм Отечественной войны, передовые идеи декабристского движения «Иван Сусанин» Глинки, по пророческим словам В. Ф. Одоевского, открыл «новый период в искусстве — период Русской музыки»¹. В этой опере впервые, как впервые и в драме «Борис Годунов» Пушкина, народ предстает гегемоном исторических событий. Народ и люди из народа — это главные действующие лица, несущие на себе всю тяжесть суровой борьбы за независимость Родины.

Большие народные хоры и хоровые сцены реалистически показывают народ в различные моменты его жизни. Образ народа непрерывно обогащается новыми чертами. Вершиной его характеристики служит гениальное «Славься», развиваемое в вариационной форме².

¹ В. Ф. Одоевский. Избранные музыкально-критические статьи. Музгиз, М., 1953, стр. 21.

² Общая трактовка вариационных форм в эпилоге «Ивана Сусанина» дается ниже, в IV главе. См. также опубликованную в 1956 году работу автора настоящей книги: «О тематическом единстве и вариационности в опере «Иван Сусанин» Глинки» («Сообщения Института истории искусств Академии Наук СССР», вып. 9. Музыка, М., 1956).

Традиции Глинки в раскрытии средствами вариационного развития образа народа в эпоху шестидесятых годов и последующем периоде нашли свое творческое продолжение в операх Римского-Корсакова, Мусоргского, Бородина. Условия жизни, освободительные идеи 60-х годов вызвали у них, однако, иную, чем у Глинки, трактовку народно-хоровых сцен. Различие сказалось прежде всего в содержании этих сцен, отразивших подъем народно-освободительного движения в стране.

Остановимся на разборе хоровых вариаций из «Псковитянки» Римского-Корсакова, «Бориса Годунова» Мусоргского, на хоре поселян из «Князя Игоря» Бородина, а также на отдельных хорах из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова, написанной уже в начале XX века, но творчески продолжавшей те же художественные традиции.

В «Псковитянке» Римский-Корсаков использует форму вариаций прежде всего в эпизодах большого политического значения в жизни древнего Пскова — в сцене веча и в хоре встречи Грозного.

Сцена веча — большая народная сцена, раскрывающая борьбу различных социальных групп псковичей, показывающая решающее влияние, которое оказывает народ в общественной жизни. Сколь ни велики симпатии композитора к псковской вольнице, возглавляемой Михайлой Тучей, но он также показывает и объективную необходимость подчинения вольнолюбивого Пскова мероприятиям Ивана Грозного по сплочению Руси в единое национальное государство. Вершиной сцены веча служит песня псковской вольницы, пришедшая по словам Римского-Корсакова, «по сердцу учащейся молодежи»¹. Песню вольницы Римский-Корсаков и пишет в форме вариаций, подчеркивая этим, как и использованием подлинной народной песни «Как под лесом, под лесочком» из сборника М. Балакирева, народность ее содержания, народность художественного образа. Песня вольницы «Государь-псковичи» — не простая бытовая песня — композитор придает ей характер гимна свободе и независимости². Такое содержание могло возникнуть только под влиянием демократических идей 60-х годов — в этом существенная особенность разбираемой сцены из «Псковитянки».

Вариационный цикл песни «Государь-псковичи» строится

¹ Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни. Полное собрание сочинений, том I. Музгиз, М., 1955, стр. 77.

² Сцена веча вызвала в свое время большое противодействие со стороны царской цензуры. Композитор специально отмечал в «Летописи», что требуемые цензурой «изменения должны были клониться к тому, чтобы изъять из либретто всякий намек на республиканскую форму правления во Пскове и переделать второй акт из веча в простой бунт» (Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, цит. изд., стр. 74).

так, что при неизменной мелодии варьируется хоровое изложение партии вольницы, а к нему полифонически наслаиваются последовательно: реплики Юрия Токмакова, всей народной массы и музыкальные темы из предыдущих частей сцены (тема взволнованной речи Михайлы Тучи и тревожных звуков веча колокола — все это в оркестре). Таким образом, вариационный цикл, являясь кульминацией сцены веча, в свою очередь, содержит яркое динамическое нарастание. В последнем проведении темы звучание постепенно ослабляется (песня ушедшей вольницы затихает вдали), что, однако, не снижает степени напряженности момента: весь народ находится под впечатлением ухода Тучи и его единомышленников, народ полон дум о судьбах родного города, звуки веча колокола усиливают тревогу.

Композиция описанного цикла:

I	II	III	IV
запевает Туча, подхватывает хор вольницы	запевает Туча, подхватывает хор вольницы. Отдельные реплики князя Токмакова	запевает Туча и тенора, подхватывает хор вольницы. Тревожные слова остального народа. Звучит тема речи Тучи; удары веча колокола. Общая тревога.	запевают те же, подхватывания уже не слышно. Тема „За Псков“, непрерывные удары колокола.

В сцене веча очень ярко отразилась роль народа (его различных групп) в жизни Пскова — именно эта мысль, согласная с историей, утверждается в опере Римского-Корсакова¹.

Сцена встречи Грозного — вторая важнейшая сцена политического содержания в «Псковитянке» — развивает эту же мысль. Крайне характерно, что сочинение «Псковитянки» Рим-

¹ Идея добровольного подчинения Пскова Москве, проводимая Юрием Токмаковым и поддержанная всем псковским народом, должна была восторжествовать и восторжествовала: слишком велики были силы единения русского государства, связь Пскова с общерусской жизнью и политикой — они диктовали не борьбу, но сотрудничество с московским князем, вхождение в семью великих русских городов, русского государства. В художественной форме здесь показана одна из характерных черт русского народа — его ясный государственный ум. «Нам, псковичам, от государя своего великого князя Московского не идти на Литву, ни к немцам». «Бог волен, да государь в своей вотчине во Пскове, и в нас, и в колоколе нашем, а мы прежнего целования своего не хотим изменить и на себя кровопролития принять; и мы на государя своего руки поднять и в городе заперетися не хотим», — говорили псковичи. (Цитируется по книге: Ю. П. Спегальский. Псков. Историко-художественный очерк. «Искусство», Л., 1946, стр. 22).

ским Корсаковым началось с создания именно этого хора¹ — настолько велико было желание композитора выявить прежде всего образ народа. Ошибочно было бы думать, что Римский-Корсаков представляет псковский народ смиренным, покорным Грозному: мелодия и все ее оформление (полнота аккордового звучания, плотность хоровой гармонии, особенно в последнем проведении, слитность оркестрового сопровождения с хоровой массой) не оставляют сомнений, что Римский-Корсаков рисует народ мужественным, энергичным, с твердой непреклонной волей. Воля народа была соединиться с Москвой в едином государстве. Эта воля звучит в хоре встречи:

[Allegro moderato e maestoso]

Басы

Царь наш го-су-дарь, тво-и ра-бы ло-жат - ся

ко тво-е-му ко цар-ско-му под-но-жью

Не должно смущать и то обстоятельство, что воля народа выражена в словах, внешне как будто полных покорности. «Царь наш государь, твои рабы ложатся ко твоему ко царскому подножью» — такая форма типична для описываемой эпохи; к тому же, если приведенные слова понимать буквально, то нельзя не видеть, что мелодия и весь мужественный, торжественно-суровый характер музыки дают свою трактовку

¹ Н. А. Римский-Корсаков. Полное собр. соч., том I, стр. 58. Этот хор был и первым исполненным отрывком «Псковитянки».

событиям и образу народа: вопреки словесному тексту музыка выражает силу и мощь народных масс, а не рабскую покорность.

Вариационный цикл в хоре встречи очень своеобразен, не похож ни на один из известных образцов, в том числе и глинкавских. Римский-Корсаков ведет вариации так, чтобы, с одной стороны, оттенить различные группы народа, с другой же, — создать общее нарастание, соответствующее значительности момента. Начав цикл в *Des-dur*, контрастно противопоставив ему более мягкое звучание двух вариаций в *D-dur*, Римский-Корсаков заканчивает его в *C-dur* — тональности многих торжественно-всенародных сцен («Слався» — в «Иване Сусанине», «Слава» — в «Борисе Годунове», пролог — в «Князе Игоре», «К царю, к царю» — в «Опричнике»). Этой смене тональностей сопутствует и соединение в унисон первого и второго хоров, звучавших по отдельности, каждый в своей особой партии, — так усиливается выражение мощи народа. В хоровой фактуре — многое от народнопесенных принципов. Например, начинается хор запевом одной лишь партии хора (басы) и, после повторения запева альтами, — tutti нижних голосов первого хора (альты, тенора, басы). Четвертое (как и шестое) проведение темы — в оркестре, пятое — построено на переключке разных голосов разделенного хора, седьмое и восьмое проведения — tutti общего хора и оркестра (последнее проведение особенно мощно). Просьба о помиловании передается в словах, полных правды и достоинства:

Царь наш государь, помилуй нас, помилуй!
Мы, государь, пред тобой неповинны
и смиротив тебя никогда мы не шли.

Главная тема вариационного цикла свободно чередуется с темой, первоначально носившей вступительный характер, далее же как будто отвечающей от основного мелодического ствола, — настолько близки их интонации:

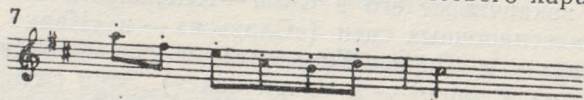
[Allegro moderato e maestoso]

жен. хор

Не-по-вин-ны мы пред то-бой ни в чем,



Кроме того, в последующей вариации вплетается еще и короткий мотив жизнерадостного, почти плясового характера:



(напоминающий попевки из сцены встречи Собинина в «Иване Сусанине»).

Общая композиция вариаций (по третьей редакции «Псковитянки»):

Звон. Вступит. тема-два секвент- ных звена	<i>Des</i>	<i>Des-Ges</i>	<i>Des D C C-Es-C</i>	VIII
	I, II, III	Вступит. тема, а в то же вре- мя и вари- ант основ- ной	IV, V, VI, VII проведе- ния основ- ной темы	Материал вступит. темы
	II пониж. <i>Des-dur</i>			проведе- ние темы и материал вступ. темы
				Тоника <i>C-dur</i> Кода всего цикла

Подробно разбираясь в музыкальном языке хора встречи, можно было бы обнаружить близость его отдельных попевок не только к глинкавскому «Сусанину», но и к прологу из «Князя Игоря», к «Борису Годунову» Мусоргского, что вполне естественно, так как «Псковитянка» сочинялась в годы наиболее тесного содружества членов «Могучей кучки».

В двух рассмотренных вариационных циклах «Псковитянки» правдиво обрисован образ народа в момент большого исторического события в жизни одного из старейших русских городов, в жизни всего русского государства, ибо Псков был сторожевым постом на опаснейшем участке русских границ. Храбрость и верность Родине псковичи показывали многократно в боевых делах прошлого, а одиннадцать лет спустя после событий, рассказанных в опере, во время осады Пскова Стефаном Баторием, вновь проявили героизм и верность Родине и тем спасли Русь от многих опасностей. Музыка Римского-

Корсакова и рисует псковский народ именно таким — мужественным и стойким.

Иное в образе народа раскрывает Мусоргский в «Борисе Годунове», беря другую эпоху: народ в революционном волнении, в борьбе с угнетателями-боярами. Вершиной развития образа народа здесь является сцена под Кромами, в которой мы и находим два вариационных цикла на народные темы: первый из них «славление» боярина, второй — песня Варлаама и Мисаила «Солнце, луна померкнули». Следует заметить, что эти два вариационных цикла не являются в такой же мере обобщающими, итоговыми, как рассмотренные вариации из опер Глинки и Римского-Корсакова. У Мусоргского эти вариации плотно срастаются со всем музыкально-образным развитием сцены под Кромами и потому в отрыве от нее теряют свою напряженность (недаром, например, хор «Славься» Глинки может быть исполнен и исполняется отдельно в концертах).

Пользуясь сюжетом из времен крестьянской войны XVII столетия, Мусоргский рисует отраженно и борьбу современного ему обездоленного крестьянства («прошлое в настоящем — вот моя задача», — так говорил сам композитор). Идеи революционных демократов 60-х годов руководили Мусоргским, когда он создавал свою гениальную сцену под Кромами и выразил с большой силой стихию крестьянского восстания.

Сатирический эпизод «славления» боярина — это в сущности кульминация первой части сцены под Кромами. Очень важна драматургическая роль этого вариационного песенного цикла: он завершает непрерывно текущую форму предшествующей части сцены и неотделим от нее. Столь же важно, что Мусоргский, скрепляя музыкальную форму оперной сцены, берет за основу один из жанров народной песни — славление, трактуя его сообразно содержанию сцены.

Кроме темы, в цикл входят лишь две вариации. Цикл композиционно построен так, что от начала к концу проходит нарастание: от *p* к *fff*. Усиление хорового звучания создается посредством прибавления голосов:

Тема — одnogолосный запев (сопрано) без сопровождения; подхватывание хором;

I вар. — мелодия запева (сопрано) сопровождается контрапунктом (альты) и аккордами оркестра; подхватывание хором;

II вар. — мелодия запева (сопрано) удваивается (тенора), гармонируется другими голосами хора и самостоятельным сопровождением оркестра.

Кода — общее tutti.

Единая тональность цикла — *As-dur* — *as-moll*.

Вариации песни Варлаама и Мисаила «Солнце, луна померкнули», как и предыдущие вариации, тесно связаны с дра-

матургией данной части сцены. Роль их иная, чем «славления» боярина, — это не завершение, не кульминация, но, наоборот, лишь этап по пути к новой кульминации, к хору «Расходилась, разгулялась» — этому «гимну крестьянской стихийной революции» (из редакционной статьи «Правды» — «Еще раз о «Борисе Годунове» от 13 июля 1947 года). Варлаам и Мисаил своей песней разжигают восставших крестьян к расправе с ненавистными боярами-угнетателями.

Вариационные средства в ряду других средств музыкальной выразительности и у Мусоргского служат для создания образа народа, образа, совсем не похожего на то, что встречаем у Глинки и у Римского-Корсакова, — народа в период его активной социальной борьбы, в период крестьянского восстания. Точно так же и образ народа, представленный у Бородин в его «Князе Игоре», не сходен с тем, что дано у Мусоргского. Бородин рисует образ народа в прологе, во второй картине первого действия (сцена пожара) и в последнем действии своей оперы. Из всех этих эпизодов в вариационной форме написан лишь хор поселян (четвертое действие) — гениальное воссоздание и обобщение народной песни, поющей хором («артелью»). Образцом Бородину служила старинная протяжная песня, в народе трактуемая в основном как лирическая, выражающая переживания русского человека, его мысли о Родине, ее судьбах.

Вспомним ту сценическую ситуацию, в которой звучит хор поселян. После финала первого действия, рисующего народное бедствие — нашествие половцев на русскую землю, — только в четвертом действии (вторым номером которого и является хор поселян) композитор возвращается к изображению картины разоренной Руси. Какими средствами, кроме песни, в опере передать народное горе? И вот родилась эта песня-хор, словно бы взятая из народного творчества, на самом же деле отображающая в себе процесс создания народнопесенных произведений: так в народе и рождались исторические песни — как отражение событий действительности. Поэтому хор поселян отнюдь не следует рассматривать лишь как элемент драматургии «Князя Игоря», но значительно глубже — как отражение вековой практики народного музыкального творчества, его реализма, его идейно-эмоционального содержания. Глубокое знание русской истории, понимание роли и значения песни в жизни русского народа, исключительное проникновение в содержание и стилистические особенности народной музыки подсказали Бородину содержание и форму хора поселян — его мелодический склад, родственный мелодиям старинных крестьянских песен (жанра лирических, протяжных), его полифоническую структуру, воссоздающую подголосочный принцип народного многоголосия, формы его развития, как будто куплетные, по существу же вариационные, его исполнительскую форму —

одноголосный запев и подхватывание хором начатого запева.

Мы не склонны, как сказано, видеть в хоре поселян простую куплетность, но включаем его в число вариационных циклов. Различие между этими формами выявляется в средствах достижения единства целого: в куплетных формах оно достигается в итоге развития литературных образов, в вариационных же для достижения единства значительны и музыкальные средства.

Несомненно, что хор поселян обладает единством образного содержания, единством настроения и мысли, проходящим сквозь все сочинение и обнаруживающимся прежде всего в литературном тексте:

1. Ох, не буйный ветер завывал, горе навевал,
Хан Гзак нас повоевал.
2. Что не чёрен ворон налетал, беды накликал,
Хан Гзак нас понабегал.
3. Что не серый волк позабегал, стадо зарезал,
Хан Гзак села поразорял.

Единство достигается и средствами музыкального оформления: постепенное развертывание полифонической ткани, полнота хорового звучания (сначала женский хор, затем добавляются тенора, наконец — басы) и одновременно с тем — особая композиция динамического порядка: начинаясь еле слышно, издалека (за сценой), звучание песни постепенно усиливается и, по мере приближения и выхода на сцену поселян, становится мощным, а после удаления их со сцены вновь затихает, замирая вдали. Все эти средства музыкальной выразительности создают и единство композиции, и ее динамичность, передавая господствующее настроение в его тонких градациях соответственно функции и содержанию хора в драматургии оперы.

Правильно ли сблизать хор поселян со всеми разобранными выше вариационными циклами, которые отражают большие исторические события в жизни русского народа, не следует ли относить хор поселян к произведениям просто лирического характера?

Конечно, лирическое начало в музыке этого гениального хора сильно, но оно родилось как выражение эмоционального отклика народа на значительные события в общественной жизни древней Руси и потому первенство нужно отдать именно этой стороне содержания музыки. Исходя из такой трактовки, мы ставим хор поселян рядом со «Славься», с песней псковской вольницы и другими, как произведение, раскрывающее образ народа, его решающее значение в жизни страны, его стойкий характер. Бородин рисует народ терпеливо накапливающим силы для борьбы с врагом, и в момент, когда эти силы

будут собраны, враг будет отброшен. Финал оперы как раз и подводит к такому моменту.

Остановимся еще на двух вариационных циклах из «Сказания о невидимом граде Китеже», передающих также отношение народа к неожиданному бедствию — нашествию татар. Первый из них — хор «Ой, беда идет, люди», второй — боевая песня дружины Всеволода. Эти вариационные циклы очень различны, так как показывают и разных людей, и разные эпизоды событий. Хор «Ой, беда идет, люди» воссоздает отношение китежан, их чувства в первый момент нашествия — смятение, страх, вопли, стоны; хор дружины — волевая, энергичная песня, полная воли к борьбе за Родину — рисует иной момент грозных событий. Два названных хора только и можно рассматривать в единстве, как реалистическое воплощение разных сторон одного и того же образа народа. Оба хора взаимодополняют друг друга, один без другого создает неполное представление о чувствах и действиях народа в период нашествия.

«Ой, беда идет, люди» — очень своеобразный вариационный цикл. Три проведения темы даны в разных тональностях:

fis-moll — a-moll — c-moll,

следующих по звукам уменьшенного трезвучия. Такая ладовая неустойчивость, напряженность способствует выражению смятения. Тому же служат и совершенно необычные ритмические группировки со сдвигающимися акцентами. Мелодия полна стонущих интонаций, усиливается гармонией и контрапунктирующими голосами:

[Allegro assai]

8 *f* *p*
I проведение
Ой, бе-да и-дет, лю-ди, ра-ди грех на-ших тя-жких,

и не бу-дет по-ща-ды, до е-ди-но-го сгиб-нем.

Нам не зна-мый до-се-ле и т. д.

II проведение
Ой, бе-да и-дет, лю-ди, ра-ди грех на-ших тя-жких,

и не бу-дет по-ща-ды, до е-ди-но-го сгиб-нем.

да-то бе-сы, не лю-ди и т. д.

III проведение
Ой, бе-да и-дет, лю-ди, ра-ди грех на-ших тя-жких,

и не бу-дет по-ща-ды, до е-ди-но-го сгиб-нем

Ой, куда же бежать вам? и т д

Композиционная сторона, — это очень ясно видно, — подчиняется задачам содержания, своеобразию драматического момента. Однотональные вариации здесь были бы неестественны — создавалась бы опасность застывания на одной степени напряжения, что противоречило бы ситуации. Однократного проведения темы (хотя бы и более длинной) было недостаточно, потому что не было бы выявлено значение этого переломного момента как в сознании китежан, так и в сознании слушателя-зрителя. Повторностью одной темы-мелодии композитору удобнее всего было выразить состояние китежан и тем добиться нужного воздействия, — стало быть, нужна была вариационная форма, но вариаций не должно было быть много — быстрота развития событий не позволяла этого. Точно так же нежелательно было кадансовое закрепление цикла, а потому он прямо переходит в следующую сцену (появляются татары), начинающуюся уменьшенным септаккордом на *fis*, «поглощающим» тоники тональностей вариаций:

9

Запев (первые четыре такта каждого проведения) мелодически предвосхищает тему татар — связь вполне естественная в данной ситуации:

10

Запев так же, как и весь цикл, перемещается по малым терциям, образуя в конечном итоге уменьшенный септаккорд, вводный к тому трезвучию, которое складывается от перемещения хоровой части темы:

11

Хоровой подхват мелодически и гармонически варьируется (см. потный пример 8), сохраняя в неизменности только ритмическую конструкцию.

Совершенно иное содержание во втором из названных циклов. Его гениальная тема — боевая песня:

Всеволод

12 [Sostenuto]

Поднялася е полуночи,

[Здесь вступает хор дружины]

поднялася е полуночи. и т д.

создает образ народа-воина, выражает его патриотические чувства, волю к борьбе за независимость, отвагу русских людей. Национально-русский характер интонаций этой темы глубоко и самобытно использован Римским-Корсаковым, обогатившим ее чертами многих музыкальных жанров: это как будто и протяжная песня, но в то же время и марш; ее маршеобразность не на виду из-за трехдольности тактового размера и шеститактного строения периода, однако, имеющего ясную половинную каденцию в четвертом такте; воинственный характер темы не скрывает ее печальных интонаций, как не скрывают от себя герои дружины Всеволода нагрянувшей смертельной опасности.

Тема и четыре вариации (четвертая сокращенно повторяет третью) располагаются соответственно песенному тексту:

1. Поднялася со полуночи дружинушка хрестьянская,
2. Молилася, крестилася, на смертный бой готовилася.
3. Прости, прощай, родная весь! не плачь же ты, семейшка, —
4. Нам смерть в бою написана, а мертвому сорама нет.
- 4а. Нам смерть в бою написана...

По форме в этом цикле есть что-то напоминающее песню вольницы из «Псковитянки», но сколь велико различие в самой сущности их!

Интонационно-мелодическое варьирование в песне дружины трогательно-просто, а вместе с тем идейно-возвышенно по содержанию музыки. Она становится почти маршевой благодаря отчеканиванию сильных и относительно сильных долей. Развертывание движения Римский-Корсаков ведет от вариантности самой мелодии, планомерно вводя восьмые, которые во второй вариации становятся главной ритмической фигурой сопровождения:

13
Тема и т.д.
вариант
I вар. и т.д.
вариант
II вар.
сопровождение

Вариации песни дружины, в отличие от предыдущего примера вариаций — хора «Ой, беда идет, люди», носят завершённый характер (хотя для завершения и используется прерванная каденция). Завершённость возникает в силу ослабления звучности, соответственно удалению дружины. Самое ослабление создано не только как программный эффект, но и потому, что хор дружины — это кульминация всей картины, кульминация не «кричащая», но эпически сдержанная (*Sostenuto* — темп песни дружины), оттого, однако, не менее выразительная, не менее глубокая. Потому-то и ослабление звучности в конце песни — это замена гармонического полного каданса, естественное затухание, дающее разрядку после кульминации и знаменующее начало нового этапа в драматургии оперы — чудесного превращения Великого Китежа. Завершение развития боевой песни дружины наступает уже за пределами картины — в симфоническом антракте «Сеча при Керженце»: тема

Родины, тема патриотизма русского народа находит здесь свое ярчайшее воплощение.

Мы рассмотрели некоторые хоровые оперные вариации, являющиеся художественным выражением эпизодов и событий в истории нашего народа. Здесь видно, как искусно классики применяли вариации в опере — нет двух одинаковых форм, а вместе с тем все они исходят из одного источника — народного принципа варьирования.

Ряд вариационных циклов характеризуется наличием контрастных образов. В условиях традиций вариационной формы введение контрастности достигается полифоническим совмещением основной темы с музыкальным материалом контрастных художественных образов. Таковы вариации в сцене веча, вариации песни Варлаама и Мисаила в сцене под Кромами (хоровая партия народа контрастна этой песне). Музыкальному образу, взятому в основу вариаций, может быть противопоставлен контрастный образ и в последовательности (то есть без полифонического с ним совмещения); пример тому — эпилог из «Ивана Сусанина» Глинки.

3


Классические русские оперы богаты народными сценами лирико-бытового характера. Отражая жизнь русского народа, наши классики насыщали свои оперы эпизодами народного пения «артелью», картинами быта, оформляя их средствами песенно-вариационного порядка. Это не случайные хоры, которые должны были создать так называемый «местный колорит». Планомерное воссоздание в оперной форме жизни народа приводило к введению таких эпизодов. Потому-то лирико-бытовые хоры и сцены стали неотъемлемой частью русской оперной драматургии. Многие из них написаны в вариационной форме и будут нами рассмотрены.

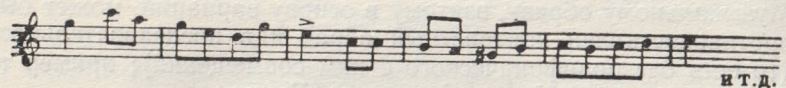
Глинке принадлежат первые классические образцы вариаций лирико-бытового содержания. Такова сцена встречи Собинина (в первом действии «Сусанина»). Она представляется небывалой дотоле оперной формой, творчески созданной Глинкой на основе распространенных жанров народной песни — протяжной и плясовой.

Полифония тут занимает тоже первейшее место — соединяются две контрастные темы в одновременном звучании. Образцов такого рода полифонии в народной музыке мы не найдем, однако созданное Глинкой контрастное полифоническое сочетание не только не противоречит народной полифонии, но является ее творческим развитием: в потенции вполне допустимо (для практики современного Глинке народного музицирования) гармоничное сочетание песен разножанрового порядка; Глинка эту возможность претворил в действительность.

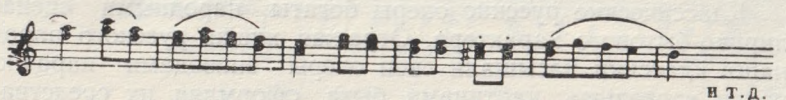


Встреча Собинина — сцена народно-бытового праздника, воссоздающая эпизоды крестьянской жизни, которую Глинка хорошо знал и с любовью и высоким мастерством запечатлел в разных своих сочинениях (например, в «Камаринской», а ранее «Сусанина» — в «Каприччио на русские темы», в симфонии-увертюре *d-moll*). Гребцы поют протяжную песню, крестьяне на берегу встречают их с балалайками и играют плясовую; обе песни, соединившись, живо рисуют картину из народного быта. Плясовая тема имеет сходные попевки с женской темой из хоровой интродукции (сведено в одну тональность):

Плясовая тема: 

 и т. д.

Женская тема из интродукции: 

 и т. д.

Этой близостью тематического материала Глинка подчеркивает единство образа народа в опере.

В композиционном отношении рассматриваемые вариации очень интересны. Развитие их идет от проведения протяжной песни через сочетание песен к утверждению плясовой. Это показано в схеме (А — протяжная, В — плясовая):

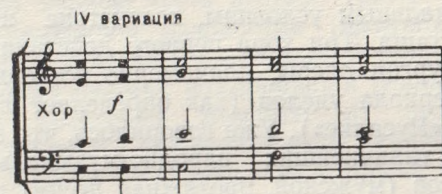
A A $\frac{A}{B}$ $\frac{A}{B}$ В В

Вторая тема начинается не одновременно с первой, запаздывая на несколько тактов:

15  и т. д.

но в последнем проведении протяжной и эти такты заполнены одновременно и плясовой музыкой, которая далее кладется в основу хоровой партии (интонации второй темы в увеличении):

16 Хор III вариация 

IV вариация 

Так Глинка дает постепенное нарастание плясового движения, выражая этим общую радость, веселье. Эта народно-бытовая сцена перекликается с торжеством эпилога (имея с ним и общие моменты по форме: одна и та же тональность, сходные мелодические попевки), хотя эпилог по своему идейному значению стоит на неизмеримо большей высоте.

Использованный Глинкой контраст протяжной и плясовой песен, как выражение народно-бытовых эпизодов, стал типичнейшим средством в позднейших русских операх. Во многих из них находим в народных сценах в соседстве протяжную и плясовую песни, иногда разделенные речитативами, а иногда и следующими подряд одна за другой без перерыва. Крайне важно, что применение вариаций в одной из песен почти обязательно (изредка в вариационной форме написаны и обе песни). Примеры такого рода контраста народных жанров в русских классических операх: в «Русалке» Даргомыжского три хора первого действия (первый из них — вариации), в «Хованщине» Мусоргского женские хоры в сцене у Хованского (оба в вариационной форме), в «Опричнике» Чайковского женские хоры первого действия (оба в вариационной форме), в «Онегине» народные хоры из первой картины («Бо-

лят мои скоры ноженьки» и «Уж как по мосту»). Встречаются контрастные по жанру и сольные песни, например, две песни Леля из «Снегурочки» Римского-Корсакова (из них первая — вариации). У Чайковского в поздних операх такого же рода контраст народных жанров применяется очень свободно по средствам, например, песня (типа протяжной) «Глянуть с Нижнего» и пляска в первом действии «Чародейки», или скорбный романс Полины и хор подруг «Ну-ка, светик Машенька» (написан в вариационной форме). Приведенные примеры (их можно было бы привести больше) показывают широкое и мастерское использование контраста двух народных жанров в бытовых сценах наших классических опер. Остановимся на разборе некоторых примеров.

Цикл из трех хоров в первом действии «Русалки» Даргомыжского очень важен в создании жизненно правдивой обстановки, в которой протекают события драмы. Отражая жизнь и обычаи народа, Даргомыжский не может не относиться критически к социальным условиям, вследствие которых гибнут Мельник и Наташа. Три хора первого действия — это первый этап в драматургии оперы, планомерно воссоздающей жизнь старой Руси периода уделов (как определяет Белинский время действия в «Русалке»). Уже говорилось, что эти хоры основываются на типичнейших народно-музыкальных жанрах. Первый из хоров (мужской, протяжная песня) написан в свободной вариационной форме, совсем порывающей связь с куплетностью. На фоне вариаций основной темы в виде своего рода полифонически контрастного момента протекает диалог Мельника с девушками, а потом и обращение его к мужчинам. Здесь правдиво рисуется обстановка сценического действия, что вполне выражает эстетические принципы Даргомыжского. (Ниже мы обратимся к примерам подобного рода из «Бориса Годунова» Мусоргского.) Большую роль в создании обстановки крестьянской жизни играет использование инструментального наигрыша (гобой соло в оркестре), полифонически контрастирующего с вокальным изложением той же мелодии, а иногда и новых контрапунктов.

Каждая вариация начинается основной темой, но затем мелодия развивается иначе, чем в теме; и таким образом получается, что, кроме первой вариации, ни одна не повторяет тему-мелодию в ее первоначальном виде. Такая свободная трактовка вариаций служит своеобразной переходной формой к тем композициям, где вариационность сохраняется как метод развития, перерастая цикличность формы (примеры — третий из хоров первого действия «Русалки» «Как на горе мы пиво варили», некоторые хоры Римского-Корсакова, Чайковского и др.).

Общая схема композиции первого хора из «Русалки» — «Ах ты, сердце» (цифрами обозначено число тактов):

	Тема 5	I вар. 4	II вар. 7	III вар. 6	IV вар. 9
Исполняет темпа	гобой	запевало	гобой	хор и гобой	гобой
	первая часть			середина	реприза

Тема, весьма близкая народным протяжным песням, первоначально излагается гобоем соло, завершаясь мелодической выделенной речитативного характера. В первой вариации — проведение той же мелодии в партии запевалы (у гобоя подголосок), а вторая вариация — подхватывание хором припева (тема у гобоя, но лишь в своих начальных интонациях, а в дальнейшем — новая мелодия). В этой вариации тональное движение направляется через *g-moll* в *a-moll* (доминанта). Мелкий кадансовый оборот завершает эту вариацию в *a-moll* и тем оканчивает первую часть формы. Третья вариация — это зародыш имитационной разработки (имитация в теноровой партии) на фоне подголосков-наигрышей гобоя. Четвертая вариация — реприза формы: возвращается главная тональность, заимствуются некоторые моменты из второй вариации, но все это усложняется полифоническим напластованием новых элементов — диалога Мельника с девушками (в партии гобоя выделяются интонации темы).

Свободное использование вариаций с тенденцией к сквозному развитию (что находим в разобранным цикле) крайне показательно для стиля Даргомыжского, у которого в крупных формах всегда проявляется стремление развлекать музыку в постоянном обновлении, не возвращаясь к первоначальному изложению и образу завершенности средствами мелодического наполнения кадансовых форм. Так, например, складываются в «Русалке» все ансамблевые номера и цикл хоров первого действия, в котором первый хор — своего рода медленное вступление — строится по тому же сквозному принципу, являясь, как отмечалось, первой частью в большом контрастно-жанровом построении.

Две песни санных девушек из «Хованщины» (обе в вариационной форме) — замечательный образец драматургически оправданного применения песни как в выборе мелодики, так и жанров и строения циклов. Первый цикл («Возле речки на лужочке»), печального содержания, совершенно ясно связан с событиями драмы, — недаром князь Хованский в этой песне видит намек на свою судьбу и, сопротивляясь мыслям о смерти, отгоняя их от себя, обрывает песню: «Чего заголосили?... Словно мертвеца в жилище вечное проводят». Второй цикл («Поздно вечером сидела») — плясовая, задорная песня, однако, нарочито не соответствующая драматической ситуации: до

плясок ли тут, когда кругом так беспокойно? И Хованскому не зря приходится понукать **песельниц**: «Бойчей!» Второй цикл обрывается благодаря неожиданному приходу Варсонофьева — клеветы Голицина, посланного предупредить Хованского о покушении на него. Таким образом, оба цикла, участвуя в правдивом воссоздании боярского быта, отнюдь не являются картинками, эффектной театральной стилизацией, — они несут большую драматургическую функцию и подчинены раскрытию основной идеи всей оперы: показать крушение старого мира Хованских и прочих.

Первый вариационный цикл — это всего-навсего два проведения темы (третье обрывается, только начавшись). В свою очередь, последняя делится на основную мелодию и ее вариант, которые так парно и проходят оба раза. В нашем примере приведены для сравнения основная мелодия и продолжающий вариант (пунктиром показаны моменты звукового и ритмического совпадения):

17 *Largo*

и т. д.

и т. д.

Крайне характерны приемы варьирования: деревянные духовые ведут мелодию, сопровождают ее скрипки *pizzicato*; в вокальном изложении мелодия двухголосного хора сопровождается *pizzicato* струнного квартета (та же последовательность инструментальных вариаций в песне Марфы «Исходила младешенька»).

Композиция цикла такова:

Тема,	(орк.)	I вар. (хор)	II вар.
а	а ¹	а	обрывается во
основн.	ее вариант	а ¹	втором такте
мелодия			

Второй цикл («Поздно вечером сидела») состоит из трех проведенний темы, варьирование которой проходит в фигуративном порядке:

Тема

Allegro scherzando

18 *pizz.*

и т. д.

I вар.

и т. д.

II вар.

и т. д.

Нечто близкое к описанному составляют два вариационных цикла из первого действия «Опричника» Чайковского: «На море утушка» и «За двором лужок зеленешенек» — они тоже рисуют обстановку старорусской жизни, песни взяты тех же жанров и тоже женские. И здесь есть связи содержания песни с событиями драмы, хотя в то же время у них и большая самостоятельность (второй из хоров — хороводный — завершает первое действие, следовательно, сам тоже композиционно закончен). Иная и техника варьирования: с имитационной разрабочностью в первом цикле и гармоническим обновлением — во втором.

Великолепен образец краткого вариационного цикла в первой картине «Евгения Онегина» — «Болят мои скоры ноженьки»: своей мелодикой народного склада, своей народной манерой изложения (запевало — хор), отчетливым выделением пев-

ческих голосов (они поддержаны удвоением деревянных духовых) на фоне *pizzicato* виолончелей и контрабасов. Этот цикл формируется (как и выше рассмотренный хор из «Русалки») по принципу простой трехчастности:

8 тактов основная тема	7 тактов ее разви- тие	8 тактов реприза (вариация)
------------------------------	------------------------------	-----------------------------------

Вариационно построено и начало второго хора в «Онегине» — «Уж как по мосту-мосточку»:

тема и три вариации	разработочная часть формы	реприза осн. темы.
---------------------	------------------------------	-----------------------

Иными словами, в обоих случаях вариации входят составным элементом в более широкую трехчастную форму.

Остановимся еще на примерах народно-бытовых хоров другого жанра, нежели рассмотренные выше, и не входящих в цикл: протяжная — плясовая. Сначала речь будет идти о хоре из первого действия «Руслана» Глинки, вошедшем в состав № 2 (каватина Людмилы). Этот прелестный хор в народном духе располагается между двумя частями каватины — медленной и быстрой. Он важен для установления близости Людмилы к народу, показывает ее как любимицу народа и совершенно чужд характера равнодушного славословия:

Не тужи, дитя родимое,
Будто все земные радости
Беззаботно песней тешиться
За косящатым окошечком!
Не лебедка белоснежная
По волнам Днепра широкого,
По волнам Днепра широкого
Отплывает на чужбинушку

Великолепна музыка этого хора: напоминающая колыбельную, с типичной народной мелодической структурой *aa bb* и метром $\frac{5}{4}$, в переменном ладу *h-moll—D-dur*, — она изящна, трогательна и раскрывает не только характер народа, но и отбрасывает свой отблеск на Людмилу, отраженно показывая ее привлекательность и нежность. Цикл миниатюрен (тема и две вариации), каким он только и мог быть в данном драматургическом построении.

Проста лирическая, типично женская, хоровая песня девушек, идущих на богомолье, из «Псковитянки» (цикл состоит из пяти проведений) и в простоте ее — большая сила выразительности. Сильно воздействует контраст этой безыскусственной песни с воинственно суровой музыкой симфонической картины: «Лес. Царская охота. Гроза». Она звучит и как выражение душевной глубины человека, и как звукопись обновленной грозой природы.

Сопшемся и на хор девушек «Я завью, завью венки мой душистый» из первой картины «Мазепы» Чайковского. Здесь композитор воспользовался народным обычаем весеннего гадания на венках, брошенных в воду. Начиная действие оперы этим хором, он сразу же вводит слушателя в народный быт. Складывается очень пространственный вариационный цикл (тема и пять вариаций), внутри композиции которого размещается сцена Марии с девушками. Возникает репризная трехчастная схема, развивающаяся сквозным порядком. Это видно из приведенной потактовой схемы (буквами обозначены различные фразы мелодии, цифрами — количество тактов):

		a	a	b	c
А	Тема (в орк.)	3	3	3	4 4
женский хор	I вар.	3	3	3	3 (орк.)
	II вар.	3	2	4	(орк.)
	III вар.	3	3		
Б	Сцена Марии с девушками				
А ¹ хор	IV вар.	3	3	3	
	V вар.	3	3		
	Кода				

Очень интересна и необычна вообще вся композиция этого цикла. Начать с того, что музыкально тема вариаций излагается оркестром в виде своего рода вступления — совершенно особая форма, продиктованная особенностями оперного жанра. Далее — форма вариаций по величине не тождественна теме: одно ее построение (с) в хоре совсем не проводится, дважды появляясь в оркестре, другое (b) появляется и в оркестре и в хоре, но в III и V вариациях исчезает совсем. Таким образом, стабильным музыкальным материалом оказывается только первая фраза (a), всегда тут же повторяемая. Следует сказать, что обе вторые фразы (b и c) представляются вариантами первой, благодаря чему создается единство художественного образа, но вместе с тем каждая из них очень ясно отделяется от другой, а потому отпадение отдельных звеньев не нарушает вариационности. Приводим для наглядности начальные построения темы и вариаций, — их сопоставление дает несомненную уверенность в наличии вариационности:



и т. д.

I вар

Я за-вью, за-вью ве-нок мой ду-ши-стый,

и т. д.

II вар

Я впе-ту в не-го цве-то чек ма хро-вый

и т. д.

III вар

В во-ду я пу-щу ве-нок мой ду ши-стый

и т. д.

IV вар.

Я за-вью, за-вью ве-нок мой ду ши-стый

и т. д.

Варьированию подвергается, как видно, фактура сопровождения при сохранении в неприкосновенности мелодии-темы, то есть здесь мы встречаемся с гликинским типом варьирования. Вне сомнения, однако, что эти вариации в отличие от «Персидского хора» из «Руслана» (см. ниже его анализ) не

представляют строгого вариационного цикла, но используют вариационность очень своеобразно. Если «Персидский хор» всего-навсего фон для выделения образов индивидуального порядка (хотя сам он создает свой, и очень значительный в драматургии «Руслана», образ неги, обольщения), то хор девушек в «Мазепе» служит вводным моментом в развитие событий, не имея такого же самостоятельного значения, как «Персидский хор» в концепции «Руслана». Хор девушек выполняет скорее такую же функцию, как дуэт и квартет в «Онегине», как хор гуляющих в первой картине «Пиковой дамы».

Крайне интересны в вариационном отношении и песни комического (иногда и сатирического) содержания в русских операх. Таковы — песня про Голову («Майская ночь»), песня про сплетню («Хованщина»), песня про бражников («Китеж»). В них более или менее ясна социально обличительная тенденция, и недаром Римский-Корсаков предполагал поставить к «Золотому петушку» слова Винокура из «Майской ночи» (они сказаны им о песне про Голову): «Славная песня, сват, жаль только Голову в ней поминают не совсем благопристойными словами». Эта песня про Голову разворачивается в рондообразной форме, где, однако, эпизоды — это не что иное, как контрастные вариации (и варианты) все той же основной темы:

20

Тема:

ее варианты

и т. д.

Песня про сплетню в «Хованщине» по направленности своего содержания, конечно, примыкает к таким сатирическим произведениям Мусоргского, как «Козел», «Семинарист» и др., — в ней нельзя видеть только воссоздание быта времен Хованских: современный Мусоргскому быт также отражен в ней.

Песня про бражников из «Китежа» написана в более умеренных тонах, хотя и в ней сильно сатирическое начало.

Обширный круг привлеченных примеров хоровых вариаций из опер Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Чайков-

ского, Римского-Корсакова должен показать, сколь важное значение для реалистической оперы имело отражение жизненной обстановки действия и каким мастерством наши композиторы достигали своей цели, пользуясь, в частности, и вариациями.

4

Сюжеты, взятые из старорусской жизни и из народных сказок, не могли не натолкнуть композиторов-реалистов на создание в операх существенного элемента древнего быта — старинных народных обычаев, складывавшихся и живших веками. Это было тем естественнее, что в театральной обстановке и красочном музыкальном оформлении такие элементы действия углубляли его жизненную конкретность, а от этого усиливалось и воздействие всего произведения. Уместность воссоздания того или иного обычая контролировалась идейно-художественным содержанием оперы, ее драматургией.

Как известно, в русском народном, особенно крестьянском, быту вплоть до начала XX века сохранялось немало таких своеобразных старинных обычаев. Большинство важнейших событий жизни человека тогда отмечалось всякими действиями, получившими освященное традицией музыкальное оформление. Сезонные земледельческие и иные трудовые работы, поворотные моменты календаря природы (солнцеворот, солнцестояние), свадьбы и похороны, хороводные игры, всякого рода величания и славления и т. д. — все это обычно сопровождалось исполнением песен. Естественно, что в оперном искусстве, правдиво отражавшем жизненные явления, должны были быть широко обрисованы и подобные национальные обычаи, если они были уместны по сюжету произведения. Действительно, русские оперы богаты эпизодами обрядового и игрового характера, которые, понятно, связаны с использованием мелодий соответствующего жанра, развиваемых, как правило, вариационно.

Так, широко показан богатырский свадебный пир в первом действии «Руслана» Глинки, а в последней картине — и народный плач по мнимо умершей Людмиле. Этот народный хор — «Ах ты, свет Людмила» — написан в форме вариаций. Он содержит в себе нечто от старинных народных обрядов оплакиваний на основе напевного интонирования, сохранявшихся долгое время в форме причетов. И в самом деле, мелодия-тема хора как раз содержит некоторые особенности народных причетов — общий заунывный характер, узость мелодического диапазона, настойчиво повторяющиеся интонации и обороты и т. д.

Конечно, все это предстает по сравнению с подлинными

народными образцами в несколько измененном виде, не воскресшая архаических форм древней обрядовой музыки (впрочем, сведения о ней и до сих пор еще туманны). Достаточно отчетливо можно заметить в мелодии хора связь и с лирическим городским романсом, моментами слышится интонационно близкое арии Людмилы «Ах ты, доля, долюшка» (из четвертого действия оперы).

Хор «Ах ты, свет Людмила» складывается из темы и четырех вариаций. Завершения цикл вариаций не имеет, через связующую часть переходя прямо к следующему эпизоду — «Не проснется птичка», составляющему самостоятельную часть музыкальной формы.

Варьирование в данном цикле ведется самыми разнохарактерными средствами: первая вариация — введение контрапунктирующих голосов, вторая — имитационное полифоническое изложение, третья — новый гармонический фон, тремоло, четвертая — переход в новый лад (мажор), изменение фактуры и некоторых интонаций. Поэтому вариации представляют удобное средство для развертывания драматической сцены, выделения тех или иных голосов, их индивидуализации (в частности на фоне последних построений выделяют партии Светозара и Фарлафа).

Свадебные песни широко вошли в русские оперные произведения еще с конца XVIII века (Матинский — «Санктпетербургский гостинный двор» и др.). У Глинки назовем превосходную свадебную песню в «Иване Сусанине» — «Разгулялася, разливалася вода вешняя по лугам».

Особенно много свадебных песен в операх Римского-Корсакова: в «Снегурочке» — свадебный обряд, в «Садко» — свадебная песня «Рыбка шла, плыла», в «Салтане» — песня при встрече Гвидона и Лебеди «Что ты рано, солнце красное», в «Китеже» — величальная свадебная песня «Как по мостикам, по калиновым» во втором действии и окончание ее в последней картине, в «Золотом петушке» — сатирическая свадебная песня и т. д. Все они написаны в вариационной форме.

Интересен по своей композиции «Свадебный обряд» из «Снегурочки», включающий и солистов (Купава, Мизгирь) и хор. Рассмотрим эту композицию (цифрами обозначено число тактов; см. схему на стр. 46).

Тонально развитая и функционально ясная композиция «Свадебного обряда» представляет вариации на две темы: первая (А) тема Мизгиря, вторая (В) — Купавы. Периодическое чередование их напоминает форму рондо, при планомерно проводимом варьировании. В средствах варьирования большая роль отведена фактурно-полифоническим моментам. В сопровождении начального пения Купавы постепенно прибавляются голоса оркестра, а в кульминационном разделе полифоничность достигает еще большей концентрации: сохраняя

Темы: А В А¹ В¹ А² В² А³ В³ кульминация, область

(орк.) Кулава Мизгирь хор Мизгирь Жен. Мизгирь Смеш. Мизгирь
Жен. хор Мизгирь хор жен. хор Кулава

тон. план: *такты 4, 6, 4, 6, 4*
Вступл. Основная часть

Органные пункты: *4, 4, 4, 6, 4, 6, 4*
Реприза *3, 4, 4*
Кода

тему в партии сопрано, Римский-Корсаков вводит остинато в партии теноров; остинато сопровождается меняющимися контрапунктами верхних (женских) голосов, а потом добавляется нижнее удвоение остинато (басы):

Жен. голос

22 „a“

То не па - ва, то не па - ва, то не

Тен. *ostinato* „с“

Не вдруг возьмешь Ку - па - ву, не вдруг возь -

Басы

па - ва свет по дво - ру хо - дит, не пав -

мешь; го - рой сто - ять, не вы - да - вай - те да -

„a“

„b“

ли - нье - вы, не пав - ли - нье - вы, не пав -

ром, а то у нас всех де - вок пе - ре - бе -

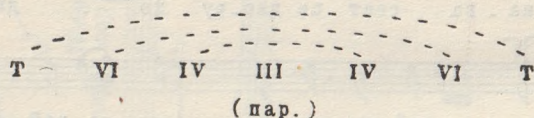
„с“

А то у нас всех де - вок пе - ре - бе -

ли-нье вы-пе-р-ья ро-ня-ет. За друж-рут, а нам са-мим, са-мим в сло-бод-ке не-до-рут, а нам са-мим, са-мим в сло-бод-ке не-до-

Схема: женские голоса — а б а б
 тенора — с с с с
 басы — с¹ с¹

Очень большое значение для общей связи целого имеет концентрически расположенный тональный план и органичные пункты в басу. Направление модуляции—в параллель и обратно, через субдоминанту (IV и VI ступени):



Вся композиция, предельно отточенная и великолепно отвечающая неторопливому, эпическому развитию игровых причитаний до сгущения их в области кульминации, с постепенным успокоением,—необыкновенно проста и естественна. Музыка трогает своей задушевностью.

Свадебные, как и прочие бытовые песни, у классиков подчинены драматургии оперы и отнюдь не всегда имеют завершенную композицию. Так, например, свадебная песня в «Китеже» (второе действие) прерывается нашествием татар и допевается в последней картине, в обоих случаях со своими особенностями изложения, приличными ситуации: в первый раз с праздничным характером при ликовании народа и звучании народных музыкальных инструментов, во второй раз — более сдержанно и аскетично в сопровождении колокольных интонаций.

Из числа народных песен характера славления отметим подблюдную в «Псковитянке» («Из-под холмика») и песню девушек в тереме Хованского («Плывет, плывет лебедушка»),

примененные хотя и в различных драматургических ситуациях, они сходно передают древний русский обычай. В «Царской невесте» народный хоровод «Яр-хмель» — это очень свободная форма вариаций на две темы, с чертами рондо и сонатности (сонатность выражена в тональных соотношениях музыкальных тем).

Римский-Корсаков широко разработал в своих операх систему народных календарных песен, воссоздав почти весь их годовой цикл. В «Летописи» композитор пишет о своем увлечении поэзией языческого поклонения солнцу, возникшем вследствие занятий обрядовыми песнями¹. И далее — что это увлечение «Майской ночью» «положило начало ряду фантастических опер, в которых поклонение солнцу и солнечным богам проведено или непосредственно, благодаря содержанию, почерпнутому из древнего русского языческого мира, как в «Снегурочке», «Младе», или косвенно и отраженно в операх, содержание которых взято из более позднего христианского времени, как в «Майской ночи» или «Ночи перед Рождеством». «Я говорю — пишет Римский-Корсаков, «косвенно и отраженно» потому, что, хотя поклонение солнцу совершенно исчезло при свете христианства, тем не менее весь круг обрядовых песен и игр до последнего времени основан на древнем языческом поклонении солнцу, живущем бессознательно в народе. Народ поет свои обрядовые песни по привычке и обычаю, не понимая их и не подозревая, что собственно лежит в основе его обрядов и игр. Впрочем, в настоящую минуту (написано в 1895 году.—Вл. П.), по-видимому, исчезают последние остатки древних песен, а с ними и все признаки древнего пантеизма»².

В советское время старинные обрядовые песни перестали иметь и то значение, какое охарактеризовано Римским-Корсаковым в цитированном отрывке «Летописи». Но интерес к старинным песням не ослаб и продолжает быть используем в развитии современного народного творчества. Изучение композиции большой народно-бытовой сцены может натолкнуть наших композиторов на нахождение нужных им средств в опере и на современный сюжет — это и заставляет нас рассмотреть примеры игровых и обрядовых сцен в форме вариаций из классических опер.

Блестящим примером многостороннего применения вариационной формы является «Майская ночь» Римского-Корсакова, где все народные песни написаны в форме вариаций. Это — хоровод «Просо», «Троицкая песня» (хор девушек), песня про Голову, «Русальные песни», а кроме того, — ноч-

¹ Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, цит. изд., стр. 119.

² Там же, стр. 119—120.

ной хоровод русалок. Вариационные формы тут очень разнообразны: три первые однотемны, последние две—двухтемны, при очень своеобразной композиции внутри каждого цикла. Все вместе в совокупности ярко рисуют быт старой деревни северо-восточной Украины. Песни приурочены к весенне-летнему празднику старинного народного календаря—семицкой или русальной неделе, иначе — «зеленым святкам». Зеленые святки были передвижным праздником в конце мая или начале июня, издавна связанным с представлениями о весеннем обновлении природы, распускании зелени, а вместе с тем—и с расцветом любовных отношений между людьми. Как и в других сценах игрового характера, Римский-Корсаков поэтизирует старину, показывая ее красочную, привлекательную сторону, что превосходно гармонирует с колоритом гоголевской повести.

Хоровод «Просо» стоит на грани между вариациями, как циклической формой и вариационностью, как методом развития музыкально-тематического материала. Вполне очевидно, что музыкальная форма хоровода вытекает из содержания самой игры-хоровода. В ней происходит периодический обмен репликами между двумя партиями играющих, в данном случае распределенных на два смешанных хора. Периодическое чередование реплик устанавливает своего рода равноправие обеих групп играющих, и почин переходит от одной группы к другой, каждая из них становится «наступающей». Такая периодичность чередования выражена в тексте хоровода и в характере его движения, а отсюда и в музыке.

Приводим текст хоровода (в сокращении, опустив припевы и повторения):

- | | | |
|--|---|---|
| 1. А мы просо сеяли | } | первая часть музыкальной формы хоровода |
| 2. А мы просо вытопчем. | | |
| 3. А чем бы вам вытоптать? | | |
| 4. А мы коней выпустим. | | |
| 5. А мы коней перейдем. | } | вторая часть |
| 6. А чем бы вам перенять? | | |
| 7. А мы шелковым поводом. | | |
| 8. А мы коней выкупим. | | |
| 9. А чем бы вам выкупить? | } | третья часть (реприза) |
| 10. А мы дадим сто рублей. | | |
| 11. Не надо нам сто рублей. | | |
| 12. Мы дадим тысячу. | | |
| 13. Не надо тысячи. | } | третья часть (реприза) |
| 14. Чего же вам надобно? | | |
| 15. Давайте девицу, давайте краше всех | | |
| 16. Берите краше всех | | |
| Игра целеустремленно идет к кульминации, к финалу, завершению: | | |
| 17. Нашего полку прибыло. | | |
| 18. Нашего полку убыло. | | |

Нарастание передано музыкальными средствами — постепенным уплотнением ткани, полифонизацией (имитации и спреггты) и объединением обоих хоров в заключительных словах игры.

В хороводе «Просо» Римский-Корсаков пользуется вариантами народной мелодии, заимствованными из сборников А. Рубца и М. Балакирева. Приводим их в том виде, как они использованы в хороводе (сведено в одну тональность):

23 1^о пров. 2^о пров.

3^о пров.

6^о пров.

8^о пров.

11^о пров.

Кроме основной темы, вводится еще короткий наигрыш (тоже в нескольких вариантах) плясового характера, сначала чередующийся с основной темой, а в дальнейшем контрапунктирующий с ней:

24

Вариационный цикл в этом хороводе представляется не последовательной цепью вариаций, но очень четко разграниченным на три части, из которых первая несет в себе экспозиционную функцию, вторая — разработочную, третья же — реприза. Иными словами, вариации группируются по принципу простой трехчастной репризной формы. Внутри второй и третьей части ритм периодического чередования — обмена репликами, принятый в первой части, нарушается, подчиняясь более интенсивному развитию музыки, создающему определенные нарастания, что отвечает драматургии хоровода: в серединной части это предъикт перед репризой, в репризной части — предкульминационное нарастание.

Хороводу предшествует длительное вступление, материал которого потом вливается в предрепризную часть, а затем используется в качестве завершающей части и перехода к следующему номеру оперы.

Общая схема хоровода «Просо» (черточка обозначает проведения в первом хоре, звездочка — во втором):

	Вст.	Первая часть				
		1	2	3	4	5
Порядок хоровых вариаций						
Проведения темы в I хоре						
Проведения темы во II хоре			*			*
Такты	22	6 (орк.)	6	6	6 (орк.)	6
		Середина				
Порядок хоровых вариаций		6	7	8	9	предъикт (матер. вст.)
Проведения темы в I хоре						
Проведения темы во II хоре		*	*	*		
Такты		8	8	3	3	10
		Реприза				Закл.
Порядок хоровых вариаций		10	11	12-16	17-18	и
Проведения темы в I хоре						пере-
Проведения темы во II хоре		*	*	*	*	ход
Такты		6 (орк.)	6	6	8	8
						к
						кульми- след. №
						нация

В первой части пять проведений темы, разделенных коротким оркестровым отыгрышем. Во второй части четыре проведения, последняя пара которых сначала дает учащение ритма чередований, а затем при повторении разрастается, превращаясь в предъикт к репризе (материал вступления). В третьей части два проведения в прежнем ритме чередований хором, а последующие пять дают стреттное набегание вариаций, укорачивая расстояние вступлений, и одновременно, как всякая стретта, создают большую интенсивность движения, ведущего к кульминации хоровода (две вариации).

Такова композиция этого красочного хоровода. Повторяем, что здесь уже может идти речь не о вариациях в прямом значении термина, но о вариационности, как принципе раз-

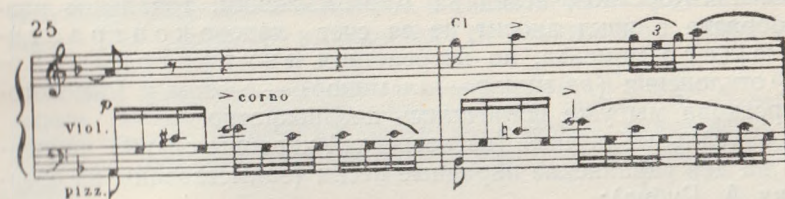
вития музыкальной формы, хотя внутри частей ее вполне отчетливо образуются варьированные повторения всей темы (признак вариаций).

В «Троицкой песне» «Завью венки» большое значение имеет не только сама старинная мелодия (заимствована Римским-Корсаковым из сборника «216 украинских народных песен» А. Рубца), но и колорит живописной природы, который мастерски всегда воссоздавался Римским-Корсаковым, — распускающаяся зелень, тишина весенней ночи, лунный свет — все это находит свое выражение в оркестровом сопровождении хора. Песня исполняется лишь женским хором — девичьи голоса великолепно гармонируют с картиной майской ночи.

В этом хоре есть нечто напоминающее приемы первого хора «Русалки» «Ах ты, сердце»: речитатив на фоне песни, инструментальное соло в оркестре (в «Русалке» — гобой, в «Майской ночи» — валторна), изменение тональности в вариациях. Однако это скорее внешнее сходство, так как по своему содержанию, по эмоциональному тону «Троицкая песня» отличается от мужского хора, типа протяжной песни, из «Русалки». Песня «Завью венки» построена на характерных для многих старинных календарных песен интонациях «звонах», песня же из «Русалки» — это распеваемая, широкая мелодия, выражающая эмоциональную настроенность — скорбь, раздумье, заботы.

На фоне темы «Троицкой песни» звучит один из главных лейтмотивов оперы, в котором колорит ночи сказался очень отчетливо (см., например, его развитие в ноктюрне «Украинская ночь» — вступлении к третьему действию оперы). Звучание соло валторны вносит романтичность, как и дальнейшие появления выдержанного тона валторны. Мелодия песни относится, по-видимому, к древнейшим образцам: в ней следы пентатоничности, опора на тоническую квинту при натуральных ладовых оборотах, что к концу создает фригийскую окраску (остановка на доминанте).

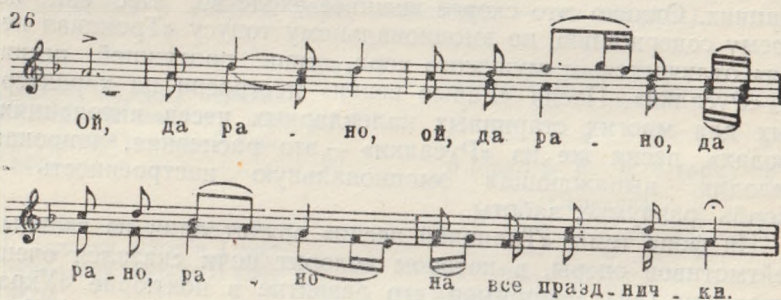
Тема и вариации отделены оркестровыми «отыгрышами» — они тоже способствуют колориту таинственных ночных шорохов, создающему фон для песни девушек. На гармонически неустойчивых созвучиях повторяется вариант начальной интонации песни:





Многочисленность его повторений Римский-Корсаков усиливает характер зова, присущий и всей песне, но в первую очередь сказывающийся в приведенных интонациях «отыпрышей».

Не ограничиваясь применением народной темы, Римский-Корсаков и контрапункты строит в духе народных подголосков, например (I вариация):



В композиции цикла тема и вариации располагаются парно, объединяясь полифоническими и тональными средствами:

Тема и I вар.	II вар. и III вар.	IV и V вар.
ре минор	ля минор	ре минор
мелодия у сопрано, подголосок (I в.) у альтов	мелодия у альтов, подголосок (III в.) у сопрано	мелодия снова у сопрано, контрапункт у альтов.

Римский-Корсаков, вслед за Даргомыжским, тональное разнообразие в цикл вносит не за счет ладово-контрастирующего момента, но посредством внутритонального отклонения (ре минор — ля минор) — с этим у Римского-Корсакова мы уже встречались неоднократно.

«Русальные песни» (из последней картины оперы) написаны на две украинские народные песни (заимствованы из сборника А. Рубца):



и представляют собой следующую композицию в вариационной форме (см. схему на стр. 56).

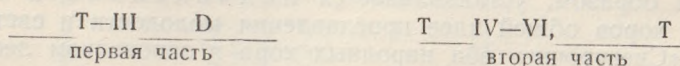
Динамика этого интересного вариационного цикла образуется благодаря нарастанию звучности и полифонической полноты фактуры, осуществляемому двумя волнами: вершина первой — в четвертом проведении, вершина второй — в конце цикла. Сохраняя связи с народным многоголосием, Римский-Корсаков искусно использует и фугированный принцип, особенно отчетливый в порядке проведения второй темы, вступающей поочередно в трех голосах с тонико-доминантовыми тональными отношениями. В изложении первой темы фугированный элемент тоже выявляется — в постепенном нарастании движения и числа контрапунктирующих голосов (в оркестре): Для колорита русского контрапункта очень характерно *pizzicato* струнных (третье и четвертое проведение первой темы) — своего рода подражание народной балалайке¹. Отметим, что вариационное развитие двух песенных тем полифонически совмещается с репликами Головы и Левко, ведущими разговор о женитьбе и таинственной записке комиссара. Тут особенно выявляется реалистическая характер-

¹ Этот прием восходит еще к гликинскому «Сусанину» — сцене встречи Собинина в первом действии — хору гребцов. В «Записках» Глинка отмечает необычайный эффект этого эпизода, заслужившего единодушное одобрение оркестрантов — исполнителей еще на репетициях оперы.

весны к лету. Игры молодых берендеев и берендеек должны были способствовать зарождению их любви. Так сложились эти песни: «Ай, во поле липенька» в начале сцены в заповедном лесу, «А мы просо сеяли» — при восходе солнца в первый летний день.

Первый цикл включает три тематических элемента: песню «Ай, во поле липенька», песню про бобра и скомороший наигрыш (очень похожий по интонациям на камаринскую). На материале первых двух тем создаются вариации (по преимуществу выражающиеся в изменении оркестрового сопровождения, фактуры хора и тональности), третья же сама появляется в многочисленных вариантах, обвиваясь вокруг первых двух тем. Динамика сцены так построена, что, начавшись плавным хороводом, она завершается комической пляской Бобыля и бражников. Эта динамика отразилась и в композиционном строении: многократно (вместе с оркестровыми проведениями — восемь раз) звучащая первая тема постепенно вытесняется скоморошью наигрышем и второй темой (она проводится четыре раза).

В хороводе «А мы просо сеяли» (на тему той же народной песни, что и в «Майской ночи») встречаем свободное построение вариационного цикла — здесь не найдем простейшей последовательности вариаций, по величине равных теме: они сокращаются посредством набегающих имитаций и стретт. Отметим четкое разделение вариационного цикла на две взаимно уравновешивающиеся части. Такое разделение естественно благодаря периодичности чередования реплик двух групп играющих (мужской и женской части хора). Первая часть вариационного цикла начинается мужской частью хора, общее число проведений темы нечетное, и, таким образом, вторая часть начинается женской половиной хора и в целом строится симметрично первой. Четкое разделение этого хора на две части подчеркнуто и тональным его планом, уходом в сферу параллельного мажора в первой части с окончанием ее на доминанте и в сферу параллели от субдоминанты во второй части с окончанием ее на тонике. Образуется секвентное перемещение второй части (с ее второй вариации) по сравнению с первой. Отсюда складывается возможность сближения этих тональных отношений с теми, которые встречаются в сонатной форме:



В качестве тематического материала для этого хора-игры, используя народную песню «А мы просо сеяли» (сборник М. Балакирева), Римский-Корсаков вводит стильные ла-

довые народные обороты (то, что в схеме обозначено как III ступень от *h-moll*, то есть *D-dur*, на самом деле может рассматриваться и как миксолидийский A, а заключительный оборот на доминанте приобретает фригийскую окраску; соответственно — и во второй части, но в других тональностях).

В целях, вероятно, достижения большей непринужденности развития этого хора-игры дважды вводятся стретты, так что здесь как бы совмещаются в одно построение несколько вариаций (см. такты 21—27: в такте 21-м проводят тему сопрано и канонически к ней в такте 23-м вступают басы, в 26-м и следующих тактах — альты). Симметрично этому построению находим и во второй части цикла. Применяемые средства имитационной полифонической техники сочетаются с использованием, как сказано, народно-подголосочного строя полифонии.

Рассмотренные примеры показывают очень большую свободу трактовки вариационной формы в русских операх. Существенно важным в этом отношении является подчинение ее принципу трех- или двухчастной композиции, где последняя часть является репризой первой, продолжая и завершая вариационный цикл. Это объединение вариаций в распространенную двух- или трехчастную форму в значительной мере спасает большой цикл от мозаичности, которая образуется, если вариации следуют одна за другой, без объединения.

Та же тенденция может привести и к рондообразной композиции, которая тоже способствует установлению определенной слитности формы, взаимоподчиненности ее частей. Таким образом, народно-вариационный принцип отнюдь не ведет к застыванию формы в каких-либо определенных рамках, но в руках композитора-мастера может стать очень своеобразным и необходимым средством раскрытия художественного образа.

Очень интересна рондообразная композиция «Колядных песен» из четвертой картины «Ночи перед Рождеством» Римского-Корсакова. Тут четыре темы, которые причудливо сплетаются друг с другом и в последовательности, и в одновременности, сохраняя свою структуру. Рондообразность складывается, во-первых, благодаря размещению тональностей, во-вторых же, благодаря распределению хоровых средств и постепенности включения хоровых партий. Сначала звучат одни тенора, потом — одни альты, а к ним присоединяются сопрано, образуя женский хор. В следующей части соединяются тенора с женским хором (первая реприза), далее вступают басы и некоторое время еще сохраняется разделение хора на группы. Наконец, все сходятся в одну группу. В итоге образуется естественное нарастание, которое

и приводит к кульминации, приходящейся на вторую репризу и коду. По динамике в «Колядных песнях» есть нечто общее с хороводом «Просо», но форма целого фондообразная:

(одни тенора)	(альты, потом сопрано)	(женский хор и тенора)	(басы и остальной хор)	(хоровое tutti и Оксана)
<i>C-dur</i>	<i>A-dur</i>	<i>C-dur</i>	<i>A-dur</i>	<i>C-dur</i>

Мы не рассматриваем тематического строения «Колядных песен», основанного на сплетении четырех тем и вариационном их развитии, так как в самой технике композиции много общего с другими народными хорами Римского-Корсакова.

Творчески своеобразно построена композиция заключительной сцены первого действия оперы «Черевички» Чайковского, включая святочную песню.

Эта сцена завершает всю предыдущую большую сцену Оксаны и Вакулы, заканчиваясь новой размолвкой героев. В первой редакции оперы («Кузнец Вакула») так и происходило завершение действия—Вакула уходил, обиженный насмешками Оксаны, и она оставалась одна. В «Черевичках» композитор в последний момент ссоры ввел за сценой звучание святочной песни парубков, к которым затем присоединились девушки со своей песней. После того, как Вакула уходит, к Оксане в избу вбегают подруги и зовут ее покоялдовать. Но Оксана, недовольная собой, что она мучает Вакулу, отказывается идти. Девушки уходят, Оксана остается одна.

За все время этой сцены парубки успевают пропеть два куплета своей песни, полифонически соединяющейся сначала с последними словами разговора Оксаны и Вакулы, потом—с песней девушек и их разговором с Оксаной. Речитативно свободная, текучая форма этой сцены очень тонко и цепко скрепляется дважды проводимой песней парубков, а форма целого становится вариационной, потому что на неизменную музыку песни наслаивается оба раза разный музыкальный материал. Эта форма изображена в следующей схеме:

разговор Оксаны и Вакулы за сценой: песня парубков (1-й купл.) песня девушек	Оксана одна	Оксана с девушками песня парубков (2-й купл.)	Заклуч. часть сцены. Оксана горюет
---	-------------	---	------------------------------------

Как видно, песня и речитативные эпизоды, протекающие одновременно, несколько не мешают друг другу. Слушатель хорошо воспринимает каждый из компонентов этой полифонии. Создается жизненно непринужденное построение, воз-

можное только в опере, при творческом применении традиций песенного искусства, с его вариационностью. Характерно, что подобный эпизод отсутствовал в опере «Кузнец Вакула» и введен Чайковским только в «Черевички». Тут сказался опыт его, как оперного композитора, а кроме того, возможно и влияние народных сцен в операх композиторов «Мопучей кучки». Как бы то ни было, но одно совершенно ясно, что Чайковский исходил из принципа вариационности, пополняя простую песенную форму одновременным звучанием тематически контрастных построений. Песня объединяется с речитативом в неразрывное целое, «упорядочивая» текучесть речитативности. Так сложился этот краткий вариационный цикл, отвечающий и развитию действия оперы, и в то же время рисующий обстановку этого действия, несущий колорит святочных игр и забав простого народа.

5

Классический период русской оперы характеризуется созданием не только замечательных образов из реальной жизни, но также целой галереи фантастических образов, навеянных русскими народными сказками, былинами, легендами, поэтической фантастикой классиков литературы.

Первой из таких классических опер был гениальный «Руслан» Глинки. Являясь в основе своей героическим, богатырским произведением, значительно углубившим в этом отношении идею пушкинской поэмы, раскрывшим «в эпических музыкальных формах величие духа и силу русского народа»¹, «Руслан» Глинки включает и фантастические образы (тоже по Пушкину). Концепция глинкинского «Руслана» целенаправленно ведет к победе героико-эпических образов, достигнутой в борьбе их с темными силами и всем инородным, чувственно-гедонистическим. Одна из сторон этой концепции—и переосмысление образа Ратмира (из вакхически воспламененного юноши он становится преданным мужем своей Гориславы), и разрушение замка Наины, с его чувственными утехами. В создании прямиой атмосферы царства Наины большую роль играет «Персидский хор»,—изложен в форме вариаций,—вводящий в этот фантастический мир наслаждений.

Темой «Персидского хора», как известно, Глинке послужила подлинная народная тема, еще и поныне бытующая, например, в Туркменской ССР и других республиках Средней Азии и Закавказья. Использование вариаций вызвано,

¹ «Об одной рецензии» — редакционная заметка в «Правде», 15 июля 1948 г., № 197.

по-первых, возможностью создать однообразную и пространную композицию, во-вторых, народной песенной ее основой.

Тема (и каждая вариация) оформляется в двухчастное построение: $\underline{a a} \quad \underline{b a}$

с повторением второй части — *ba*. Двухчастность соответствует пушкинским стихам:

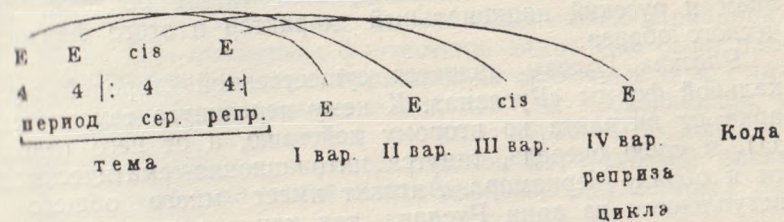
Ложится в поле мрак ночной;
От волн поднялся ветер холодный,
Уж поздно, путник молодой!
Укройся в терем наш отрадный

и т. д.

В развитии вариационного цикла — в изысканном оркестровом колорите, в тонких линиях фигуративной орнаментики, в зовах, все более и более настойчивых, — углубляется тот же образ призыва к наслаждению, который выражен в теме вариаций. Единство образного содержания цикла находит выражение и в единстве его тональной формы, развивающейся в более широких размерах то, что заложено в теме. Как каждая вариация (исключая третью) воспроизводит тональный план темы (*E—cis—E*), так и весь цикл в расширенной форме копирует его. Первые две вариации написаны в *E-dur*, третья в *cis-moll*, далее — реприза *E-dur*. Иными словами, тональный план цикла вполне совпадает с тональным планом и ритмом тональных смен темы. Крайне существенно, что для традиционной минорной вариации избран не одноименный минор (как это почти всегда было в мажорных вариационных циклах классиков и позднейших западных композиторов доглинkinской поры), но параллельный. Благодаря общности звукового состава параллельных тональностей их контрастность мягче, чем одноименных. Такой сглаженный контраст был более приемлем в музыке с выразительными задачами «Персидского хора». Возможно, что в смене параллельных тональностей в какой-то степени отразились принципы переменности народно-ладовой системы музыкального мышления. Надо думать, что и ориентальный колорит «Персидского хора» подсказывал такие неотдифференцированные формы тональных связей.

Четвертая вариация, как сказано, является тональной репризой цикла и одновременно несет в себе другие черты репризности: возвращается (хотя и не вполне точно) фактура и инструментовка темы, повторяются слова ее («Ложится в поле мрак ночной»), как это сделано и у Пушкина. Тут находим обычное для завершающих частей отклонение в субдоминанту, а в коде — органичный пункт успокоительного характера на тонике.

Приводимая схема показывает общую композицию «Персидского хора» и связь ее со структурой темы (цифрами обозначено число тактов, буквами — тональности и части композиции):



Композиция темы:

a a b a

Расположение вариаций:

A A B A

Мы не останавливаемся на прочих средствах создания ориентального колорита в «Персидском хоре», чтобы не отвлекаться деталями¹.

В рассказе Головы (финал второго действия «Руслана») Глинка тоже воспользовался вариационной формой, но характер музыки здесь, понятно, иной, чем в «Персидском хоре». Образ Головы Глинкой рисуется не столько причудливым, небывалым, как богатырским. Это — витязь-великан русских былин:

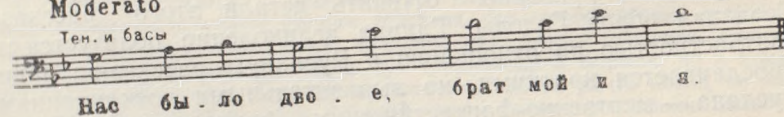
И я был витязь удалой!
В кровавых битвах супостата
Себе я равного не зрел — (Пушкин)

говорит он о себе. Именно от образа героев русского былинного эпоса исходит Глинка, создавая могучий, «широко-русский, степной», по определению А. Н. Серова², мотив темы Головы:

28

Moderato

Тен. и басы



¹ Многие из них тонко и правильно подмечены И. В. Способиным в его учебнике «Музыкальная форма» (Музгиз, М., 1947, стр. 161—164), хотя форма темы (и каждой вариации) определяется там, на наш взгляд неверно: вместо трехчастной следует считать двухчастной с повторением второй части. Эта повторность проведена Глинкой и в словах партии хора.

² А. Н. Серов. Критические статьи, том II. СПб., 1892. стр. 1024.

и поручая рассказ мощному унисону мужского хора. Русский богатырский дух выразился в интонациях приведенной части темы, позаимствованных из народных попевок; и буря, поднятая Головой, это, по словам Глинки, «вой ветра как в русской печной трубе»¹. Подчеркнем, таким образом, реализм и русский национальный характер и этого фантастического образа.

Рассказ Головы является существенной стороной музыкальной формы «Руслана». К нему перекинута тематическая арка от антракта ко второму действию, а от него (рассказа), в свою очередь, тянутся интонационно-тематические нити к образу Черномора. Антракт имеет много общего со вступлением из арии Руслана, так как в конце концов и там и тут рисуется тот же мрачный пейзаж, то же затерянное поле битвы, причем в антракте это связано с образом гигантской Головы, в арии — с чувствами Руслана. Такая близость дала основание Чайковскому написать, что антракт передает также и настроения Руслана (хотя никаких намеков на тематизм Руслана в нем нет). «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»².

Тематическая связь образов оперы подчеркнута и перенесением из вступления к арии Руслана аккордов застылой, мертвой картины природы в сцену с Головой (сравни музыку к словам Руслана: «И поросло травой забвенья» — с музыкой к словам Головы: «...тлеющих витязей сон непробудный»).

Так рассказ Головы включается в общую концепцию оперы, повествуя о событиях, не показанных на сцене.

Рассказ Головы является финалом второго действия оперы. В его вариациях раскрываются все новые и новые стороны образа, соответственно словесному рассказу, и средства варьирования призваны оттенить детали этого рассказа. Создавая образ Головы, Глинка великолепно пользуется его контрастностью по отношению к Руслану: рассказ-вариации прослаиваются краткими, но выразительными восклицаниями Руслана — мертвенно-фантастическим интонациям Головы отвечают живые, полные энергии слова Руслана.

Цикл финала — рассказа Головы состоит из темы и двух вариаций, за которыми следует кода в более быстром темпе.

¹ А. Н. Серов. Избранные статьи, том I. Музгиз, 1951, стр. 150.

² П. И. Чайковский. Полное собрание сочинений, том II. Музгиз, М., 1952, стр. 55.

В ней уже нет точного следования за мелодией темы, но дважды берется лишь начальное ядро (см. выше нотный пример 28) и свободно дополняется¹.

Фантастические образы чрезвычайно свойственны оперному творчеству Римского-Корсакова, сказочника русской оперы. Вслед за Глинкой он широко использовал вариационную форму для выявления фантастики. Выше уже были рассмотрены многие примеры вариаций из сказочных опер Римского-Корсакова, отнесенные нами, по их содержанию, к народно-бытовому, лирическому и иным образам. В дополнение к тому разберем хоровод русалок из «Майской ночи» (№ 13-в), представляющий собой двойные (двухтемные) вариации.

Для концепции «Майской ночи», как и ряда других опер Римского-Корсакова, очень важно противопоставление мира реального и мира фантастического. Это нашло свое выражение и в многочисленных образных параллелях реальных людей и «нежити»: Ганна и Панночка, деревенские девушки и русалки и т. д., вплоть до того, что они играют в похожие игры. Так, деревенскому хороводу соответствует и противопоставляется хоровод русалок, понятно, — со своим особым характером².

В отличие от солнечного музыкального колорита хоровода «Просо», музыка русалочьего хоровода интриганнообразна и танцевальна. В вариациях инструментальными и гармоническими средствами подчеркивается хрупкость образа, выраженная прежде всего в мелодии. Контрастные темы сначала сменяют друг друга в строгой периодичности, а в репризе цикла полифонически соединяются и звучат одновременно. В цикл введена и небольшая сцена Левко и Панночки, прерывающая течение вариаций, которое потом восстанавливается и завершается переходом к играм русалок (№ 13-г).

¹ В кратком справочнике Ю. В. Курдюмова «Образчики музыкальных форм в «Руслане и Людмиле» М. И. Глинки» (П. Юргенсон, М., 1917) говорится о финале второго действия, что это собственно не финал, подразумевая отсутствие здесь традиционной формы оперного финала. Действительно, Глинка пренебрег тут традиционной формой, но в конечном счете ведь и весь «Руслан» представляет собою нечто новое, не имеющее прецедентов в истории мировой оперы, новое, рожденное самобытной культурой, ответившее назревшим задачам русского национального искусства. Связь с народной музыкой — одно из великих качеств «Руслана», и это нашло свое преломление также и в финале второго действия, использующем вековую форму русской народной музыки — форму вариаций.

² О значении хороводов в драматургии «Майской ночи» очень хорошо и колоритно писал еще Б. В. Асафьев в «Симфонических этюдах» (Игорь Глебов. Симфонические этюды, П., 1922, стр. 59 и след.).

Воспользовавшись вариационной формой для хоровода русалок, Римский-Корсаков этим отметил народный характер фантастических образов своей оперы, как народна и сама легенда, на которой основана повесть Гоголя.

Циклы, подобные разобранным, можно найти еще в «Младе», «Садко» и «Ночи перед Рождеством». И в них, как в «Майской ночи», та же народно-сказочная основа, чутко отраженная композитором в музыке.

Из разбора ряда примеров можно сделать заключение, что русские композиторы и в отношении эпизодов сказочно-фантастического характера не делали каких-либо исключений в смысле музыкальной формы, применяя тут выросшую на народной основе вариационность. Существенное различие заключается прежде всего в средствах музыкального языка, конечно, значительно отличавшегося от того, каким написаны реальные сцены. Однако разбор музыкального языка не входит в нашу задачу, поэтому мы оставляем его в стороне. То же обстоятельство, что для фантастических эпизодов использовалась такая сугубо народная, «земная» вариационная форма, лишний раз указывает на реалистичность этих сказочных образов.

Глава вторая

ВАРИАЦИИ В СОЛЬНЫХ ПЕСНЯХ И В АНСАМБЛЯХ

1

Вариации, как музыкальная форма характеристики отдельных действующих лиц, была широко введена в русской опере. Весьма важно подчеркнуть, что эта форма используется в музыкальных высказываниях только тех оперных героев, которые вышли из народа, воплощают в себе известные черты народного характера. Вариационность, таким образом, служит одним из художественных приемов выражения близости героя к народу. Так, например, Мусоргский не вложил в уста Бориса Годунова или Хованского ни одной песни, тогда как Марфа, шинкарка, Хивря, Варлаам и иные герои его народных музыкальных драм охарактеризованы именно песнями с вариациями (конечно, в разных случаях и разного жанра, разного содержания). В русской опере песни заменяют собой арии, ариозо, мало подходящие для этих и подобных им действующих лиц.

Выбор необходимой формы индивидуальной характеристики, такой формы, которая соответствует облику действующего лица, условиям его жизни, — служит одним из проявлений реализма классических опер. Высказывания композиторов-классиков по этому вопросу не оставляют сомнений, что поиски таких форм (включая сюда не только композиционную, но и все средства музыкальной выразительности, от главного — мелодии) происходили очень вдумчиво.

Конечно, лишь в очень редких случаях музыкальная характеристика того или иного действующего лица ограничи-

вается песней с вариациями — так или иначе данное действующее лицо участвует в общении с другими героями, где тоже выявляется его характер, а к тому же композитор поручает ему в нужный момент и песенное или ариозное построение невариационного типа. Так, например, все завершённые моменты музыкальной характеристики Варлаама и «Борисе Годунове» связаны с вариационной формой («Как во городе было, во Казани», «Как едет ён», и, в дуэте с Мисаилом, — «Солнце, луна померкнули»). Однако характер Варлаама ярко проявляется и в его разговорах и действиях в сценах с шинкаркой, с Гришкой, приставом, так что песня с вариациями — отнюдь не единственная для него музыкальная форма выражения. Или: в музыкальном образе Любаша из «Царской невесты» Римского-Корсакова использована только одна песня (с вариантом), все прочие элементы ее музыкального образа невариационны по форме (дуэт с Грязным в первом действии, ариозо во втором действии, сцена с Бомелием и т. д.). Однако эта песня столь глубоко отражает душевное состояние Любаша, что все дальнейшее развитие образа вытекает из этой песни, из ее содержания. Таким образом, песня может быть хотя и не единственным компонентом музыкальной характеристики, но очень существенным.

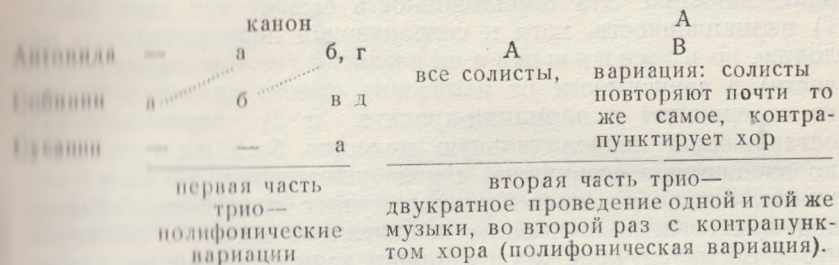
Русские композиторы-классики в неодинаковой степени пользовались вариациями, как в неодинаковой мере вводили и подлинные народные мелодии в партии действующих лиц своих опер. Это несколько не умаляет народности и художественных достоинств созданных ими образов, так как они обобщали мысли и чувства лучших людей своего времени, их борьбу за счастье, за светлое будущее своего народа, и в этом выявлялась их истинная народность. Насыщая же музыкальные характеристики многих своих героев (реальных или сказочных) мелодиями народного характера, композиторы-классики естественно приходили и к вариационной разработке этого мелодического материала, потому что песенность и вариационность, как уже говорилось, в народной музыке неотделимы.

Образцы вариаций в сольных и ансамблевых эпизодах русских классических опер с возможным объяснением целесообразности их формы даются в следующем аналитическом разделе.

2

Прежде всего остановимся на трио «Не томи, родимый» из первого действия «Ивана Сусанина», включающем вариации. Эта форма выбрана чрезвычайно удачно. С одной стороны, нужно было подчеркнуть единство настроения всех действующих лиц (Антониды, Сусанина, Собинина), и потому

лучше всего им было дать одну и ту же мелодию; с другой, каждое из действующих лиц должно было достаточно полно высказаться, и потому с окончанием основной мелодии (основной мысли) ранее вступившее лицо продолжало выражение своих чувств. Именно так родилась эта оправданная всей ситуацией полифоническая вариационная форма, размещающаяся в первой части трио, вторая часть которого, основанная на тех же интонациях и выражающая те же чувства, в свою очередь, состоит из двух построений (второе из них — вариация первого). Истоки этой музыки — русская песня, русский романс. Заметим, кстати, что контрапункт партии Собинина (вступившего первым) передается потом в партии Антониды и на некоторое время образуется канон в октаву, что ясно из схемы (а — основная тема, 16 тактов; б — повторяющийся контрапункт, 10 тактов; в, г, д — свободные контрапункты):



Полифоническая природа и вариационность здесь теснейшим образом сплетаются, так как передача одной и той же мелодии и одних и тех же оборотов и попевок от одного действующего лица к другому создает и имитационность и вариационность одновременно.

Переход полифонических вариаций в каноническое построение (первая часть трио), вернее, связь этих двух родов композиций, нам хочется отметить как пример одного из истоков образования канона в первом действии «Руслана и Людмилы» («Какое чудное мгновенье»). Четырехкратная повторимость одной и той же темы (в четырех разных партиях) — это напоминает вариационно-полифонический тип формы, но усложненный точным контрапунктированием, создающим канон. Если иметь в виду своего рода подготовительный этап к такой композиции, который находим в трио «Не томи, родимый», то можно высказать положение, что канон в «Руслане и Людмиле» сложился не как простое использование канонического принципа, но как очень своеобразная модификация куплетно-вариационного развития, истоками уходящего в русскую народную музыку, в бытующие формы произведений романсного типа. Само собой разу-

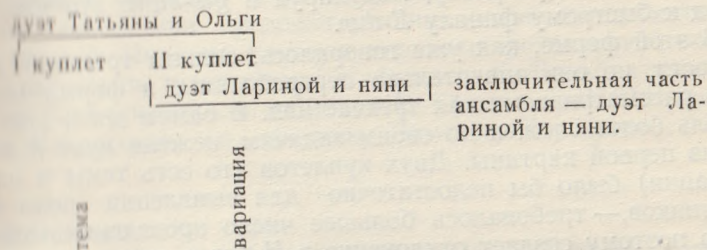
мется, что примененный Глинкой прием канона в «Руслане» необычайно точно соответствовал сценической ситуации и вызван ею: оцепенение, замороженность великолепно передавались словно бы бессознательным повторением тех же слов и той же мелодии. Точно так же в трио «Не томи, родимый», проникнутом одним настроением, создается возможность использования вариаций и предпосылки для канона: все действующие лица испытывают одно и то же чувство родственности, близости и одновременно сознание невозможности полного семейного счастья впредь до разрешения важнейших общественных судеб.

Глинкинский тип полифонических вариаций в рассмотренном ансамбле из «Сусанина» послужил прототипом для некоторых позднейших ансамблей-вариаций в русских операх. Куплетность формы, свойственная глинкинскому трио, обнаруживается и в них, но, конечно, куплетность, обогащенная вариационностью. Эта вариационность бывает тут двух родов: 1) вариационность, хотя и сохраняющая первоначальную мелодию, но и з м е н я ю щ а я ее развитие (ее «продолжающую» часть) в зависимости от изменения самого драматургического содержания в вариации-куплете, и 2) вариационность, оставляющая первоначальную мелодию без изменений, но вводящая в созвучание с ней существенно новые элементы, благодаря чему вариация-куплет предстает обогащенной сравнительно с первым изложением, с темой. (Заметим, что в обоих случаях, как и у Глинки, вариационный цикл очень краток и включает, кроме темы, одну-две вариации, но зато протяженность темы, а следовательно, и вариаций, сравнительно длительна).

Пример первого рода вариационного цикла — соль-минорная часть дуэта Наташи и Князя из первого действия «Русалки». Точное повторение начала мелодии Наташи («Разве я за тобою вслед») появляется в партии Князя (8 тактов), дополненное контрапунктирующими фразами Наташи, но завершающееся иначе (9—25 такты). Это создает вариацию первого изложения. Изменение в «продолжающей» части вариации вызвано постепенным нарастанием напряженности, новым развитием того же материала, выливающимся в свободную каденцию. Необходимость кульминационного окончания должна подвести к догадке Наташи о женитьбе Князя. Так создается нарушение вариационной зависимости новой мелодии от первоначальной темы, свободное отступление от нее.

В этой форме Даргомыжский преодолевает традицию старых оперных дуэтов, требовавшую проведения одной и той же мелодии поочередно у каждого действующего лица и затем соединения их в новом завершающем построении: Даргомыжский создает здесь свободно текущую драматическую сцену, подчиняющуюся развитию мыслей героев.

Вместительный пример второго рода вариационных построений в ансамблях — дуэт и квартет из первой картины «Евгения Онегина» Чайковского. Здесь в значительно большей мере видна связь этого ансамбля с куплетной формой романса или песни, но вместе с тем и совершенно ясно активное преодоление куплетности. Куплетность отдельно взятого дуэта Татьяны и Ольги переходит в полифоническую вариацию, благодаря доведению ансамбля до квартета, благодаря наложению на мелодию дуэта Татьяны и Ольги нового контрастирующего дуэта Лариной и няни:



В этой форме находят замечательное воплощение реалистические принципы творчества Чайковского. Воспользовавшись бытующей демократической формой дуэта (-романса), чрезвычайно подходящей для музыкальной характеристики обстановки и настроений действующих лиц, Чайковский сопровождает ее беседой двух старушек, раскрывающей их чувства и мысли. Получается, что музыка дуэта, вызывая воспоминания Лариной и няни, выражает и их настроения, и ансамбль в целом необычайно тонко создает картину душевного мира героев накануне существенных перемен в их жизни. Очень любопытно, что Чайковский, подчеркивая единство образов, заключительную часть ансамбля (то есть дуэт Лариной и няни) строит на интонациях первого дуэта, но при этом в известной степени стирает их характерность. Содержание художественных образов героев оперы, их настроений, обусловленных окружающей их атмосферой, исключительно полно выявлено Чайковским в данной форме (включая в нее выбор мелодического материала и жанра, принципов его развития, гармонических средств и вариационно-полифонического строения).

Из тех же традиций куплетной формы романса исходит Чайковский в ансамбле из четвертой картины «Евгения Онегина» — «В вашем доме». Здесь и мелодика близка лирическому романсному жанру, и форма целого складывается как развитие куплетности. Однако отличие от дуэта и квартета из первой картины в том, что структура тут более сложная, более распространенная и гибкая, шире привлекающая тональные

отклонения, контрапункты, отдельные почти для каждого действующего лица и т. д. Все это связано с большим числом участников ансамбля (Ленский, Татьяна, Онегин, Ольга, Ларина и хор гостей) и беспокойным настроением их.

Сначала Ленский поет *G-dur* ную тему («В вашем доме»), при ее повторении звучит контрапункт в партии Онегина; новое, третье проведение темы передано Татьяне, двое же прежних участников ансамбля и двое новых (Ольга и Ларина) ведут свои контрапунктирующие партии. Тонально это проведение начинается в *H-dur* и уходит в другие тональности, пока, наконец, в партии Ленского не возвращается главная тема вновь в *G-dur* (реприза), модулируя в *gis-moll*: это уже переход к быстрому финалу *E-dur*.

В этой форме, как уже говорилось, сильны традиции куплетности, но они значительно переработаны, и форма может быть рассматриваема как трехчастная. В самом деле, этот ансамбль более сложен по своим задачам, нежели дуэт и квартет из первой картины. Двух куплетов (то есть темы и одной вариации) было бы недостаточно для выявления роли всех участников, — требовалось большее число проведений. Композитор поэтому создает отклонение в *H-dur* и другие тональности, что воспринимается как часть, дающая развитие материала, а в то же время — новый куплет формы. Сохранение главной тональности было бы неоправданным тональным однообразием. Округляющее же возвращение к исходной теме и тональности *G-dur* поэтому воспринимается как естественный заключительный куплет-вариация.

На примере ансамбля «В вашем доме» легко видна целесообразность формы, выросшей из задач воплощения сценического положения.

Ниже мы еще специально обратимся к вопросам активной переработки, на основе вариационности, форм романсно-бытового характера, пользуясь примерами из опер Глинки и Чайковского, теперь же перейдем к рассмотрению вариаций у Мусоргского.

В его операх нет ансамблей в собственно вариационной форме (и сами ансамбли в общем редки), в песнях же солистов довольно много вариаций. Один из лучших примеров — песня Марфы «Исходила младешенька» («Хованщина»). В этой песне Марфа наедине сама с собой размышляет о своем чувстве к Андрею Хованскому, восстанавливая в памяти всю «историю» любовных отношений, картины свиданий, клятвы и предвидя представляющееся ей печальное будущее. Слушатель оперы уже из первого акта драмы знает об измене Андрея Хованского, и, таким образом, содержание песни Марфы передается композитором и воспринимается с особым чувством симпатии к Марфе, и сама Марфа предстает глубокой натурой страдающей русской женщины.

Мусоргский выбрал для характеристики Марфы народную песню, которую он записал от известного писателя и актера-исполнителя И. Ф. Горбунова, вероятно, в 1873 году (см. письмо к В. В. Стасову от 23 июля 1873 года). Запись Мусоргского помещена в сборнике «100 русских народных песен» Римского-Корсакова. Художественная глубина и сила эмоционального обобщения этой песни подсказали композитору правильную модель использовать ее в музыкальной характеристике Марфы, и в нашем восприятии она всегда ассоциируется с образом Марфы.

Песня «Исходила младешенька», кроме «Хованщины», использована в увертюре «Гроза» Чайковского для создания образов спокойствия, предшествующих развитию драматических событий. Имеются также и варианты фольклорной записи той же песни, помещенные в сборнике К. Вильбоа и в поэматно опубликованном собрании В. Одоевского¹. Приводим запись Мусоргского (по сборнику Римского-Корсакова):

Moderato

Ис. хо. ди. ла. м. ла. день. ка все лу. га и бо. ло. та,
все лу. га и бо. ло. та, а в все сен. ны. е во. ко. сы.

Песня Марфы в «Хованщине» предшествует вступлению, материал которого появляется в одной из вариаций, сопровождающей тему. Во всех вариациях без изменений сохраняется мелодия песни-темы, варьирование же протекает в оркестре. Это — гликинский тип варьирования, с наибольшей отчетливостью использованный в Персидском хоре из «Руслана», о котором выше уже была речь. Несомненно, такой тип варьирования образовался из куплетности, которая сама по себе является примером разомкнутой формы, в вариационном же цикле достигается необходимая законченность и большая связность.

Вариации песни Марфы дают известного рода музыкальные иллюстрации того, о чем повествуется в тексте: контрапунктирующая мелодия первой вариации рождается от образа «хождения», «поисков»; отрывистые аккорды второй вариации (*pizzicato* в инструментовке Римского-Корсакова) звучат, впадучись («подкралась младешенька»); аккорды на словах песни «стук», «бряк» носят изобразительный характер; тремоло протинутых гармоний четвертой вариации передает трепетание

¹ «Вестник общества древнерусского искусства при Московском публичном музее», 1876, № 11—12. Публикация В. Кашперова.

пламени, так же как и трели пятой вариации (этот прием был довольно обычен в кругу выразительных средств у композиторов «Могучей кучки» — см., например, романс Кюи «Сожженное письмо»). Однако за всеми этими образительными средствами скрывается выразительная цель — раскрытие душевного мира отвергнутой Марфы, ее самозабвенной любви к Андрею. Отсюда проистекает и связь мелодии голоса с сопровождением. В трех вариациях из пяти оркестровое сопровождение в некоторых голосах удваивает вокальную мелодию в октаву, подчеркивая ее значение, в двух же других — создает контрапункты, родственные главной мелодии. Все прочие компоненты, в первую очередь гармония, усиливают выразительность песенной мелодии, постепенно углубляясь и достигая кульминации. Мелодия песни звучит тут восполненная полнозвучными аккордами по преимуществу диатонического характера, — все это ярко рисует женственный образ Марфы, ее любви. Так, вариационный цикл оказывается имеющим свое целеустремленное развитие, объединенным общей кульминацией. Его завершенность подчеркнута и ладовой структурой — обычным гармоническим отклонением в субдоминанту в последней вариации, насколько это возможно при неизменной мелодии (см. второй такт пятой вариации).

С музыкально-архитектонической стороны проведением аккордов вступления в третьей вариации цикл делится на две приблизительно равные части, — это служит для большего подчеркивания его цельности, так как следующая же вариация является общей для цикла кульминацией. Именно от этой вариации («Словно свечи божии») протягиваются нити к общей развязке драмы, потому что мысль Марфы, повторенная ею в беседе с Досифеем, постепенно (под влиянием складывающихся событий) овладевает и им и заставляет принять решение — идти на самосожжение. Так оказывается, что словно бы случайно, в порыве любовного экстаза, брошенная мысль становится руководящей в дальнейшей судьбе раскольников. Сам вариационный цикл-песня Марфы — это одна из кульминаций лирической стороны, лирической ветви в содержании народной музыкальной драмы «Хованщина». Эта кульминация выражена средствами не усиления динамики или мощности звучания, но углубленным вниканием в душевный мир героини, сосредоточиванием внимания на выявлении ее господствующего настроения. Эта задушевная музыка вливается в общее содержание оперы, как воссоздание одной из сторон природы русского человека, русской жизни, отраженной в «Хованщине».

Иной тип у Хиври из «Сорочинской ярмарки», иной и жанр песни — насмешливой и быстрой, почти что плясовой. И в вариациях подчеркивается именно этот характер — подвижностью сопровождения, отрывистыми фигурациями (стаккато) и т. д. Любопытен речитативный каданс цикла — редкий в эпо-

ху Мусоргского, какой-то остаток старых форм завершения арии или романса в опере у Глинки и Даргомыжского.

Необыкновенно самобытен у Мусоргского Варлаам, характеристика которого в значительной степени создана с помощью вариаций. Однако для более глубокого понимания этого образа необходимо прежде бросить беглый взгляд на общее содержание «Бориса Годунова» Мусоргского, чтобы потом уже вернуться к анализу и этого частного образа.

Творчество Мусоргского теснейшим образом связано с новыми условиями действительности, с новым реалистическим искусством. Создавая образы отдельных людей из народа и народной массы, Мусоргский трактует ее не только как страдающую, угнетенную, эксплуатируемую, но и как движущую силу истории, поддержка или недоверие которой решает судьбу государства и правителей его. Таков именно образ народа в «Борисе» Мусоргского.

Варлаам — один из простонародных типов, крайне характерных для допетровской Руси. Он многое воспринял от отрицательных сторон монастырского быта и навряд ли сможет от них освободиться, но ему не пристала монашеская ряса, в нем — буйная крестьянская «сила пододонная», еще дремлющая, но в периоды крестьянских восстаний (сцена под Кромами) пробуждающаяся и показывающая себя в борьбе с боярами. В. В. Стасов так описывает образ Варлаама у Мусоргского в статье «Перов и Мусоргский»:

«Варлаам в «Борисе Годунове» — такая широкая и многообразная личность, какой у Перова никогда не встречалось. Это натура могучая, богатырская, много лет прожигавшая жизнь, закаленная в вине и разгуле; это человек, долго бродивший по дорогам, деревням и селам, как «Странник» Перова, но он является с совершенно иным против этого последнего оттенком, — оттенком силы, какой у Перова нигде не выразилось. Он бражничает, как братья в «Трапезе» Перова, он жаден, он чревожаден, как разные другие его монахи, но у него в натуре есть также та дикость, та дремучесть, которой нигде нет у персонажей Перова, и которая вполне находит себе выражение в песне «Как во городе было во Казани», которую он распевает зверообразно и люто, словно он сам какой-то обломок от исчезнувших каннибальских народов. Впоследствии этот самый Варлаам могучею рукою поднимает грозную народную бурю против двух католических монахов, иезуитов, забредших в Россию со Лжедмитрием»¹.

В первой песне Варлаама (Мусоргским использован текст подлинной исторической песни), хотя как будто посвященной

¹ В. В. Стасов. Перов и Мусоргский. Избранные сочинения в трех томах. «Искусство», М., 1953, т. 2, стр. 148.

событиям, отстоящим от времени действия оперы на полвека, в большой мере, как и отмечает Стасов, сказывается характер самого Варлаама. Очень ярка мелодия песни с ее самобытнейшей ладо-тональной структурой; старинный фригийский оборот в начале и смены *es—Des—es—As* во второй половине темы (*es-moll*, в свою очередь, имеет эолийскую окраску благодаря натуральной доминанте). Уже в этих ладо-мелодических особенностях проявляется что-то глубоко своеобразное, не похожее ни на какие привычные последования. Речь должна идти не о стилизации, но о творческом постижении и воспроизведении Мусоргским духа исторических событий и людей той эпохи, достигнутом посредством обобщения в художественных образах изучаемых, наблюдаемых живых людей его времени, тех отживших социальных типов, которые еще сохранялись в пореформенную эпоху от старых времен (письма Мусоргского 60-х годов полны подобного рода наблюдениями и характеристиками). Так, наряду с указанием на историческую правдивость музыкальной характеристики Варлаама, мы можем отметить, что содержание этой музыки непосредственно отражает и некоторые стороны действительности эпохи сочинения «Бориса».

В вариациях песни Варлаама применен композиционный метод Глинки (мелодия сохраняется без перемен, а все изменения — в оркестре), но содержание их, разумеется, характеризует стиль самого Мусоргского и его время, так как самый музыкальный образ бунтаря Варлаама мог родиться именно в 60-е годы, под влиянием их идеологии.

Средства варьирования применяются в первой песне Варлаама так, чтобы создать музыкально-батальную сценку (это проследить очень легко), но одновременно описать и образ певца-рассказчика, выражающего и свое отношение к событиям эпохи покорения Казани.

В сцене в корчме находим и еще очень своеобразный пример вариаций, которому нет, пожалуй, аналогичных во всей оперной литературе. Речь идет о том фрагменте сцены, где подвыпивший Варлаам затягивает новую песню («Как едет ён»), а на фоне ее разворачивается разговор Григория с хозяйкой корчмы о дороге в Литву. Вариации представляют собой обычный для русской вокальной музыки вид, в котором мелодия темы остается без изменений, варьирование же протекает в сопровождении. Сохраняя в первой и второй вариациях размеры темы, Мусоргский дает на фоне их разговор Григория с шинкаркой, который, естественно, не укладывается в масштабы вариаций и выходит за их пределы, следуя за текстом. В третьей вариации возникает новый элемент — соответственно со сценической ситуацией слышится лейтмотив пристава, появляющегося с дозором, а четвертая вариация (своего рода реприза цикла — о чем можно судить по повторению слов

темы: «Как едет ён») проходит уже на фоне этого лейтмотива, обрываясь в момент окрика: «Вы что за люди?»

Получается композиция, которая, с одной стороны, связывается со строгой последовательностью и сменой вариационной формы, с другой же, — необыкновенно свободна, неприужденна. В этом, хотя и небольшом отрывке — исключительно яркий пример проявления реалистического метода Мусоргского: весь фрагмент представляет собой словно бы списанный с натуры, взятый из жизни эпизод¹. Как далеко это от традиционных оперных ансамблей, но вместе с тем и как тесно связано с распространеннейшей вариационной формой, корнями своими уходящей в глинкаинскую вариационность и народную музыку (напомним, что и тема песни «Как едет ён» — вариант народной песни «Звонили звоны» — см. № 71 по сборнику 100 песен Римского-Корсакова). Вариационность служит тут скрепляющим моментом, без которого музыкальная форма расплылась бы, превратилась в своеобразную свободную текущую музыкальную «прозу». Иными словами, мы склонны видеть в данном примере вариаций особое качество стиля Мусоргского, ставшее возможным лишь при его эстетических принципах, рожденных в новую эпоху общественного развития России.

Для ясности рассмотрения данного отрывка мы приводим его потактовую схему²:

Тема — 12 тактов. Варлаам: «Как едет ён...»

I вар. — 12 тактов. Варлаам: «Шапка на ём...» Одновременно — начало разговора Григория с хозяйкой о дороге в Литву (продолжается еще 10 тактов после окончания куплета песни Варлаама).

II вар. — 12 тактов. Варлаам: «Свалился ён...», в то же время Григорий с хозяйкой продолжают разговор (еще 7 тактов), который доходит до самого главного — объяснения дороги:

17 тактов — «Свороти налево...» и т. д.

III вар. — 13 тактов. Варлаам: «Приехал ён...» в то же время звучит тема пристава; реплика хозяйки.

IV вар. — 6 тактов. Варлаам: «Как едет ён...» Входит пристав, обрывает песню.

Объединение всего цикла одной темой и одной тональностью (*f-moll*), наличие репризности — это средства, которыми Мусоргский пользуется для образования цельности композиции. Кроме того, следует отметить и особую устремленность этого цикла, которая создается вторжением в него свободно-

¹ Возможно, что эта сцена, или, точнее, принцип ее построения оказали свое воздействие и на приемы композиции в заключительной сцене первого действия «Черевичек» Чайковского (см. выше ее анализ).

² Начиная от цифры 33 по изданию «Бориса Годунова» в редакции П. А. Ламма.

речитативного движения и нарушением вариационности; далее вариационность восстанавливается, уравнивая целое. Нарушение плавной вариационности вызывается развитием диалога — в этот момент шинкарь, наконец, начинает описание дороги в Литву. Это — своего рода кульминационная область всей сцены, и Мусоргский ее выделяет средствами контраста фактуры, тональности, интонаций. К моменту, когда описание дороги окончено, все возвращается в прежнее русло, соответственно с общим содержанием.

Так складываются композиционные особенности этого совершенно уникального в оперной литературе вариационного цикла, который может служить блестящей иллюстрацией новаторских качеств стиля и направления творчества Мусоргского.

Если искать каких-либо предшественников данного цикла, то пожалуй, некоторую общность можно установить с первым хором из «Русалки», в котором выше было отмечено введение разговора Мельника с девушками на фоне песни мужского хора. Однако для нас совершенно очевидны новые пути и методы вариационного развития, открываемые Мусоргским в разобранном цикле, — они стали возможны лишь в зрелом и предельно отточенном реалистическом его стиле.

В дополнение к сказанному в первой главе о песне «Солнце, луна померкнули» из сцены под Кромами, тоже характеризуется вариационно. Тема песни, как известно, заимствована Мусоргским из народного творчества¹. В развитии вариаций нужно отметить их динамическое нарастание, которое, с одной стороны, обусловлено изобразительными моментами (пение слышится издали и с приближением поющих усиливается), с другой же, — нарастанием возбужденности толпы народа, — в этом смысле песня Варлаама и Мисаила служит подготовкой, переходом к хору «Расходилась, разгулялась» — «гимну крестьянской стихийной революции».

Вариационные средства, применяемые Мусоргским в обрисовке Варлаама, в корне отличаются от используемых, например, Глинкой. Все линии рисунка проводятся «жирно» (тонкость линий Глинки была бы здесь и неуместна), образ становится особенно выпуклым, «осязаемым», в нем проявляется жизненная полнота. Как уже говорилось выше, самый тип образа Варлаама со всей концепцией народной музыкальной драмы «Борис Годунов» мог родиться только в эпоху 60-х годов. Это особенно ясно по содержанию сцены под Кромами, введенной Мусоргским в оперу самостоятельно и отсутствовавшей

в трагедии Пушкина. Известно, что трагедия Пушкина долгие годы была под запретом театральной цензуры (не разрешалась к постановке на сцене) и впервые была представлена в 1870 году. Это тем более важно, что по времени совпадает с сочинением «Бориса Годунова» Мусоргским. Он, таким образом, мог выразить то, что было недостижимо для Пушкина, мог создать бунтарскую сцену под Кромами, естественно завершающую развитие образа народа в музыкальной драме; образ Варлаама в этой сцене — один из индивидуализированных образов многоликой массы народа.

Обратимся к примерам из опер Римского-Корсакова.

Один из самых простых случаев вариаций у Римского-Корсакова — это первая песня Леля из оперы «Снегурочка» — «Земляничка-ягодка»: начальный куплет песни поется без сопровождения, а второй с контрапунктом-подголоском у английского рожка и голосами других деревянных.

Третья песня Леля («Туча со громом сговаривалась») — это тоже вариационный цикл, программно связанный со всем обликом Леля и с конкретными деталями песни: пастушьи наигрыши во вступлении, отыгрышах и, наконец, вплетаемое в ткань сопровождения последней вариации подражание грому (первое проведение) и т. д. Наряду с тем от раза к разу учащается аккомпанементная фигурация, сообщающая большую подвижность песне.

Из лирических образов у Римского-Корсакова отметим еще два — Любашу («Царская невеста») и Волхову («Садко»). О значении песни Любаши для раскрытия всего ее характера, ее настроения уже говорилось. Здесь подчеркнем особенность формы этой песни. Она написана для голоса соло без сопровождения и состоит из двух проведений — темы и ее вариации. Отвергая простое повторение, Римский-Корсаков находит для второго проведения вариант основной мелодии, причем вариант создан именно потому, что композитор мыслит песню спетой без сопровождения и не хотел превратить форму в куплетную — слишком примитивную. Таким образом, в данном случае вариант и вариация оказываются понятиями тождественными.

Проследим, — чем же руководствовался композитор, когда писал вариант мелодии? Римский-Корсаков исходил из особенностей жанра песни — протяжного (по сути дела это свадебная песня) и развивал ее распевность; интонации песни, более простые в первый раз, при повторении распеваются шире, включают многие дополнительные мелодические звуки; композитор заставляет свою героиню как бы тут же создавать, творить, импровизировать песню. Вот для сравнения оба варианта (тема и вариация) мелодии песни Любаши (пунктиром помечены совпадающие звуки):

¹ См. № 2 из сборника «100 русских народных песен» Римского-Корсакова, куда она вошла в записи Мусоргского от сказителя Т. Г. Рябинина.

Largo

Истоки этой вариационности ясны — народная песня, но притом композитор вносит и много своего: планомерность варьирования, сосредоточение ритмической подвижности к концу песни, постепенный подход к кульминационному звуку, речитативно-распевный характер мелодического спуска от кульминационного пункта и многое другое — все это выразительные средства композитора-классика, мудро распределяющего свои музыкальные приемы для достижения необходимых идейно-художественных результатов. Через вариационность мелодии выявляется взволнованность героини, вкладывающей в создаваемый ею вариант силу своего чувства.

Замечательна по художественной выразительности колыбельная песня Волховы из «Садко». Эта песня — кульминация образа Волховы, а в то же время — лирическая кульминация всей оперы. Здесь происходит смена интонационного строя партии Волховы — вместо интонаций-звон слышится задушевная человеческая мелодия, и через этот новый для Волховы круг интонационных средств раскрывается перемена — преобразование Морской царевны в девицу, очеловечение фантастического образа. И как тонко выбран жанр — колыбельная: чувство девичьей любви словно бы сливается с материнским чувством, в каждом звуке слышится проникновенность и глубина переживания. Изящество вариаций оркестрового сопроваждения передает хрупкость, женственность образа:

Andante

Волхова

Соню бе-реж-ку хо-дил, дре-ма по лу-гу.

Спит Сад-ко мой на лу-гу,

на зе-лё-ном бе-реж-ку

II вар.

Ты рос-ти, мой трост-ни-чок,
 Fi. Агра

pp

си.

ши-тый, бра-ный по-ло-жок

и т. д.

Особенно интересно то, что задушевная песня Волховы соткана из преобразенных тем второй картины оперы: мелодия начального четырехтакта взята из лейтмотива лебедей, мелодия же тактов 9—12 — из хороводной песни Садко. Этот мелодический материал получает тут совершенно иную трактовку чем прежде, благодаря изменению ладо-гармонического склада и фактуры. Взамен прежних сопоставлений мажоров по квинтам и терциям:

$H-Fis. D-A, Gis-Dis, H-Fis$

мелодия «лебединого» лейтмотива положена на гармонии минора с сохранением тонико-доминантовых соотношений крайних аккордов (*fis-cis*). Вплетение хороводной песни сделано тоже очень тонко, как отголосок пленивших Волхову песен Садко (нечто сходное — в мелодике лейтмотива Снегурочки, который вбирает в себя интонации наигрышей Ле-ля). Такова основа колыбельной — «лебединой песни» Волховы.

Для склада оперной формы Римского-Корсакова чрезвычайно важно, что три куплета колыбельной в одном последовании как бы сплавляют три вариантных проведения лейтмотива лебедей (вторая картина оперы), и возникает на большом расстоянии вариационный цикл «высшего порядка». Этот

цикл — лишь одно из звеньев системы вариационных циклов, типичнейшей формы в русских классических операх, особенно у Римского-Корсакова (более подробно о таких формах будет сказано ниже).

Совершенно замечательно, по-корсаковски, выполнена музыкальная картина превращения Морской царевны в утренний туман: ее старые зазывные, призывные интонации положены на шорох тремоло струнных, на фоне которого звучат и ее последние «баю, баю!», а далее мелодия исчезает, как исчезает, испаряется и сама призрачная Царевна, остается же только трепетание красочных гармоний колыбельного припева, но и они тоже расплываются в своих контурах, превращаясь (или сливаясь) в уменьшенный септаккорд:

32 [Piu mosso appassionato]

Волхова

Ба ю, ба ю, ба ю, ба ю!

pp

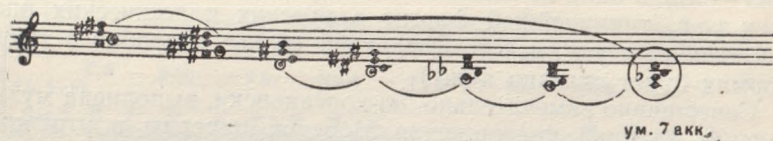
бай!

а а

ppp

и т. д.

Гармоническая схема:



Поразительно живая и «зримая» музыкальная картина, где фантастика сплетается с тончайшей передачей явлений северной русской природы!

Очеловечение образа Волховы — одна из сторон воплощения идейного замысла оперы «Садко». Морская царевна растекается рекой Волховом и тем становится полезной человеку. Искусство также призвано служить человеческому обществу, родной стране:

А тебе, гуслиару, невелика честь тешить гуслиами
царство подводное;
Послужи теперь песней Новугороду, —

таков конечный вывод основного содержания оперы-былины «Садко». Заметим попутно, что такая общественно-направленная идея оперы резко противостояла начинавшим проникать тогда и в русскую музыку «теориям» «искусства для искусства».

В «Садко» выделим еще вариационный цикл сказки Нежаты: «Как на озере на Ильмене» — образец художественной стилизации былинного сказа.

Великолепна также эпическая песня гуслиара из второго действия «Сказания о граде Китеже», написанная словно бы в летописной манере. Очень интересная как стилизация духовного стиха, эта песня необыкновенно подходит ко всему складу оперы-сказания. Цикл (тема и две вариации) представляет едино развивающееся вариационное построение с постепенным мельчанием ритмики фигураций оркестра. Завершенность цикла достигается окончанием мысли рассказа, а музыкально оформляется посредством распевного речитатива, своего рода пространной мелодической каденцией. Образ сосредоточенной скорби и суровости вытекает из самого содержания — предвестия гибели Китежа.

Наконец, любопытен пример двойных (двухтемных) вариаций комического, почти что частушечного характера — дуэт Скомороха и Старого деда из «Сказки о царе Салтане». Периодически чередуя шуточные вопросы и ответы, Римский-Корсаков достигает эффекта комического нарастания посредством тесситурного повышения мелодии Старого деда, что создает все новые и новые ее варианты. Искусство вариантности тут совершенно исключительно.

Обобщая сказанное о песнях-вариациях (их примеров можно бы привести очень много, но мы не хотим сводить все к сумме примеров) в характеристике действующих лиц русских опер, отметим чрезвычайно важное обстоятельство: выбор такого мелодического, интонационного материала для мелодии-темы, который сразу же словно бы срастается с обликом героя или героини. И в тех случаях, когда темой взята подлинная народная песня, этот выбор всегда вытекает из художественного замысла, в зависимости от которого может быть даже изменена народная мелодия. Так было, например, с темой Варлаама «Как едет ён», которую Мусоргский создал из мелодии старинной народной песни «Звонили звоны», но при этом изменил ее и она получила совсем другое содержание.

Песня Марфы из «Хованщины», колыбельная Волховы, песни Леля и иные примеры могли бы подтвердить этот важнейший принцип характерности интонационного материала для облика действующего лица. Можно было бы возразить, что любая музыкальная характеристика (в том числе и не в песенно-вариационной форме выраженная) должна быть яркой, выпуклой, и в этом отношении песни-вариации не отличаются от невариационных форм. Это правильно. Но нужно иметь в виду, что песня-тема повторяется в вариациях, следовательно, мелодическое ее развитие при повторениях исключается (остинатность), а потому первоначальная мелодия песни-темы должна быть особенно характерной, характеристичной.

Особую группу вариационных форм составляют те сольные и ансамблевые эпизоды в русских операх, которые исходят из традиций бытовой песни-романса городского типа. В отличие от народной крестьянской песни старинной формации, исполнявшейся хором («артелью») и имевшей поэтому большие традиции вариационного изложения, городская песня-романс и основанные на ней несложные ансамбли (чаще всего дуэты) имели куплетную форму изложения, то есть в каждом новом куплете музыку повторяли без изменений. Речь идет о песне-романсе, преимущественно исполнявшемся с незатейливым инструментальным сопровождением. Другим существенным отличием этого жанра от народной крестьянской песни было оформление куплета: если последняя пользовалась обычно особой формой периода, то бытовая песня-романс издавна применяла также двухчастную и трехчастную форму, иногда с репризой первой части. У Варламова, Гурилева, Алябьева, Верстовского, раннего Глинки процветала подобная форма песни-романса, классическим примером чего может служить «Не искушай» Глинки.

Этого рода традиции оказали влияние и на первую оперу Глинки; в ней находим ряд ансамблей, форма которых слож-

лась под прямым воздействием бытовой песни-романса. Однако Глинка не ограничивался копированием форм бытовой музыки—размах оперного произведения требовал большего, можно сказать, преодоления куплетности, чего Глинка и достигает в «Сусанине».

Выше уже было рассмотрено трио «Не томи, родимый», которое образует форму отнюдь не куплетную, но видно — как преодолевалась куплетность внедрением контрапунктирующих голосов, полифоническим варьированием. В этом роде развиваются и другие ансамбли из «Сусанина»: трио *F-dur* «Не настала еще пора» (первое действие), дуэт Вани и Сусанина, квартет «Милые дети» (третье действие), трио «Ах, не мне, бедному» (эпилог) и другие номера.

Остановимся на разборе квартета «Милые дети». Этот квартет состоит из следующих частей:

1. *Grave, D-dur* («Милые дети»), являющееся своего рода медленным вступлением, распевное по своему складу; поочередное пение трех участников ансамбля (Сусанин, Собинин, Ваня), основанное на сходных мелодических оборотах у каждого из них.

2. *Andante quasi Allegretto, B-dur* («Не розан») — первая основная часть квартета, лирическая по характеру; куплетно-вариационная форма с постепенным включением солистов (Собинин, Ваня, Сусанин, Антонида).

3. *Moderato assai, G-dur* («Боже!») — молитва патристического содержания («Край наш родимый от вражьих оков избавь») — текучая по форме; она закругляет предыдущее развитие и является своеобразной остановкой перед разбегом следующей части.

4. *Vivace, d-moll — D-dur* («Время гостей встречать») — удалая, молодецкая по характеру часть квартета, вся устремленная к финалу; форма сонаты без разработки сочетается с куплетно-вариационным принципом в главной партии.

5. Кода, *D-dur* («То-то радость») — энергичная, объединяющая тематический материал из первой и четвертой частей, изложенный в темпе *Vivace*, бравурно и легко (в партии Антонида ремарка: «*con grazia*»).

Как видим, структура квартета очень сложная. Она включает и лирический распевный материал, и энергично-маршеобразный, и даже его тематическую трансформацию (в коде). Главные части квартета — вторая и четвертая — написаны в формах, где вариационность является основным средством развития, остальные же части служат их обрамлением, вводя и заключая.

Рассмотрим структуру главных частей.

Структура второй части представляется в следующем виде (черточкой обозначены проведения темы, знаком + свободные дополняющие голоса ансамбля):

(в I ч. не участвует)

а а¹ а а¹ а а²
1 купл. 2 купл. 3 купл. 4 купл. 5 купл. 6 к.
В-г g-F B-g g-F B-g E₃ сокращ. сокр

первая часть имитационная середина, в которой участвуют все солисты имитационная реприза имитационная реприза тап. кода

Несомненно, что это трехчастная форма, но она расширена за счет внутренних куплетных повторений в первой части и в репризе. Лишь во втором куплете (см. схему) музыкальное повторение точное, во всех других же — вариационное. В репризе первый и последний куплеты даны в сокращенном виде (вместо периода повторяется предложение), что по размерам уменьшает ее сравнительно с первой частью, — явление достаточно обычное для реприз. Вариационный характер особенно отчетлив в пятом куплете, где в имитациях участвуют все четыре солиста, сохраняя в то же время тональный план и мелодику темы.

Сходный принцип построения, в отношении вариационности, находим в *Vivace* квартета, оформленном как соната без разработки. Приведем схему и этой части (черточки обозначают проведения восьмитактной темы, знак + дополняющие голоса):

1 купл. 2 купл. 3 купл.

главная партия связ. и побочн. гл. парт. связ. и побочн. имитационная реприза Кода

d-a F-d d-a F-d партия g-d B-g партия к коде квартета

экспозиция реприза

В обеих частях ансамбля вариационность внедряется в трехчастную или сонатную форму, и вариационный цикл получается совсем не таким, как в рассматривавшихся ранее примерах. Здесь это является результатом варьирования куплетных повторений, в свою очередь входящих как бы в форму высшего порядка. Такого рода сложные формы скорее всего и происходят, как уже говорилось, от куплетности романсного типа, а не от вариационности хоровой песни. Переработка бытовой традиционной формы складывается под воздействием задач большого оперного произведения, ведущих к поискам новых, более широких, размашистых форм композиции.

Опыт Глинки в построении описанных новых вариационных форм особенно большое значение имел для Чайковского, который также опирался на бытовые песенно-романсные жанры. Чайковский в то же время использует и принцип варьирования в оркестровом сопровождении, как бы сочетая куплетную форму с вариационной, по существу же достигая нового качества, становящегося важным для его оперного стиля.

Для примера напомним о балладе Томского из «Пиковой дамы»: за первым куплетом-темой следует второй куплет-вариация, далее — серединная часть, а в репризе — новая вариация основной темы:

a a¹ середина a²

Особенно интересны вариационные циклы Чайковского в лирических ариях и ариозо. В них со всей силой выявился его гениальный мелодический дар, неподражаемое мастерство в раскрытии душевного мира его героев.

Напомним арию Иоанны из первого действия «Орлеанской девы» «Простите вы, поля, холмы родные», где повторения темы при рондообразной форме создают свой вариационный цикл. Превосходнейший пример также — последняя часть *Des-dur* сцены письма Татьяны из «Евгения Онегина» («а» — основная тема):

a a¹ b a² a³
орк. гол. гол. орк.

Это — форма, в которой четыре проведения темы, по-разному изложенные: оркестром и голосом солистки.

В этом последнем примере видим, что тема первоначально поручена оркестру и лишь после того передана в вокальную партию. Чайковский вообще часто вводит в партию оркестра тему будущей арии или ариозо, и пока она там излагается, на ее фоне протекает обычно речитативная сцена. Благодаря этому расширяется вариационная сфера, так как большее чис-

ло повторений ведет к большему числу вариаций. Вся данная сцена протекает под знаком этого основного образа-темы, все полнее и глубже раскрывающегося с вариационными повторениями. Полифоническое мастерство композитора, умеющего тонкими, интонационно чуткими контрапунктами-подголосками усилить, оттенить выразительность главной мелодии, проявляется с исключительным вдохновением, с глубочайшим вниманием в душевный мир героя, переживания которого дали содержание музыке. И слушатель находится под воздействием этого развития, в свою очередь, проникая в тайники души человека.

Таковы оба лирических высказывания Ленского (ариозо в первой и ария в пятой картине «Евгения Онегина»), ария Германа «Я имени ее не знаю» и развитие темы любви *F-dur* (первая и вторая картины «Пиковой дамы») и некоторые другие эпизоды в операх Чайковского.

Тема ариозо Ленского сначала излагается в оркестре, и на ее фоне протекает первое признание героя («Как счастлив»). Затем ее сменяет новая сцена: Онегин — Татьяна, после чего начинается собственно ариозо, возвращающее его основную тему («Я люблю вас»). Ее мелодический материал все больше проникает в партию солиста. Тему-период сменяет серединное построение («Всегда, везде одно мечтанье»), дающее определенный контраст, но также и развивающее ее основные интонации. Наконец, наступает реприза ариозо. Главная тема звучит у солиста в своих основных оборотах. Лирическое излияние получает широчайший размах, достигает кульминации и медленно и плавно спадает в секвентных повторениях, постепенно замирая и успокаиваясь в коде (*morendo*).

Описанный вариационный цикл очень своеобразен. Вариационность проникает не только в сопровождение, но и в самую мелодию темы и ее тонально-гармоническое оформление. Начальные обороты темы-мелодии не изменяются, изменяются же продолжающие части, а также и калансы.

Тот же тип формы — в арии Ленского из пятой картины. Звучание темы в оркестре (виолончели), чередование ее с речитативной сценой Зарепкий — Ленский, двукратное изложение в партии солиста — все это создает необыкновенно удобные возможности для углубления основного настроения тоски, скорби по утраченному счастью. Важно еще и то, что тема, как период, складывается из двух сходных по началу предложений, но варьируемых в продолжающей и каденционной части. Поэтому еще более расширяются вариационные возможности. Это можно представить в схеме:

a a¹ сцена: вступл. a a² b a a¹ + c кода:
└───┘ Зарепкий — „Куда, └───┘ └───┘ „Куда,
орк. Ленский куда“ куда“

Мы не будем останавливаться на разборе арии Германа и темы любви из второй картины «Пиковой дамы» — принцип их построения в общем аналогичен описанному в ариозо и арии Ленского¹.

Оценивая своеобразие вариационных циклов в лирических ариях у Чайковского, нельзя не отметить той связи, которая существует между ними и медленными частями больших инструментальных его произведений — симфоний, квартетов, сюит и т. д. В сущности говоря, их медленные лирические части тоже развиваются по вариационному методу, и форму их можно рассматривать как своеобразное сочетание цикла вариаций на одну тему с контрастным эпизодическим материалом, в результате чего обычно образуется или сложная трехчастная форма, или рондо. Примеры тому — *Andante cantabile* из первого квартета, *Andante* второго квартета, *Andante* из четвертой и пятой симфоний, Интермеццо *d-moll* из первой сюиты, средняя часть первого фортепианного концерта и много других, а также такие отдельные пьесы, как «Размышление» для скрипки с фортепиано ор. 42 и т. д. Мы сейчас не можем останавливаться на разборе этих произведений, — он не входит в нашу тему, — но должны отметить родство принципов развития оперной и инструментальной музыки. Оно было у Чайковского в сущности одним из путей проникновения симфонизма в оперу, симфонизации оперной формы и, наоборот, одним из путей вовлечения приемов вокальной музыки в инструментальную.

Нам выше приходилось отмечать определенное сходство между приемами оперной музыки с симфоническими у Римского-Корсакова. Теперь то же обстоятельство подмечается и в отношении Чайковского, хотя каждый из них достигал этого в своей типичной сфере художественных образов и своими средствами.

Рассмотрев многочисленные образцы вариационных циклов в сольных и ансамблевых эпизодах опер, видим, сколь велики и богаты возможности вариационного развития в опере и какие разнообразные художественные результаты могут быть достигнуты, если основной вариационный принцип трактуется творчески, соответственно идейно-художественным задачам произведения.

¹ О значении вариационности в оперной форме у Чайковского см. в написанных автором настоящей работы главах книги: Вл. Протопопов и Н. Туманин. Оперное творчество Чайковского. Изд. Академии наук СССР, М. 1957.

Глава третья

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ЭПИЗОДЫ-ВАРИАЦИИ

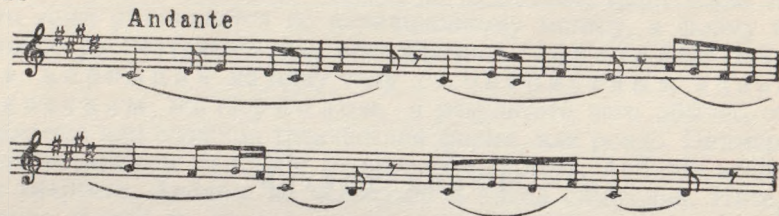
Инструментальные эпизоды-вариации в русских операх не столь многочисленны, как вокальные. Они встречаются во вступлениях (увертюрах), оркестровых антрактах, интермеццо и, наконец, в танцах. Вариационные циклы эти обычно не бывают обширными и нередко ограничиваются одной-двумя вариациями. Иногда это — самостоятельные эпизоды программно-образительного характера, иногда же инструментальные вариации входят в состав более крупной формы, основанной на тематических сопоставлениях (это встречается, например, в танцевальных номерах). Содержание музыки инструментальных вариаций, естественно, связано с развитием драматургии оперы, ее сюжета.

Остановимся сначала на оркестровом интермеццо из «Царской невесты» Римского-Корсакова (второе действие), представляющем собой вариацию на тему песни Любаши (из первого действия). Интересна самая мысль передать глубокие душевные переживания покинутой Любаши при помощи ее же песни в новом, оркестровом изложении. Вариация, таким образом, отделена от темы-песни значительным промежутком времени — один из случаев, встречающихся в оперной литературе (напомним называвшуюся выше свадебную песню из «Китежа»; о некоторых других образцах этого рода речь будет идти ниже). Говорить о цикле в привычном понимании слова тут невозможно: вариационная форма неповторимо обусловлена художественной задачей музыкального воплощения сюжетного момента. Римский-Корсаков великолепно соединил психологическую основу содержания интермеццо с программно-образительными элементами: интермеццо передает и сумрак

вечера погожей ранней осени («бабье лето»), и пустоту улицы, и крадущиеся шаги Любаши (тема песни Любаши, введенная в интермеццо, выполняет функцию лейтмотива), главное же — настроение героини.

Столь же ясный программный характер имеет и вступление из первой картины пролога «Бориса Годунова» Мусоргского. Гениальная тема:

33



воплощает в себе веками сложившиеся в народе, под влиянием социально-исторических условий его жизни (ненавистное татарское иго, гнет князей и бояр), интонации глубокой скорби и мрачных дум. Мусоргский постепенно увеличивает число голосов, сопровождающих тему, и подводит к кульминации, когда одновременно с темой угнетенного народа звучит и лейт-тема пристава.

Мы относим настоящее вступление из пролога «Бориса» к числу вариационных циклов с известной условностью, так как тут имеются и черты традиционного фугато — третья проведение темы дается в доминантовой тональности (род «ответа» по принципу экспозиции фуги). Образуется такой тональный план четырех проведений темы:

cis—cis—gis—cis

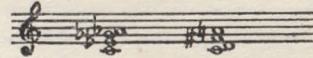
который может встретиться и в экспозиции фуги, как вариант более обычной последовательности: *cis — gis — cis — gis*. И, несмотря на черты фугато, мы видим тут цикл вариаций: народность и песенность темы, совершенно не похожей на обычные темы фуг, программные задачи, ставившиеся Мусоргским, — передать неторопливое наполнение народом монастырского двора (ремарка композитора: «двор монастыря постепенно наполняется народом»), вялые движения людей, принуждаемых «избирать» царя, — это скорее могло быть передано в форме вариационной. В то же время и фугированные приемы подчинены Мусоргским замыслу создания эпизода из музыкальной драмы. Вариации (фугато) растворяются в непрерывном течении музыки, подводя к началу партии пристава.

Вариационно построено и вступление ко второй картине того же пролога (колокольный звон): вторая из двух частей

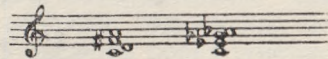
вступления представляет вариацию первой, но этот краткий цикл, конечно, не имеет (и не должен был иметь) какого-то особого заключения (коды). Варьирование выразилось здесь всего-навсего в изменении порядка гармоний, на которых жидется ритмическое движение, подражающее перезвону малых колоколов:

34

в первой части



во второй части



В интермеццо между картинами первого действия «Псковитянки» тоже находим подобный же вариационный цикл. По содержанию это интермеццо отображает тревогу псковитян, сзываемых на вече, предвещает образ Грозного (последование его лейтгармоний и лейтмотива) и выражает вместе с тем смятенное душевное состояние Ольги, неожиданно только что узнавшей о своем происхождении.

Интермеццо состоит из двух частей, из которых вторая — это вариация первой, а в то же время — второе звено секвентной последовательности (на интервал тритона). Каждая часть состоит из следующих тематических элементов: а) лейтгармонии Ивана Грозного, б) звукоподражание колокольному звону, в) лейтмотив Ивана Грозного. Варьирование во второй части (в вариации), кроме изменения тональности, заключается в фигурационности элемента «а», положенного на фактуру, заимствованную от второго элемента, и в ритмическом увеличении лейтмотива Грозного (элемент «в»). Таким образом, складывается следующая композиция цикла (см. стр. 94).

По содержанию и по форме интермеццо является необходимой подготовкой к сцене вече.

Вариационный метод сопоставления секвентных звеньев, что мы находим в интермеццо «Псковитянки», чрезвычайно типичен для всего творчества Римского-Корсакова — и для его симфонизма, и для его опер. Последние постоянно включают подобные рассмотренному интермеццо эпизоды, выполненные как средствами одного оркестра, так и с участием действующих лиц (хора и солистов). По отношению к таким эпизодам, как картина моря во вступлении ко второму действию «Сказки о царе Салтане», чудесное преображение Китежа и хождение в невидимый град («Сказание о граде Китеже»), метель в «Кашее» и т. д., — следует говорить не столько о вариационных циклах, как о вариационном принципе развития,

85 Аккорды Грозного
(два звона)

Вступл.

10 тактов 10 тактов + 8 тактов

Звон
гармонич.
схема.

20 тактов

Лейтмотив Грозного
(на фоне звона)

8 тактов 6 тактов

Переход к вариации

Аккорды Грозного,
наложенные на мелодич.
движение звона (одно звено)

Вариация

8 тактов

Звон продол-
жается
гармонич.
схема

20 тактов

Лейтмотив Грозного
(в увеличении)

8 тактов

Заключение
и переход
к сцене веча

8 тактов

хотя тут и сохраняются многие черты вариационных циклов, например, нераздробленный тематический материал, с его мелодическим, а подчас и гармоническим обликом.

На вариационном методе повторения неизменной мелодии-темы при постоянно меняющемся сопровождении основана увертюра из оперы «Воевода» Чайковского. Превосходная тема увертюры длительно повторяется в вариациях, затем переходит в свободное движение разработочного характера, а в конце вновь воспроизводится в своем первоначальном виде. Образуется трехчастная форма с разработочной серединой и

вариациями в крайних частях — форма, впоследствии примененная Чайковским в пляске из «Евгения Онегина» — «Уж как по мосту, мосточку» и в некоторых пьесах народного характера. Увертюру из «Воеводы» Чайковский позднее не использовал ни в одном из сочинений (в отличие от вокальных эпизодов оперы, часть которых вошла в «Опричника»), но опыт этой увертюры, как видно, был использован.

Гениальнейший пример инструментальных вариаций в русской опере — «Рассвет на Москва-реке» из «Хованщины» Мусоргского. Очень поучительно сопоставить «Рассвет» со вступлением из пролога в «Борисе Годунове» — в мелодиях обеих тем много интонационно общего, обусловленного общностью народнопесенной основы, но образное содержание совсем не совпадает: в прологе «Бориса» рисуется образ угнетенного народа, постепенно, в процессе развития оперы, от глухого протеста переходящего к стихийному восстанию против бояр; в «Рассвете» — образ Родины, счастливой и миротворенной.

Если сама действительность России периода 60-х годов, полная крестьянских волнений, толкала Мусоргского к созданию образа восставшего народа (в «Борисе»), то образ счастливой и свободной Родины мог сложиться только у такого художника, который сквозь социальные бури провидит великое освободительное значение происходящей борьбы.

В основу «Рассвета»¹ Мусоргский кладет мелодию-тему народнопесенного характера, развивая ее вариационным методом. Сказанное нами во введении о вариантности в народных хоровых русских песнях может быть отнесено и к вариационному циклу в «Рассвете» — каждое проведение темы представляет новый вариант основной мелодии, и в последовании этих вариантов выражена совершенно определенная линия развития: тема рождается из пассажных пентатонных интонаций, от раза к разу становится «плотнее», шире и распевней и, достигнув кульминации, вновь растворяется в зыбких звучаниях, словно утренний туман рассеивается в воздухе.

Крайне важно для выражения национальных особенностей в музыке Мусоргского, что он создает не только основную тему в русском стиле, но и вводит, как Глинка в «Славься», характернейшие колокольные звучания («заутрениа с петухами», — по выражению самого Мусоргского, из письма его к П. С. Стасовой от 23 июля 1873 года), обусловленные исторически конкретными условиями жизни России в прошлом. Национальная определенность образа у Мусоргского особенно ярко выступает, например, в сопоставлении с «Утром» Грига,

¹ В настоящем анализе «Рассвет на Москва-реке» берется в редакции Римского-Корсакова, единственной исполняемой до настоящего времени.

аналогичной, казалось бы, картинкой природы, имеющей ряд даже сходных черт в средствах выразительности с «Рассветом»: в ладо-мелодическом строении (пентатоника), в тональности (*E-dur*) и иных; при всем этом «Утро» остается произведением типично григовского стиля, корнями своими связанного с норвежским народным искусством. Характерно и своеобразие формы-схемы каждого из этих произведений: у Мусоргского свободные вариации, в истоках своих уходящие в куплетно-вариационные формы русской народной песни, народной инструментальной музыки, у Грига — рондообразная форма, в которой основная тема — лишь импульс свободного разрабочного развития:

тема и первый этап ее свободного развития	новое проведение темы с новым разрабочным развитием, доходящим до кульминации	третье проведение темы с заключительным затуханием.
---	---	---

Для формы вариационного цикла «Рассвета на Москва-реке» очень характерна парность вариаций. Ранее уже было отмечено то же в песне девушек «Возле речки на лужочке», причем оба эти случая — лишь частное проявление общей закономерности в композиции «Хованщины»: вся она строится по принципу двукратного проведения мелодических построений. Истоки такой формы кроются, по-видимому, в характерной для некоторых жанров русской песни мелодической повторыности: *aa bb* и т. д.

«Рассвет на Москва-реке» интересен и своей тональной подвижностью: каждая пара вариаций проводится в новой тональности —

E-dur — D-dur — Cis — Fis-dur — Des-dur,

причем между вариациями устанавливается определенная тональная связь, отражающая (в числе прочих средств) единство цикла. Тональный колорит «Рассвета» характерен устремлением в доминантовую сферу, — это одна из форм передачи постепенного просветления, достигающего полной зрительной иллюзии к концу цикла. Схема тонального развития и тональных связей такова:

I проведение — тема модулирует из *E-dur* в *H-dur*;

II проведение — тема модулирует еще на один квинтовый шаг выше — в *Fis*, останавливаясь на его доминанте. Далее тема могла бы начаться в *Fis-dur*, но вместо этого следует сдвиг в *D-dur*;

III проведение — теперь тема, начинаясь в *D-dur*, модулирует в *A-dur* (*D or D*);

IV проведение — вновь *D-dur* с модуляцией также в *A-dur* и в *E-dur*. Здесь могла бы наступить *E-dur*'ная реприза, но вместо этого новый сдвиг, возвращающий *Cis* (доминанта *fis*);

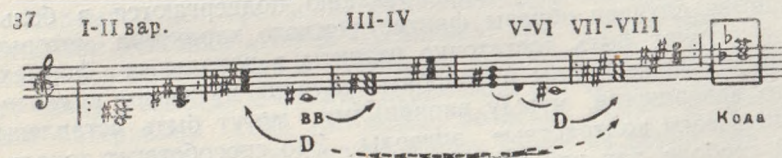
V и VI проведения — на органном пункте *Cis*, с чередующимися гармониями субдоминантового значения; *Cis* становится доминантой *Fis-dur*, то есть возвращается к тому, чем кончилось II проведение. Через III—IV—V—VI проведения протягивается тональная арка: брошенная там и подхваченная здесь доминанта *Fis* разрешается, наконец, в свою тонику. Созданию тональной арки способствует сходство мелодических построений во II и VI проведениях:



VII и VIII проведения, начинаясь в *Fis-dur*, заканчиваются соответственно в *Cis (Des)-dur*, являющемся тональностью коды вариаций.

Так складывается эта тонально-подвижная композиция, вся словно бы устремляющаяся ввысь.

Вот ее схематическое обозначение («*vv*» — вводный тон):



Предельно проста и прозрачна, но вместе с тем и полнозвучна инструментовка «Рассвета на Москва-реке». Использование деревянных духовых в изложении мелодии вносит колорит народно-инструментальных звучаний, в частности в *D-dur*'ных проведениях, где солирует гобой, как бы подражая пастушьей дудке. Замечательна смена колорита после V—VI проведения: грузные колокольные звучности и напряженно излагавшаяся тема в высоком регистре скрипок сменяются светлым регистром флейт, поддержанных в октаву кларнетами, на фоне аккордов струнных и арфы (у валторн — гармоническая педаль). Самый момент вступления *Fis-dur*'ного аккорда после *cis-fis-moll*'ных гармоний V—VI проведения звучит солнечно.

Динамическая линия вариаций чрезвычайно определена: начинаясь еле слышно, развитие достигает кульминации в VI проведении и спадает до предельного пианиссимо. Поразительно это таяние звучности, не теряющее, однако, ясности мелодических контуров, мелодической характерности.

Настоящий краткий анализ не затронул многих замечательных сторон этой музыки, — в нем мы не стремились исчерпать разбор всех выразительных средств, но лишь отдельными элементами подчеркнуть изумительное мастерство композитора в создании образа Родины.

Рассматривавшиеся инструментальные эпизоды-вариации в определенном смысле имеют самостоятельное значение, как вступления, интермеццо, своего рода предьикты к основным сценам действия. В ряде же случаев находим такие инструментальные эпизоды, которые тесно сплетаются с вокальными и связаны с ними в единой форме. Несомненно, что это есть проявление симфоничности оперной формы, симфоничности, охватывающей единством музыкального развития широкое драматургическое построение, не считающейся с окончанием словесного (вокального) изложения сюжетного момента. Понятно, что такие инструментальные вариации тематизма, прежде изложенного вокально, продолжают развивать те же образы, но в новой, инструментальной форме служат к углублению содержания и расширяют музыкальную концепцию произведения. Без такого симфонического варьирования музыкальные образы не получили бы должного размаха; он рождается именно благодаря варьированию.

Инструментальному варьированию подвергаются в большинстве случаев образы фантастического характера, которые не успевают быть достаточно развиты в вокальных формах. Вариационные циклы в подобных случаях не имеют кадансового завершения, между вариациями могут быть вставлены тематически контрастные эпизоды. Это способствует тональной свободе, так как эпизодический материал подчас выполняет функцию связующей части и имеет модулирующее значение.

Примером такого рода вариационного цикла может служить заклинание вьюги и сама картина вьюги в опере «Черевички» Чайковского (этот эпизод без изменений перенесен из «Кузнеца Вакулы»). Сначала Бес поет свое заклинание:

38 **Andante**
Бес *maestoso*

Гей вы, ветры буй-ны-е, вью-гг; ме-те-лицы

зим-ни-е, с це-пи мо-роз-ной со-рви-те-ся,
по-сте-пи к мо-рю не-ся-те-ся!

Мелодия его несет в себе широко эпическое начало, вбирая речитативные обороты каких-то народных кличей¹. Эта тема вторично звучит в вокальной партии при новом, варьированном сопровождении. И далее постепенно начинает разворачиваться симфоническая картина вьюги, в отношении же музыкальной формы последовательно образуется вариационный цикл, так как та же тема заклипания повторяется, по-иному изложенная. В новых вариациях композитор вводит и хор, поручая ему голоса «невидимых духов», одновременно все шире и размашистее рисуя в оркестре снежную бурю. Складывается следующая композиция («а» — тема заклипания, «б» — контрастный материал — метель, «в» — сцена Чуба и Панаса, «г» — новый контрастный материал, метель):

a a¹ a² б в a⁴ г.
H-dur Des Des

Напомним для сравнения симфоническую картину вьюги в четвертом действии «Ивана Сусанина». Там Глинка тоже применил повторность одной темы, но композиционно оформил эту сцену в свободное фугато, перемежая его части с контрастным материалом (тема Антонины, польская тема). В «Черевичках» Чайковский построил картину вьюги на вариационном принципе, поскольку начало вариационного цикла изложено вокально. Оркестровые вариации здесь входят в широкую оперно-симфоническую форму, стирая границы между вокальными и инструментальными ее частями. Музыкальное развитие подчиняется общей драматургической задаче — созданию образа стихийной силы, и в реализации этой задачи соединяются средства вокальной и собственно инструментальной музыки, создавая нужную текучую форму.

Особенно существенны такого рода формы в оперном творчестве Римского-Корсакова. Один из блестящих примеров —

¹ По некоторым интонационным и ритмическим оборотам эта тема предвосхищает кличи бирючей из «Снегурочки» Римского-Корсакова, заимствованные им из подлинных народных кличей-завывов в Тихвине (см. об этом в «Летописи моей музыкальной жизни», гл. XVII).

это симфонический антракт к последнему действию «Снегурочки». Как известно, предпоследнее действие этой оперы завершается обширной сценой преследования Снегурочки Мизгирем. Эта сцена разворачивается как широкая многотемная вокально-симфоническая картина. Она основывается на видоизменениях лейтмотивного материала Снегурочки, характеризуя ее душевное смятение и в то же время живописуя фантастические явления действия.

Симфонический антракт сокращенно воспроизводит сцену преследования, сохранив ее тематизм в столь близкой последовательности, что это позволяет считать ее вариацией сцены преследования. Таким образом эта сцена и следующий за ней симфонический антракт соединяются в свободном вариационном цикле, где всего-навсего два проведения многотемной композиции, но направленных на выявление одной и той же сущности, одной и той же художественной задачи.

Обратим внимание на то, что этот вариационный цикл связывает конец одного и начало другого действия¹. Возвращая уже знакомую музыкальную картину, композитор заставляет слушателя при звучании антракта вновь переживать ее основные образы, погружает его в атмосферу волнения героини. Оттого сильнее становится воздействие сцены душевного обновления Снегурочки — ее жажды любви, высвобождающейся благодаря чудному дару матери-Весны. Иными словами, выигрывает основная идея оперы, и вариационная форма антракта прямо становится на службу этой направленности к более выпуклой «подаче» психологической метаморфозы героини.

Совершенно очевидно, что такое связывание в форме вариационного цикла вокальной сцены и инструментального антракта есть проявление симфоничности мышления композитора, строящего музыкальную композицию оперы в широких симфонических масштабах. Тут находит лишнее подтверждение мысль, неоднократно высказывавшаяся Римским-Корсаковым, что «оперное произведение есть прежде всего произведение музыкальное»: именно средствами музыкального порядка достигается утверждение главной идеи сочинения.

Мы рассмотрели один из типичнейших образцов инструментальных вариаций у Римского-Корсакова, стремясь показать проявление симфонизма в опере, основанного на широком применении вариационного принципа.

Вариационный принцип является главным стержнем и в за-

¹ Антракт к четвертому действию «Снегурочки» является новаторской формой антракта в том смысле, что заимствует материал от предыдущего действия. Глинка строил антракты на темах, взятых из переломных драматургических моментов или же из финалов данного действия. Современные Глинке оперные композиторы, как и композиторы XVIII в., темы антрактов обычно брали из вокальных эпизодов, с которых начинается действие. У Римского-Корсакова, как видим, свой подход к тематизму антракта.

мечательнейшем произведении мировой музыкальной литературы — симфонической картине «Сеча при Керженце» из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова. Великий симфонист создал поразительное по яркости, образности произведение, проникнутое глубоким чувством патриотизма, воинской отваги и стойкости. Исключительно рельефны темы борющихся противников, поразительно мастерство образности, нигде не переходящей в натурализм. Гениальность этого произведения не только в нахождении выразительных мелодических тем (одна из них взята из народной песни), но и в глубине их разработки и всей вариационной композиции. Римский-Корсаков очень свободно располагал вариации, секвентно меняя тональности, иногда пользуясь вычлениением отдельных мотивов из цельных тем, то есть привлекая принцип разработочности, но при этом сохранил основу вариационного цикла — неизменность ряда проведенных тем. Вариации следуют или непосредственно одна за другой, или же соединены связующими частями. Циклу предшествует вступление, материал которого входит и в предприспичную часть. Кроме двух основных тем, «Сеча» содержит тематические фигуры, необходимые вследствие задач программного порядка. Такое свободное построение всей композиции было здесь не только уместно, но и необходимо, чтобы передать большую батальную картину. Тут нельзя было применить то спокойное следование тем и их вариаций, которое находим, например, в колоритнейшей симфонической картине Бородина «В Средней Азии». Иная художественная задача вела к выбору и иных приемов композиции, хотя оба этих произведения написаны в форме двойных (двухтемных) вариаций с контрапунктированием тем.

Приводим последовательное описание «Сечи при Керженце» (от цифры 188 до 203 включительно).

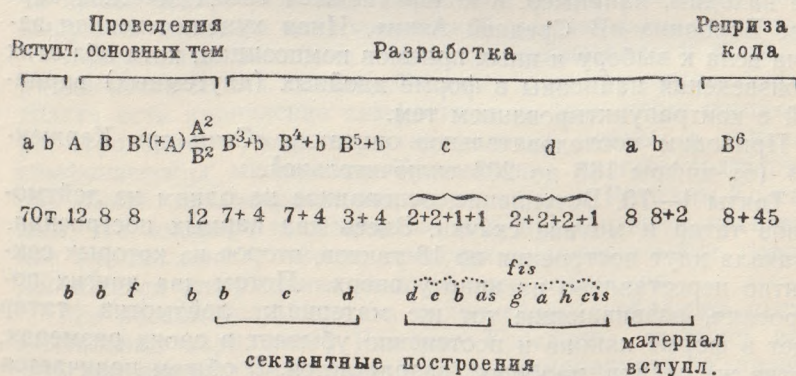
Такты 1—70. Вступление, основанное на одном из лейтмотивов татар и мотиве скáчки. Здесь два парных построения. Сначала идут построения по 18 тактов, второе из которых секвентно переставлено на кварту вверх. Потом два других построения, развивающие тот же материал: лейтмотив татар идет в форме канона и постепенно убывает в своих размерах, мотив же скáчки, наоборот, разрастается. В общем получается следующее (a — лейтмотив татар, b — мотив скáчки):

$$\begin{array}{cccc} a & b & a & b & a & b & a & b \\ 2 + 12 & 4 & 2 + 12 & 4 & 8 & 8 & 4 & 12 + 2 \\ \hline & & & & & & & \end{array}$$

Далее начинается собственно вариационный цикл, где две основные темы: тема дружины Всеволода, шире — тема патриотизма русских людей, их борьбы за свободу Родины (А) и те-

ма татар, воинственная, наступающая (В). Сначала следуют четыре проведения (12 т., 8 т., 8 т. и 12 т.): первое — тема А, второе — тема В, третье — тема В с контрапунктированием отдельных мотивов из темы А, четвертое же — полное полифоническое соединение обеих тем. После этого — область разработки. Первоначально — секвентные проведения темы В с дополнением мотива *b*, далее — вычленение из нее первого такта и продолжение секвентной разработки с дроблением построений на основе новых мелодических фигур *c* и *d* (из них последняя взята из одного из мотивов Всеволода в первом действии). Все это ведет к кульминации, где вклинивается имитация на мотив *a*, переходящая в мотив скачки. Тут, в сущности, происходит переход к материалу вступления, подготавливающему репризу. Этот прием введения в предрепризной части разработки материала вступления довольно обычен в симфонической форме (напомним первую часть четвертой симфонии Чайковского). Реприза построена в главной тональности, но тут проходит уже не тема русских, а тема татар (В): русские воины пали смертью храбрых. Звучание темы татар не имеет победного характера, наоборот, оно клонится к постепенному угасанию. Еще слышны отзвуки битвы, еще сохраняются элементы разработочности, но и они затихают.

Общее расположение тематического материала в «Сече» такое (буквы внизу, набранные курсивом, обозначают тональности):



Форма «Сечи при Керженце» очень интересна и своеобразна. Римский-Корсаков кладет в основу ее вариационный принцип, но привлекает для активного развития и принцип сонатной разработочности, при этом оставляет в стороне приемы сонатной экспозиции и репризы. Так образуется неповторимое сочетание вариационных и сонатных элементов, что в конечном итоге очень характерно вообще для принципов симфонизма Римского-Корсакова.

Глава четвертая

ОСНОВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ВАРИАЦИЙ В РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ОПЕРЕ

Обширный круг рассмотренных примеров вариационных циклов из русских классических опер, как и многочисленные образцы за недостатком места не описанные в настоящей работе, позволяет сделать ряд существенных выводов, частично уже намеченных в предшествующем изложении.

Наши композиторы-классики использовали вариации в опере для выявления в первую очередь образов народного характера. Это — неисчерпаемо богатый образ самого русского народа в его массе, образы отдельных героев, вышедших из народа, крепкими нитями связанных с его жизнью и бытом и воплощающих в себе черты его характера, несущих его идеи, образы народной фантастики, народной сказки. Вариационные циклы складываются и в музыке, характеризующей образы бытового склада, поскольку их источником могла быть куплетная бытовая песня-романс. Вариации применяются и в развитии инструментальных эпизодов. Вариационными циклами, конечно, не исчерпываются формы музыкального выражения столь разносторонних и глубоких по содержанию оперных образов, которые находим в классических произведениях, — вариации лишь одна из форм, применяемых в русской опере.

Все разобранные примеры представляют совершенно новый (по сравнению с доклассической оперой) круг художественных образов, родившихся в связи с особенностями общего идейно-эмоционального содержания русской классической музыки, в частности — оперы. В вариационных циклах — как в опере, так и в русском музыкальном искусстве в целом — нашла отражение историческая действительность, русская жизнь в ее многообра-

зии и противоречивости ее сторон. Здесь воплощен и собирательный образ народа и его героев, образы исторических личностей, реалистически показанных в разнообразии их характеров и обобщающих черты действительных типов людей. Естественно, что, создавая подобные образы, композиторы пользовались интонациями, близкими этим людям в жизни. Вариации применялись для обрисовки народных типов, образов народной фантастики, образа народа, его искусства, а потому в темах вариаций использовался прежде всего народнопесенный материал. Но дело не только в выборе тематического стержня, но и в самой вариационности развития — она уходит корнями своими в народно-музыкальные принципы и потому с успехом применяется в обрисовке народных образов.

Художественные образы, создаваемые с использованием вариационных форм, так или иначе имели своей основой какие-то исконные черты народного русского характера, народной русской жизни, и это было, может быть, главной причиной использования вариационности. Русские классики столь глубоко знали жизнь своего народа, его искусство, что выбирали музыкальные формы для художественного образа в опере так, чтобы они отвечали характеру действующих лиц. Это было своего рода принципом историзма в музыкальном творчестве. Отсюда — введение в оперу старинных народных песен (или сочинение собственных в их духе) и, следовательно, вариационной формы их изложения, поскольку последняя присуща народнопесенному искусству. Кого мы ни возьмем из описанных выше героев русских опер, все они не только взяты из прошлого (или из мира народной сказочной поэзии), но именно воплощают в себе издревле сложившиеся отдельные черты людей из народа с их привычным (известным по историческим источникам) обликом. Варлаам, Марфа, Нежата, Лель и многие другие — все это типы, уходящие в прошлое, но еще существовавшие в XIX веке и сознательно выбиравшиеся из жизни нашими классиками. «Какая неистощимая руда для хватки всего настоящего — жизнь русского народа», — писал Мусоргский. Из неустанных наблюдений над жизнью народа в самых разнообразных ее проявлениях выводились образы действующих лиц наших классических опер. Сказанное относится, понятно, и к рассмотренным народным сценам, в особенности к обрядовым хорам, обычно писавшимся в вариационной форме. Обобщение в музыке этих постепенно исчезающих старых типов русских людей и уклада старой жизни вовсе не означало бегства от действительности или какой-то их идеализации, — известно, что Мусоргский, Римский-Корсаков и другие классики, широко пользовавшиеся вариационными формами, создавали свои произведения на основе передовой идейной направленности, и потому весь вопрос был в освещении этого жизненно-обобщенного образного материала, которое было

также передовым, прогрессивным. «Прошлое в настоящем» — это было девизом не только Мусоргского, но и других русских классиков. Подобная историко-иносказательная форма художественного обобщения действительности (присущая, скажем, Пушкину, Сурикову и другим великим русским творцам-художникам) была закономерной в русской опере при тех существенных условиях царского режима, в которых приходилось создавать свои произведения в прошлом нашим композиторам. С рассмотренной точки зрения понятно широкое применение вариационности, поскольку она отвечала создаваемым художественным образам многих русских опер на сюжеты из жизни русского народа.

В ряде случаев мы наблюдали, как вариации сочетаются с речитативными сценами, где это подсказано музыкально-эстетическими задачами и драматургическими особенностями момента. Вторжение речитативности в вариационную форму вытекает из развития сюжета, оправдывается, объясняется содержанием той или иной сценической коллизии. Поэтому-то, наряду с кадансово-завершенными вариационными циклами, мы постоянно встречаем циклы с текучей формой, прерванные, без перерыва переходящие в следующую часть оперы, если того требовал драматургический план. Это было одним из проявлений реалистичности эстетических принципов русских оперных композиторов, их стремления быть в опере ближе к действительной жизни, отразить непринужденность, непредвзятость жизненных явлений, показать в музыкальных формах течение жизненного процесса таким, каким он складывается в конкретной действительности.

И все-таки главной особенностью остается объединение песенности и вариационности, они теснейшим образом сплетаются в русской опере, и песня с вариациями — одна из важных сторон русского оперного стиля, одна из употребительных музыкальных форм в русской классической опере.

Драматургическая обусловленность песен с вариациями в русской опере очень разнообразна и глубока, не бывает случаев введения вариаций, не вызванных необходимостью развития сюжета или образа и желанием полнее передать окружающую жизненную обстановку, обычаи народа. Песня с вариациями должна рассматриваться как одно из проявлений реалистичности оперных принципов русской классической музыки, ее народности, правды жизни, отраженной в оперном искусстве.

Нашим композиторам-классикам приходилось выдерживать острую борьбу с эстетикой придворно-аристократических кругов. Когда аристократия презрительно окрестила музыку гениального «Ивана Сусанина» «кучерской музыкой», то под этим, конечно, подразумевалось, что вразрез с эстетикой дво-

ряинства опера Глинки от начала до конца пропитана народнопесенным элементом, составляющим самую сердцевину глинкинского музыкального языка; но не забудем, что ряд выдающихся номеров оперы (в том числе несравненное «Славься») написан в вариационной форме, в истоках своих народной. В «Руслане» Глинка еще более расширил применение вариаций, и это несмотря на то, что критики-космополиты времен Глинки вели атаку на песенность и вообще народность его оперного творчества. Когда Гоголь, откликаясь на появление «Ивана Сусанина», отстаивал идею оперы на материале народных песен¹, когда Одоевский приветствовал появление «Сусанина», возвысившего (по его выражению) «народный напев до трагедии», то критика противоположного, антидемократического лагеря взяла в штыки эти положения. Например, анонимный рецензент газеты «Литературные прибавления к Русскому инвалиду» в отзыве о новой редакции «Сусанина», включавшей сцену у монастыря, полемизировал с Гоголем и с Одоевским (не называя их по именам), утверждая, что нельзя из материала русских песен построить оперу, что эти песни пригодны только как вставные номера для тех или иных действующих лиц. «Песня простолюдина хороша в опере как песня; но если целый финал будет развит по образцу песни, если везде мы будем слышать, с некоторыми вариациями, незначительными в отношении главной характеристики предмета, все одну и ту же песню, то не вправе ли мы отказаться от этой народности в искусстве, которая сжимает фантазию без пользы для искусства?»²

Этот реакционный выпад направлен не только против демократической эстетики Глинки, не только против будущих его сочинений, но и против уже созданного Глинкой к тому времени. Очень возможно, что анонимный критик имел в виду и глинкинское гениальное «Славься», написанное в вариационной форме, и ряд других народно-вариационных номеров «Сусанина».

Глинка, верный идеям народно-демократического искусства, опрокинул подобные антинародные «теории». В своей гениальной опере «Руслан и Людмила», этой, по выражению Мусоргского, «чести и гордости русской земли и всего славянского мира», он поднял песенно-вариационный принцип на следующую ступень и дал новые великолепные образцы его применения (хоры «Не тужи, дитя родимое», «Ах ты, свет Людмила», «Персидский хор» и др.), построив, в частности, и один из

¹ «Какую оперу можно составить из наших национальных мотивов! Покажите мне народ, у которого было бы больше песен...» и т. д. (Н. В. Гоголь. Петербургские записки 1836 г. Собр. соч., т. IV, М., 1953, стр. 114).

² «Литературные прибавления к Русскому инвалиду», 1837, № 44 (Подчеркнуто в подлиннике.—Вл. П.).

финалов в форме вариаций («Рассказ Головы» — финал второго действия), как раз в противовес тому, чего требовал аноним из «Литературных прибавлений».

По стопам Глинки шли и последующие русские классики, развив начатое Глинкой применительно к новому содержанию своего творчества, обусловленному иными, чем в эпоху Глинки, общественными идеями и задачами, иными условиями жизни народа (эти вопросы освещались выше в связи с разбором художественных образов). В частности, не приостановилось, но, наоборот, расширилось использование вариационности в единстве с песенностью, многообразным развитием которой наши классики вновь и вновь доказали, что народная песня с вариациями не «сжимает фантазию», но несет с собой обогащение средств художественной выразительности. Мастерство применения вариаций в творчестве Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина, Чайковского — в народных сценах и хорах, в сольных песнях и в ансамблях — необычайно возросло в процессе создания народно-реалистических произведений, форма развивалась в единстве с обусловившим ее содержанием.

Подобно тому, как во времена Глинки находились критики, которые протестовали против использования формы и метода вариаций, так и в позднейшее время реакционная критика нередко брала их под обстрел. Например, нововременский критик М. Иванов в рецензии по поводу оперы «Садко» Римского-Корсакова (где, как мы видели, широко использованы вариации) восставал против обращения композитора к народнопесенной вариационной форме, указывая на ее будто бы несоответствие понятию драматизма и т. п.¹. Разумеется, не сама вариационная форма не нравилась подобным критикам, но народность классической оперы, обусловившая, в частности, и песенно-вариационные ее формы. Передовая идейная направленность, демократизм музыкальных форм русской оперы заставляли критиков-реакционеров воевать против конкретных форм применения реалистических принципов классического искусства. Зрелость и богатство этих принципов в противовес тому позволяли композиторам-классикам не только успешно отражать нападки своих противников, но и создавать все новые и новые художественные образы с глубоким передовым содержанием, находить для них все новые и новые формы воплощения, основанные на лучших национальных традициях.

Драматургическая роль песни с вариациями и вообще вариационных циклов в русской опере чрезвычайно разнообразна. Накопленный аналитический материал настоящей работы позволяет сделать обобщения по этому вопросу.

Мы уже отмечали, что песни с вариациями — это не слу-

¹ «Новое время», № 7906, 2 марта 1898 г.

чайные эпизоды, введенные для создания «местного колорита», — они, во-первых, обусловлены выдающимся значением песенного искусства в жизни нашего народа, а, во-вторых, несут определенную «нагрузку» в драматургии и в музыкальной форме оперного целого. Эти моменты и учитываются в изложенных ниже положениях.

Самая простая функция народной хоровой песни с вариациями — это ввести слушателя в жизнь народа, в обстановку его быта, показать единство среды и личности. Народ в опере, как и в действительной жизни, живет с песней. Песни эти — не только лирические или плясовые, но и других жанров (свадебные, исторические и иные).

Примерами такого рода хоровых песен полны оперы русских классиков: у Глинки — встреча Собинина, или хор гребцов, в «Иване Сусанине», «Ах ты, свет Людмила» в «Руслане»; у Даргомыжского — три хора в первом действии «Русалки»; у Чайковского — «Утушка» и хоровод в «Опричнике», колядки в «Черевичках», народные хоры в первой картине «Евгения Онегина», хор девушек в первой картине «Мазепы» и многое другое; у Бородина — хор поселян в «Князе Игоре»; у Мусоргского — песни девушек в «Хованщине», песни в «Сорочинской ярмарке» и пр.; у Римского-Корсакова столь многообразно представлена эта категория песен, включая народно-бытовые сцены, что перечислять их нет необходимости.

Следует указать и на возможность совмещения песен с речитативно оформленными эпизодами, репликами действующих лиц, не участвующих в песне, — они еще больше оттеняют песню. Так у Даргомыжского в хоре «Ах ты, сердце» (разговор Мельника с девушками), так у Римского-Корсакова — в «Троицкой песне» из «Майской ночи» (окончание беседы Левко и Ганны), так у Мусоргского — в плясовой песне «Поздно вечером сидела» (возгласы Хованского: «Бойчей!»), в песне шинкаря (пение бродяг) и др., а в хоре девушек из «Мазепы» речитативная сцена вставлена между двумя разделами вариационного цикла.

В отмеченной функции выступает также и сольная песня с вариациями, характеризуя отдельное действующее лицо, раскрывая его душевный мир, — примеры так многочисленны, что и называть их нет нужды.

Подавляющее большинство песен, относящихся к данной группе, тонально завершено и этим ясно отделяется от следующей части оперы.

В целом ряде случаев песня вводится в оперу в глубокой связи с разворачивающимися драматическими событиями, иногда отражая уже совершившееся, иногда же предвосхищая будущее. Такая связь бывает и глубоко скрытой, незаметно, но властно ведущей слушателя по тому же руслу, по которому его направляют и события драмы. Таким образом, средства воз-

действия музыки увеличиваются, а вместе с тем углубляется и выражение идеи произведения, сама идея становится значительнее.

Гениальным образцом связи песни с событиями драмы является хор поселян из «Князя Игора», трактовка которого, с этой точки зрения, уже была дана выше в сделанном разборе. Связь (обусловленность) аналогичного рода находим и в песне девушек из «Хованщины» — «Возле речки на лужочке»: своим печальным характером она, конечно, выражает настоящее состояние их, вызванное суровой правдой развивающихся событий, предвосхищая и бесславный конец спесивого князя Хованского.

Песня Любаши в «Царской невесте» введена с явным желанием охарактеризовать душевное состояние самой героини и предвосхитить трагические события, повлекшие за собой и гибель насильственно сосватанной царской невесты — Марфы, самой Любаши и других действующих лиц. Бесправное положение женщины в старой Руси дает содержание как песне Любаши, так и всей драме «Царская невеста».

Песня гусяра в «Сказании о граде Китеже», предвещающая гибель этого города, знаменательна не только описанной связью с последующими событиями, но и своей стильной формой, своей близостью к народнопесенному жанру эпического повествования. Если б Римский-Корсаков ввел, например, духовный стих в эту оперу, не связав его с содержанием событий, то и это было бы закономерно, так как отвечало бы древней эпохе, к которой относится действие «Сказания». Однако связь содержания эпической песни гусяра с судьбой Китежа придала песне особую глубину выражения, сохранив характерность жанра и усилив его воздействие, а следовательно, и всю идейную направленность оперы.

Использование песни с вариациями как формы предвосхищения событий оперы — это лишь частный случай более общей для драматургии русской оперы одной закономерности. Она выражается в том, что в экспозиционной части оперы уже намечается путь дальнейших событий, — посредством какого-то рассказа или песни, баллады, содержание которых завязывает узел «интриги» или как-то иначе связывается с происходящим на сцене. Так, Баян предсказывает похищение Людмилы в опере Глинки (мотив, отсутствующий в поэме Пушкина); Левко рассказывает легенду о Панночке, Мачехе-ведьме и о том, как русалки в играх своих стараются ее найти; Томский поет балладу о тайне Графини и «третьем, кто пылко, страстно любя...» и т. д., которым и возмечтал стать Герман; и можно было бы еще привести примеры, подтверждающие наличие такой закономерности драматургии. Как видим, песни с вариациями, по содержанию предвосхищающие события оперы, — лишь одна из форм проявления этой закономерности.

В «Сказке» Нежаты из четвертой картины «Садко» отражено только что происшедшее: успех Садко в ловле золотых рыбок, мгновенная перемена отношения к нему новгородского люда. Эпически размеренная «Сказка» Нежаты гармонирует с былинным характером оперы и вместе с тем стилизует жанр.

Как и в первой группе песен с вариациями, все перечисленные здесь циклы по преимуществу завершены гармонически и представляют законченные эпизоды; глубиной их связи с разворачивающимися событиями компенсируется их отделенность от соседних частей оперы.

К этой группе циклов мы относим и вариации, в которых рассказывается о происшествиях, совершившихся вне сценического действия. Таковы рассказ Головы и баллада Финна в «Руслане», баллада Томского в «Пиковой даме» (вариационность в ней очень сильна), без которых было бы непонятно происходящее на сцене.

Вариационно-песенные циклы нередко используются как форма обобщения развивающихся событий драмы или развития отдельного образа. Такое свойство песни с вариациями обнаруживается благодаря возможности выразить в вариационном цикле устойчивость образа, подчеркивая и расширяя его многократным варьированным повторением. Завершенность цикла может служить скрепляющим фактором оперной формы и ее отдельных частей. В таких случаях вариационный цикл является кульминацией образа.

Гениальный вариационный цикл «Славься» великолепно завершает развитие патриотических образов оперы «Иван Сусанин» Глинки, в первую очередь — образа народа, в процессе вариаций непрерывно обогащаясь и тем способствуя выявлению мощи народа и торжества победы над врагом. Вариации «Славься» — достойная кульминация в выражении идеи оперы основоположника нашей музыкальной классики, идеи гегемонии народа в исторических событиях.

Песня-гимн дружины Всеволода в опере «Сказание о невидимом граде Китеже» — это тоже обобщение и кульминация предыдущего развития патриотических чувств китежан. Замечательно достигнута эта кульминация — как результат эпически постепенного вникания в смысл происшедших грозных событий. Четырехкратное обращение народа к Федору Поярку:

Федор! Друже! Горемыка темный! ой, не мешкай, молви, что за вести?

Федор! Друже! Горемыка темный! молви, что за чудо?

Федор! Друже! Горемыка темный! молви поскорее, велика ли рать царева?

Федор! Друже! Горемыка темный! молви поскорее, устоял ли брат наш, меньший Китеж?

и рассказы его о нашествии — эпически оправданная форма созревания патриотической решимости народа дать отпор вра-

гу, не щадя сил и самой жизни для защиты Родины, для отстаивания ее независимости. Вершина выражения этой решимости — песня-гимн дружины китежан «Поднялася со полуночи». Так образ, созданный в этом вариационном цикле, становится закономерным выводом развития идеи патриотизма русского народа и по форме — объединением непрерывно следовавших повторений эпического повествования.

Точно так же, например, песня вольницы из «Псковитянки» — закономерно созданное завершение сцены веча, всех этих разнохарактерных эпизодов, раскрывающих борьбу политических мнений во Пскове. Или песня-«славление» боярина из «Бориса Годунова» («Кромы»), — это тоже обобщение всей предыдущей сцены. Замечательно, что оно выражено в форме песни с вариациями, очень хорошо завершающей речитативно-свободное течение предшествующей формы. Иными словами, этот вариационный цикл необходим как по содержанию, так и по форме.

Если обратимся к песням соло, то и в них найдем точно такое же применение вариационного цикла как кульминации и как итога в развитии образа. Так рассматривается у Мусоргского, например, песня Хиври или первая песня Варлаама, завершающие предыдущие речитативно-свободные сцены. Вариации «Как едет ён» замечательно сочетают в себе песню и речитатив — и полифонически (в одновременности), и в последовании. Этот цикл подводит итог всему предыдущему развитию, и после него происходит перелом в действии (приход пристава, чтение указа, бегство Григория).

Замечательно тонко введена Римским-Корсаковым в партию Волховы (седьмая картина «Садко») колыбельная песня: если раньше мелодически ее соло строились из коротких фраз, интонаций, зовов, обращений, то здесь ей в первый (и в последний) раз поручается широкая песенная мелодия (в нашем предшествующем разборе было дано объяснение этому фактору с точки зрения содержания и основной идеи оперы-былины). Так песня с вариациями стала обобщением и завершением образа.

Необходимо упомянуть еще о роли вариационного начала в образовании формы крупных частей оперной формы, в частности рондообразных форм. Мы имеем в виду, например, интродукцию в первом действии «Руслана и Людмилы» Глинки, большую сцену во дворце Салтана (первое действие одноименной оперы), большую народную сцену из третьей картины «Китежа» (уже упоминалась выше — «Федор! Друже!») и др. подобные крупные фрагменты оперного целого. В них складываются, если так можно выразиться, вариации высшего порядка, где варьированию подвергается первая тема данной большой формы, появляющаяся неодно-

кратно в чередовании с другими эпизодами, и таким образом получается одновременно и форма рондо, и форма вариационного цикла. Такие вариации, как показывают художественные образцы, могут меняться и динамически (интродукция «Руслана», народная сцена из «Китежа»), и тонально (обе названные сцены из опер Римского-Корсакова). Вариационное изменение находим и при повторении хора «На кого ты нас покидаешь, отец наш» из первой картины пролога «Бориса Годунова» Мусоргского. Два проведения этого хора (в *f-moll* и в *fis-moll*) составляют своего рода вариационный цикл «высшего порядка», или, можно бы сказать, «рассредоточенный вариационный цикл», потому что варьированное повторение хора отделено от первого проведения самостоятельной сценой («Митюх, а Митюх! Чего орем?» и т. д.) с собственным тематическим материалом. Несмотря на эту рассредоточенность, вариационное развитие с дополнительным остигнутым басом и прочими новыми компонентами отлично выполняет свою роль усиления образа угнетенного народа.

Вообще принцип «рассредоточенных вариационных циклов» в русской опере, наряду с обычными песенно-вариационными циклами, выполняет важную задачу объединения оперной формы, скрепляя крупные ее части общностью музыкального материала. Но функция таких «рассредоточенных циклов» отнюдь не сводится к функции одной формы: эти вариационные повторения продиктованы развитием содержания, они направляют внимание слушателя на лучшее усвоение идеи произведения, связи развертывающихся событий действия. Таково, например, вариационное повторение темы предсказания Марфы «Тебе угрожает опала» в антракте к четвертому действию «Хованщины», живописуя отправление поезда опального Голицына. Или — завершение цикла вариаций свадебной песни «Как по мостикам, по калиновым», прерванной татарским нашествием, в последней картине оперы «Сказание о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова. Это подхватывание прерванной, «недопетой» песни соединяется с начальной частью цикла; складывается радостный образ славления новобрачных, пришедший на смену пережитым бедствиям.

«Рассредоточенные вариационные циклы», цементируя большую оперную форму, по существу становятся одним из проявлений симфонизма в оперном произведении. Вместе с развивающейся лейтмотивной системой, дающей возможность сосредоточиться на ведущих сторонах музыкального образа, «рассредоточенные вариационные циклы» направляют внимание слушателя на важные музыкальные эпизоды, заставляя глубже вникать в содержание оперы.

Некоторые русские классические оперы или их крупные части (картины, действия) содержат не один вариационный цикл,

но их систему. Нам уже приходилось выше отмечать это по отношению к «Майской ночи» Римского-Корсакова, где все хоровые народные песни построены в вариационной форме, а сквозь оперу проходит система вариационных циклов. Но почин в этом смысле сделал Глинка: эпилог в «Иване Сусанине» представляет систему из двух вариационных циклов: первый — «Славься», второй — «Ах, не мне, бедному». Для своего времени такое построение было небывало смелым, новаторским, да и после «Сусанина» не встретим финалов оперы в подобной форме. Из двух тем Глинка построил трехчастную форму эпилога, репризно продолжив цикл на первую тему после окончания второго.

Избранная Глинкой трехчастная композиция эпилога очень точно соответствовала идее показа победы народа и его героев. Всенародное ликование по контрасту оттеняется скорбным рассказом о гибели Сусанина, превратившимся во всенародный плач. Такое оттенение торжественного момента в жизни страны эпизодом противоположного, скорбного характера, реалистично и правдиво, так как победа завоевана дорогой ценой гибели народных патриотов. Скорбный эпизод должен был быть введен между празднично-ликующими музыкальными построениями, только тогда должна была образоваться картина общего торжества, а скорбный рассказ — эпизод в ней. В свою очередь, выбор вариационной формы для каждой из частей эпилога также вполне естествен. Праздничная тема, выражающая народное ликование, должна была быть преобладающей, она должна была определять атмосферу победного торжества, но при этом и дать развитие, нарастание мощи народного движения, оставаясь в пределах одного и того же образного содержания. Такой идейно-художественный замысел и естественно было осуществить в вариационной форме.

То же самое можно сказать и о выборе формы для скорбного рассказа: при неизменном его образном характере и вместе с тем при достаточной пространности рассказа возможно было воспользоваться формой вариаций, разделив рассказ на части, вариационно построенные на одной и той же мелодической основе. Это придавало ему распевный характер, уместный и по драматургии момента, и по традициям русской народной песенности.

В общем же эпилог «Ивана Сусанина» сложился как система из двух вариационных циклов (из них второй введен внутрь первого, как эпизод), широко развитых и великолепно завершающих все течение народной музыкальной драмы. Эпилог, по выражению Глинки, «счастливым осадил» драму.

Вкратце рассмотрим музыкальную форму сцены в корчме из «Бориса Годунова» Мусоргского, включающую три вариационных цикла разнохарактерного содержания: песню шинкар-

ки и две песни Варлаама— «Как во городе было, во Казани» и «Как едет ён». На фоне этих песенно-вариационных циклов, чередуясь с ними, развиваются речитативные эпизоды. В итоге складывается ярко контрастная, колоритная и разнообразная по материалу, но очень плотная форма, скрепленная еще повторением нищенской песенки монахов («Старцы смиренные»), лейттемы Дмитрия-царевича и, наконец, репризой темы «Как едет ён» — в момент чтения указа Варлаамом («А ле...т, ле...т ему...»). Таким образом, единство формы не вызывает сомнений, и роль вариационных циклов в этой форме существенна.

Окидывая взглядом всю музыкальную форму «Бориса Годунова», замечаем, что вариационные формы сосредоточены по преимуществу в народных сценах и связаны с использованием народно-музыкальных жанров (а иногда и народных мелодий). В драматургическом отношении сказывается тенденция к постепенному сосредоточению вариаций в наиболее драматургически напряженных эпизодах.

Для обеих картин пролога характерно то, что вариационные циклы рассредоточены, а в то же время объединены репризностью (в конце первой картины после ряда контрастных эпизодов репризно продолжаются вариации на тему вступления, во второй — на тему «Славы»). В сцене в корчме вариационные циклы характеризуют отдельных действующих лиц — шинкарку и Варлаама и имеют сконцентрированную форму. В сцене под Кромами вариации приобретают особенно важное драматургическое значение для характеристики действия. «То не сокол летит по поднебесью» обобщает предшествующую сцену расправы с боярином. Вместе с песней «Солнце, луна померкнули» этот цикл построен из вариаций, подряд следующих друг за другом, в отличие от цикла «Расходилась, разгулялась», как бы возвращающегося к репризной форме циклов пролога, но использующей ее в пределах одного вариационного построения.

Эта динамика композиционного расположения вариационных циклов в «Борисе Годунове» тесно связана с передачей возрастающей активности народа в развитии событий драмы. Творческая сила композитора-драматурга подсказала такое разнообразное и действенное использование вариационной формы. Совершенно непохоже, чтобы он выступал противником завершенности и четкости композиции, что в свое время выдвигалось Б. В. Асафьевым как характерное для музыкально-эстетических принципов в «Борисе». Вариационные формы становятся важнейшим компонентом единства оперной формы, и недооценивать их роли не следует.

Особенно велико значение вариационных циклов, как системы, входящей в оперную форму, в произведениях Римского-Корсакова. Для них характерно то, что концентриро-

ванные вариационные циклы, дающие следование одной вариации за другой без больших перерывов и промежуточных построений, поставлены там, где требуется закрепить одно уже установившееся настроение героя или массы народа. В них как в узлах стягиваются основные характеристики действующих лиц и событий. В то же время само действие протекает в непрерывной череде повторяющихся музыкальных тем, образующих текучую ткань вариационных циклов, разделенных сменами контрастного материала. Во взаимодействии этих двух видов вариационности и складывается оперная форма, подчиненная раскрытию содержания произведения. По-видимому, такая форма была особенно удобна в произведениях на сказочно-эпическую тематику. Но конечно это отражает и общестилистические принципы композитора.

Отдельные картины и целые оперы у Римского-Корсакова являются системами вариационных повторений, образующих единое музыкальное целое. К числу таких опер принадлежат, например, «Майская ночь», «Ночь перед Рождеством», «Садко», «Сказка о царе Салтане», «Сказание о невидимом граде Китеже», «Золотой петушок» и другие. Вариационные циклы в них не сводятся лишь к песенным и повествовательным эпизодам, появляющимся по мере развития сюжета, но в сущности вся структура музыкальной формы оперы представляет единую цепь вариационных циклов. Для примера вкратце остановимся на описании второй картины «Садко».

Было бы неверно считать, что в этой картине вариационные циклы — это лишь две песни: «Ой ты, темная дубравушка» и хороводная. Несомненно, и дуэт Садко и Волховы представляет также свободный вариационный цикл, подобно хороводной песне. Но и эти три цикла не исчерпывают вариаций во второй картине «Садко»: они лишь концентрируют выражение устойчивого настроения героев. Общая же форма картины, связанная с живописанием природы и всей обстановки действия, развивается так, что ни одна из многочисленных тем (их около двадцати) не остается неповторенной. Сначала постепенно вводится новый материал, который как бы обобщается в самостоятельных эпизодах (хор красных девиц, хороводная песня и дуэт с хором), а потом начинается поочередное возвращение прежнего материала в обратном порядке, и форма замыкается проведением начальной темы вступления. Эти повторения образуют вариационные циклы «высшего порядка», в свою очередь слагающиеся в единую систему, опережаемую развитием сюжетной стороны произведения.

Более подробно в описание этой формы мы вдаваться не можем, так как оно повлекло бы за собой рассмотрение большого количества тематического (лейтмотивного) материала,

без чего форма целого останется непонятной. Отметим лишь, что существенным признаком вариационности является проведение тем в их полном виде с изменениями в фактуре, тембровой окраске, гармонии и тональности. Так и образуется многотемная вариационно-циклическая система, ставшая проявлением драматургии оперы.

Исключительно велико значение системы вариационных циклов в других операх Римского-Корсакова, например, во втором действии «Сказания о невидимом граде Китеже». Здесь используются и обычные песенные циклы (песня гусяра, песня про бражников, свадебная песня, хор-причитание «Ой, беда идет, люди»), и «рассредоточенные вариационные циклы» (повторение темы Медведчика, повторения темы Кутерьмы). Конфликтно противопоставленная всему этому обилию разнохарактерного тематизма тема татар в свою очередь тоже развивается вариационно, поскольку она использует народную мелодию «Про татарский полон».

Казалось бы, что благодаря такому доминированию принципа вариаций музыкальная форма действия должна была получиться однообразной, и в то же время мозаичной. Однако этого нет прежде всего в силу особенностей самой драматургии оперы — эпически неторопливой, распевной. К тому же вариационные циклы очень разнообразны по жанрам тем-песен: эпическая сольная песня-баллада, сказ гусяра, хоровая сатирическая песня о бражниках, величальная свадебная песня, наконец, песня-причитание. Они непохожи по своему складу, а отсюда — и по приемам развития вариаций. Но всего этого еще мало: главная динамичность заложена в конфликтном вторжении темы татарского нашествия, как бы ломающей плавность течения предыдущих циклов. И в самом деле: радостная, светлая по настроению свадебная песня недопета, оборвана, рядом с ней стоит хор-причитание, уже готовящий и мелодию, и характерную гармонию (уменьшенный септаккорд) темы нашествия. Весь строй музыкальной песенно-вариационной формы нарушается, и это становится одним из средств конфликтной драматургии оперы.

Так, оказывается, что вариационная форма и различное ее применение являются отражением драматургии «Китежа», поставлены на службу активного воздействия на слушательское восприятие. Оно невольно направляется по путям, которые проходит сам драматургический конфликт.

Можно было бы привести еще немало примеров такой действенной роли вариационных циклов в русских операх, и в том же «Китеже», который особенно богат ими, и в «Садко» (почти каждая его картина — это сложная система вариационных циклов), и в «Князе Игоре», и в «Золотом петушке», и во многих других. Система вариационных циклов в соединении с речитативными сценами заменила во многих случаях, в осо-

бенности у Мусоргского и Римского-Корсакова, форму оперы из отдельных номеров. Проблема оперной драматургии, с точки зрения используемых музыкальных форм, принципов их размещения соответственно сюжетному развитию, в частности привлечения вариационных циклов, еще ждет своего исследователя. Мы в настоящей работе затрагиваем ее еще только попутно, на самом деле она может и должна быть разработана глубже и полнее. Только тогда это принесет пользу творческой практике по созданию новых советских оперных произведений.

Важно указать, что система вариационных циклов применяется не только в сказочно-эпических операх, но и в лирико-психологических. Среди этих последних назовем две, в которых особенно сильно значение вариационных циклов — «Иоланту» и «Евгения Онегина» Чайковского.

В «Иоланте» — система из двух больших вариационных циклов. Первый — в начале оперы — связан с обрисовкой бытовой стороны действия: музыка, увеселяющая слепую Иоланту, изложена в куплетной форме и полифонически объединена с изменяющимися речитативными и иными моментами. Образуется что-то напоминающее композицию дуэта и квартета из первой картины «Евгения Онегина». Второй вариационный цикл в «Иоланте» связан с образом света, прозрения героини. Он сначала излагается так, что вариации следуют одна за другой, а затем рассредотачивается, чередуясь со сценами, основанными на другом тематическом материале. Характерно, что главнейший образ — гимн свету — развивается в вариационной форме: это не только постепенно утверждает его первенство, но и ведет слушателя к пониманию основной идеи произведения. Торжественность музыки растет, увлекая своей симфоничностью. В системе названных вариационных циклов «Иоланты» проявляется важнейшее качество драматургии Чайковского — единство среды и героев, их помыслов и устремлений. Вследствие лаконизма всей оперы это качество проявлялось как-то особенно рельефно, особенно выпукло, поскольку обе стороны драматургии выражены в сходной в а р и а ц и о н н о й форме.

В «лирических сценах» «Евгений Онегин» соответственно жанру произведения почти каждая картина имеет свой «лирический центр»: ариозо Ленского в первой картине, письмо Татьяны — во второй, ариозо и ансамбль «В вашем доме» — в четвертой, ария Ленского — в пятой, дуэт «Счастье было так возможно» — в седьмой картине. И все они развиваются как своеобразные вариационные циклы, не говоря уже о том, что и некоторые другие темы (как, например, «Онегин, я тогда молю» и «Онегин, в вашем сердце есть» — в последней картине) тоже представляются в форме вариационных циклов. Здесь нет нужды повторять сказанное относительно особенностей этих циклов, часть из которых рассмотрена во второй

главе настоящей работы. Подчеркнем лишь, что тут Чайковский шел от бытовой песни-романса и свойственной ей куплетной повторности, преодолев ее силой многообразного вариационного развития.

Сказанное о роли крупных частей оперы, написанных в форме вариаций, свидетельствует о совершенно новой трактовке русскими композиторами-классиками не только самих вариаций, но и всей оперной формы, о ее самобытных национальных качествах, корнями уходящих в народное и бытовое музыкальное искусство. Таким образом, это лишнее доказательство демократизма русской оперы, прогрессивности русской оперной эстетики.

В итоге нашего рассмотрения драматургической роли вариаций в русской классической опере можно сформулировать следующие положения:

Народно-хоровая и сольная песня с вариациями является одним из самых естественных, отвечающих жизненным условиям героев оперы, средств художественного воплощения характера и обычаев русского народа, простых людей, вышедших из народа, образов народной фантастики.

Вариационные циклы складываются и на основе бытовой песни и различных жанров романса, когда это необходимо по характеру героя и всему его музыкальному облику.

В обоих случаях в вариационной форме таится глубокая связь с развивающимся действием, драматическими событиями, предвосхищая их или же отражая происшедшее, благодаря чему необыкновенно углубляется содержание песни и вырастает сила ее воздействия. Во многих случаях наблюдается, что вариационный цикл служит кульминацией определенного художественного образа или фрагмента действия, объединяя и завершая его, что способствует цементированию формы и логичности ее развития.

Вариации могут быть использованы не только в собственных песенных построениях, но и как форма развития повторяющейся темы крупной части оперной формы, образуя «расчлененные вариационные циклы». Этим самым вариации включаются в широкую симфонизацию музыкальной формы оперы. Во многих операх и их крупных частях складываются системы вариационных циклов, отражающие единство развития произведения, устремленное к своим вершинам, к наилучшему и полному выявлению идейного содержания.

Вариации создают широту художественного образа, через них содержание образа отдельно взятого действующего лица или их группы становится многограннее и ярче, вариации дают возможность показать образ в его развитии, в различных художественных градациях, а следовательно вариации — фактор важный, способствующий обогащению содержа-

ния и частных моментов музыкальной характеристики и всего целого. При этом следует помнить, что вариационная форма — одна из возможных музыкальных форм, примененная классиками в опере на основе вековых традиций народного музыкального творчества. Выделяя и всячески подчеркивая значение вариаций, мы отнюдь не имеем в виду умаление прочих принципов композиции, — нам важно привлечь внимание к вариационным формам, поскольку они занимают очень большое место в русской опере.

Обратимся к характеристике приемов варьирования и композиции вариационных циклов в русской опере.

Говоря выше в наших разборах о наличии темы вариаций, мы всюду понимали это условно, и здесь необходимо остановиться на этом вопросе. Нужно сказать, что ко всем разобранным примерам понятие темы в привычном, как в инструментальных вариациях, смысле слова неприменимо. Необходимо установить новое содержание этого понятия, отвечающее условиям и особенностям вокальной музыки. Тема инструментальных вариаций концентрирует комплекс интонаций, гармонических оборотов, создает художественный образ, содержащий в потенции те или иные художественные детали, которые потом раскрываются, реализуются, преподносятся слушателю в вариациях. Тема в инструментальных вариационных циклах нередко заимствуется из самостоятельного произведения или его завершённой части. Таковы, например, у Бетховена вариации на вальс Диабелли, вариации на марш из «Афинских развалин», у Глинки — вариации на тему романса Алябьева «Соловей», у Шопена — вариации на тему из «Дон-Жуана» Моцарта, у Лядова — на тему романса Глинки, у Рахманинова — на тему прелюдии Шопена и т. д., и т. п.

В оперных вокальных вариациях тема — это только первое в ряду других, одинаковых с ним, звено вариационного цикла. Тема здесь сливается с вариациями, предполагает их следование за ней. Это происходит от генетических связей оперных вокальных вариаций с народной песней и обычной для нее куплетностью, — ведь нельзя же было бы первый куплет песни, романса назвать темой в том же смысле, как в инструментальных вариациях, ибо музыкально все куплеты равны друг другу. Точно так же и тема для вокального вариационного цикла должна рассматриваться как равное по значению с вариациями звено в развитии музыки. Недаром и народная пословица подчеркивает значительность каждого слова песни, их равноправие в этом отношении: из песни слова не выкинешь.

Все сказанное не исключает большой собранности, а вместе с тем и распевности темы оперных вариаций, не исключает ее обобщенности. Но эта обобщенность скорее напоминает

обобщенность мелодии народной песни, выражающей самую суть содержания всей песни, всех ее куплетов. Такова именно и концентрированность темы оперных вариаций. Тема эта является или подлинной народной мелодией, или же создается композитором нередко в духе народной песни, что и образует неразрывность песенности и вариационности.

Мы наблюдали, как легко вариации переходят в свободные вариационные циклы (первый хор из «Русалки»), от которых один шаг до форм, где вариации, как цикл, уже стоят на грани превращения в иные (двух-, трехчастные, рондообразные) формы с вариационным методом развития (хоровод «Просо» из «Майской ночи»).

В большинстве разобранных примеров мы встретили совершенно особую композицию вариационного цикла, вытекающую из особенностей содержания этих циклов. Для уяснения этих особенностей нужно сопоставить их с инструментальными вариационными циклами. Речь идет о том, что в таких вариациях, как песня Марфы, первая песня Варлаама, песни гусяров (из «Китежа» и «Садко»), рассказ Головы из «Руслана» и во многих других, находим сквозное развитие образа, не оттеняемое никакими значительными контрастами, то есть не используется контраст сопоставлений, очень частый в инструментальных вариациях (будь то ладовое сопоставление, жанровое, как, например, у Чайковского в вариациях из трио «Памяти великого артиста», или какое-нибудь иное). Все развитие в оперных вариациях протекает так, что происходит непрерывное обогащение одного и того же образа без привлечения средств образного контраста. Поэтому отсутствие ладово-контрастирующей вариации или их группы (мажор в миноре и наоборот) — характерный признак многих русских оперных вариаций.

Это, однако, не означает отсутствия в разбираемых циклах ладо-тонального развития. Наоборот, выше были приведены примеры народных хоров и иных вариационных циклов, где наблюдаем широкое использование внутритональных отклонений, развивающих тональную периферию, как в первом хоре из «Русалки», в «Троицкой песне», в хороводах «А мы просо сеяли» из «Майской ночи» и из «Снегурочки», в хоре встречи Грозного и т. д. Опять-таки и это обстоятельство отличает разбираемые циклы от обычных вариаций. Если в большинстве послеклассических вариаций (и в западноевропейской, и в русской музыке) постоянно находим использование ряда тональностей (кроме главной), то это обстоятельство не тождественно развитию тональной периферии в приведенных образцах оперных вариаций. В инструментальных циклах наблюдаем стремление к тональной отделенности вариаций, использование неглавной тональности обусловлено стрем-

лением к усилению контраста внутри цикла между вариациями, так как нередко с изменением тональности меняется и жанр и другие моменты музыки (Чайковский — вариации из трио «Памяти великого артиста», Танеев — вариации из квинтета ор. 14, Глазунов — вариации из шестой симфонии и т. д.). В рассмотренных же оперных вариациях тональные отклонения даны в подчинении их единому тональному центру, что, следовательно, способствует связи вариаций.

В «Персидском хоре», в хоре «Ах ты, свет Людмила», в хороводе русалок из «Майской ночи» находим особый прием — гармонизацию мелодии, остающейся на прежней высоте, в новой тональности. Эти примеры стоят особняком среди прочих приведенных образцов, но, естественно, вытекают из куплетно-песенной основы.

В связи со сквозным характером развития художественного образа в русских оперных вариациях редко можно найти архитектурную округленность посредством репризного возвращения начальной темы, хотя соответствующие примеры были отмечены. В инструментальных вариациях такая округленность легко возникает благодаря тональной (нередко и фактурной) репризе, если имеется ладово-контрастирующая вариация или группа их (например: мажор — минор — реприза мажора), а также благодаря точному репризному проведению темы в конце цикла (Григ — Баллада ор. 24, Лядов — вариации на тему Глинки и др.).

Соответственно особому образному содержанию вариаций в разобранных циклах можно отметить и особые фактурные приемы или переосмысление старых. Большую роль, например, играет полифонизация фактуры, в особенности в хоровых вариациях — блестящие примеры, основанные на полифонизации: «Славься» Глинки, хор поселян из «Князя Игоря» и т. д. Фигурационные моменты не выступают на первый план, но увязываются с задачами выразительного и изобразительного порядка, вытекающими из текста.

Со стороны музыкально-тематического содержания рассмотренных вариационных циклов следует отметить два вида: 1) циклы, построенные на одной теме, 2) циклы, построенные на двух и более темах. Циклов первого вида — большинство, причем они встречаются в форме как сольных, так и хоровых композиций. Разделение на виды по признаку количества тем может показаться формальным, однако на самом деле это в общем соответствует образному содержанию: вариации на одну тему имеют в основе один художественный образ, вариации же на две (и более) темы подразумевают образные контрасты, в опере основывающиеся на контрасте характеров действующих лиц.

В вариациях второго вида очень существенно то обстоя-

тельство, что контраст не имеет, если можно так сказать, антагонистического характера и нередко предполагает их объединение в высшем единстве. Так, в сцене встречи Собинина (хор гребцов «Иван Сусанин») ясно контрастируют образы двух групп народа (прибывающие гребцы и встречающие крестьяне), но контрастирование ведет к выражению общих для всех участников чувств и мыслей, к выражению общей радости встречи после долгой разлуки. Это и не могло быть иначе: каждая из тем характеризует отдельную группу героев, но они представляют части единого целого — одного народа.

Сцена в заповедном лесу («Снегурочка» Римского-Корсакова), как уже отмечалось, тоже построена на контрастном сопоставлении (и контрапунктировании) двух (и даже трех) тем, различных по жанру (хороводная, плясовая, частушечная), но и в этом случае нет взаимоисключающего контраста. Вся сцена воссоздает современные композитору народные игры и пляски, отражая и быт далекой древности, как и сказка соткана Островским не только на материале образов народной фантазии, но и по его наблюдениям над народным бытом, окружавшим его в костромской деревне¹. Поэтому, как бы ни был яростен контраст тем «Ай, во поле липенька» и «Купался бобер», все-таки они представляют разные стороны одних и тех же образов народно-праздничного характера.

Сцена «Свадебного обряда» (та же опера) на первый взгляд дает больше оснований говорить о контрасте образов, который несомненно налицо (Купава и девушки, с одной стороны, Мизгирь — с другой), при всем том сам этот обряд подразумевает не действительный контраст характеров, но их мнимое (наигранное, узаконенное народно-бытовой традицией) разделение, и основные действующие лица, конечно, чувствуют большую близость и влечение друг к другу. Таким образом, и здесь контрастирование оказывается не антагонистическим.

В фантастической сцене Левко и русалок («Майская ночь») находим пример двойных вариаций, где темы (и образы) действительно контрастны: это образуется не в реальной, но в фантастической обстановке действия.

В полной мере контрастны образы (и темы) в «Сече при Керженце» — ярчайшем образце музыкальной картины, раскрывающей противоборство двух сил. Подобные примеры в русской опере в общем редки.

Классифицируя вариации русских оперных классиков по принципу близости образного содержания, мы не должны за-

¹ См. чрезвычайно любопытные подробности по этому поводу в сборн. «А. Н. Островский. 1823—1948», изд. Костромского обл. изд-ва, Кострома, 1948.

бывать о существенных особенностях форм варьирования у каждого отдельного композитора. В этом отношении вариационные формы от Глинки до Римского-Корсакова (как находящиеся на крайних хронологических точках развития русской классической оперы) значительно изменились, — на данном вопросе мы вкратце и остановимся.

Для Глинки особенно характерно сохранение мелодии темы и ее тональности в полной неприкосновенности. Все варьирование у Глинки протекает в сопровождении, причем изменяется гармоническая и оркестровая сторона последнего. Глинка широко пользуется полифоническими средствами варьирования, восполняя тему новыми контрапунктирующими и гармоническими голосами. Глинка редко стремится к созданию изобразительных моментов, иллюстрирующих те или иные детали содержания текста, но исходит из его общего содержания, общей идеи.

Композиторы «Могучей кучки», которые особенно часто пользовались унаследованной от Глинки формой вариаций, уделяют наряду с тем и большое внимание программно-изобразительным моментам в построении вариаций (Мусоргский) и значительно обогащают художественные средства выразительности в вариационных циклах. Так, Мусоргский вводит яркоречитативные эпизоды в вариационно-песенные циклы (см. разбор сцены в корчме «Как едет ён»), резко отходя от основной тональности и склада темы. Мусоргский и Римский-Корсаков строят вариационный цикл с использованием нескольких вариантов основной мелодии и широко развитым и разнообразным тонально-гармоническим планом («Рассвет на Москва-реке» и многое у Римского-Корсакова). Это представляется чрезвычайно важным обстоятельством в развитии средств музыкальной выразительности в русских оперных вариациях. Бородин одним своим хором поселян внес гениальный вклад в художественную сокровищницу вариационных форм: народную подголосочную полифонию, при объединении всего цикла одной мелодией и одной тональностью — как в подлинных образцах народного творчества.

Наряду с большими самостоятельно завершенными циклами нельзя не сказать и о примерах рассредоточенных вариационных циклов, вариационно-тематически объединяющих разделенные другими эпизодами части оперного действия (хоры «На кого ты нас покидаешь» в «Борисе Годунове» Мусоргского, «Колыбельная» в первом действии «Салтана» Римского-Корсакова и ряд других примеров), а также о вариациях в виде секвентных (и иных) повторяющихся частей. Такие вариационные циклы-секвенции совсем не встречаются у Глинки, Даргомыжского и Чайковского, но часто возникают у Римского-Корсакова (интермеццо между первой и второй картинами «Псковитянки», антракт к четвертому действию «Снегу-

рочки», «Сеча при Керженце» и другие примеры). Нельзя не поставить этого в связь с приемами симфонического развития, характерными для его стиля.

Так, мы видим, что формы варьирования у русских классиков постепенно менялись, вырабатывались новые композиционные приемы, эволюционируя параллельно с общестилистическими закономерностями, как их зависимая сторона.

Рассматривая вариации в русской опере, нельзя обойти молчанием вопрос относительно вариационных циклов в операх западноевропейских композиторов. Встречаются ли такие циклы в них? Да, встречаются, но нигде эти циклы не стали признаком национального оперного стиля, за исключением западославянских школ. В громадном большинстве случаев песенно-романсные, ариозные формы, ансамбли в западноевропейских операх, если они имеют повторения крупных частей формы, ограничиваются куплетным принципом, то есть повторяют музыку при новой строфе текста без существенных вариационных изменений. Поэтому и не возникает вариационных циклов, хотя как будто предпосылки для них и налицо. Назовем такие типичные образцы, как застольная песня из первого действия «Травиаты» Верди, куплеты тореадора из «Кармен» Бизе, «О, не буди меня» из «Вертера» Массне. В то же время нередко встречаются примеры вариационного изложения репризы трехчастной формы. Поскольку вариация образуется только одна (так как в трехчастной форме одна реприза), то не создается и полно развитых вариационных циклов, которые объединялись бы определенной последовательностью средств варьирования, движением к вершине цикла и т. д. Вариационные циклы, как система музыкальной формы внутри оперы, не стали в западноевропейской музыке господствующим принципом и потому не могут быть отнесены к числу характерных признаков оперной формы, в отличие от произведений русской школы.

Рассмотрение варьированных реприз в отдельных номерах из опер западноевропейских композиторов (например, у Верди в «Риголетто» много таких трехчастных эпизодов с варьированной репризой) показывает, что во многом приемы их общи с приемами русских классиков. К числу таких приемов отнесем добавление голосов ансамбля (например, в *Des-dur'*ной части квартета из последнего действия «Риголетто»), варьирование оркестрового сопровождения (например, в думке Ионтека из последнего действия «Гальки» Монюшко) и т. д. Весьма интересным примером, на наш взгляд, является опера «Лакме» Делиба, в которой ряд номеров имеет варьированные репризы, а в некоторых применяется и форма вариационного цикла («Строфы» Лакме — тема и одна вариация, «Стансы» Нилаканты — тема и одна вариация, колыбельная

Лакме — четырехкратное проведение восьмитактной темы с постоянно изменяющимся сопровождением, превосходнейший образец, можно сказать, «глинкинского типа» вариаций — в Персидском танце, где три остигатных проведения одной и той же мелодии-темы гармонизованы в разных тональностях, в том числе первые два — в *e-moll* и *G-dur*). И все-таки, в целом ряде эпизодов, где могла бы быть применена вариационная форма (дуэт Маллики и Лакме в первом действии, хор в сцене на рынке и др.), композитор ее не использует, заменяя простым куплетным построением. Из этого обстоятельства вытекает, что вариационно-циклическая форма для Делиба не является господствующей при оформлении оперного произведения.

Любопытно, что несколько большее значение вариационные циклы имеют в операх западославянских композиторов: в «Проданной невесте» Сметаны, «Страшном дворе» Монюшко и у других композиторов. Возможно, что тут есть какие-то общие с русской оперой народно-славянские корни, большее внимание к народно-бытовой песенности, из которой черпается материал для оперной композиции. Поэтому и наблюдается такая общность. Очень может быть, что сказалось и непосредственно влияние Глинки, в частности на Монюшко, который был знаком с Глинкой и его произведениями¹.

Вопрос относительно генезиса вариационной формы в операх западославянских композиторов представляется еще совсем неисследованным. Не будем торопиться с объяснением того в общем ясного факта, что вариационные циклы более распространены у композиторов славянских оперных школ, чем у Вебера, Верди, Бизе, Массне или других немецких, итальянских, французских композиторов XIX века, а в русской опере — даже признак национального стиля. Исследователи постепенно накопят необходимый материал, освещающий пути развития вариационных форм в мировом оперном искусстве.

Мы пытались рассмотреть русские оперные вариации по возможности с разных точек зрения — со стороны их содержания, формы, композиционной техники, драматургической роли и т. д., пытались осветить связанные с этим теоретические проблемы. Одно несомненно, что вариации в русской опере — фактор очень своеобразный и гибко использованный компози-

¹ Напомним, что в 1856—1857 гг. вышли в свет полные клавираусцуги обеих опер Глинки и тогда же стали известны и за границей. Уже в 1858 г. французский критик Фетис-отец в своей статье «Глинка как драматический композитор» основывался на изучении этих клавираусцугов. Весьма возможно, что и Делиб в «Лакме» и других операх применял вариационность, зная глинкинские образцы. В частности, как уже говорилось, особенно бросается в глаза сходство формы Персидского танца (с пением) в «Лакме» с Персидским хором из «Руслана».

торами прошлого в создании действительно демократического, народного, передового по идеям и музыкально-выразительным средствам оперного искусства. Вместе с разнообразными иными формами и средствами музыки оперные вариации входят в богатое наследие, оставленное нам классиками.

Используя богатейший опыт русских классиков, советские композиторы создадут образ нашего народа во всей его многосторонности. Внимательно анализируя художественную практику классического искусства, развивая реалистические принципы оперного творчества, советские композиторы найдут свои оригинальные формы выражения нового содержания своих оперных произведений. Среди них хоровая народная песня и производные от нее формы явятся одним из важных музыкальных средств создания образа советского народа. В соответствующих сюжетных условиях и массовая советская песня тоже войдет (и уже входит) в оперу, как одна из демократических форм музыкального искусства, как отражение жизни советского народа. Если в практике народного исполнения советская массовая песня обычно поется в куплетной форме (с переменной слов, но с буквальным повторением музыкального изложения песни), то в опере (как и в оратории, кантате) скорее можно ожидать вариационной формы ее изложения. Такая форма не противоречит традициям жанра, являясь в то же время развитием его потенциальных возможностей, так как вариации позволяют достигнуть разнообразия и многосторонности музыкального образа при единстве его содержания, достигнуть большего сосредоточения на выражении мысли и чувства, заложенных в данной песне.

Содержание опер, заимствованное из современной жизни, потребует использования и советской народной песни. Песенная культура нашего народа необычайно выросла в советскую эпоху, вобрав и переосмыслив достижения оперного искусства прошлого, ставшие действительно всенародным достоянием, а потому и опера на советскую тематику не может ограничиться простым копированием оперных хоровых вариаций, так как это не отразило бы изменений, внесенных в песню самим народом. Нельзя предугадать композиторам использование вот таких-то, а не иных приемов, потому что формы рождаются из потребностей содержания, но изучение, знание классических образцов и в этом отношении поможет созданию новых художественных ценностей.

Практика советских опер реалистического характера показывает, что, к сожалению, советские композиторы очень ограниченно применяют хоровые вариации, лишая многие народные хоры своих опер захватывающей силы воздействия, которая могла бы быть достигнута, в частности, и при мастерском применении вариационных средств. Полифония внутри неконтрастного (по образному содержанию) хора-песни,

соединение одной или нескольких песен с речитативом, с ансамблем солистов и т. д., умение композиционно распределить средства изменения драматической напряженности в вариационном цикле — все эти и иные формы могут быть применены для создания образа народных масс в разные моменты жизни. В «Тихом Доне» И. Держинского, в «Емельяне Пугачеве» М. Ковалева и в других советских операх можно ожидать было более широкого применения хоровых вариаций в народных сценах. В частности замечательная песня «От края и до края» из «Тихого Дона» могла бы получить еще более выразительное звучание в опере посредством хорового варьирования. И дело тут вовсе не в том, чтобы отказаться от того превосходного эффекта удаления хора, который прекрасно найден композитором, но лишь в том, чтобы расширить диапазон, размах этого художественного эффекта средствами вариационного искусства. Из последних советских опер в «Декабристах» Ю. Шапорина и «Семье Тараса» Д. Кабалевского находим удачное введение вариационности в народные хоры, что, конечно, является творческим успехом композиторов.

Песенно-вариационная форма в советской опере имеет очень широкие перспективы развития, поскольку песня — неотъемлемая сторона жизни советского человека. Развитие песенного образа, придание ему того размаха, которого требует большая оперная форма, — это существенная задача в овладении мастерством оперного композитора. Превосходна в этом смысле, например, песня старого партизана в уже называвшейся «Семье Тараса» — вариационное развитие ее выполнено с большим художественным вкусом и мастерством.

При ощутимых достижениях и хороших задатках многих оперных произведений все-таки советская опера в целом еще не удовлетворяет возросшим требованиям советского слушателя.

Привлечь творческое внимание к одной из сторон оперного искусства прошлого и тем способствовать лучшему его пониманию — такова задача данной работы. Глубина вникания в художественное наследие обязательно так или иначе благотворно скажется и на современном искусстве, создаваемом талантливыми советскими композиторами.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
ГЛАВА ПЕРВАЯ	
Вариации в хоровых эпизодах	17
ГЛАВА ВТОРАЯ	
Вариации в сольных песнях и в ансамблях	67
ГЛАВА ТРЕТЬЯ	
Инструментальные эпизоды-вариации	91
ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ	
Основные особенности вариаций в русской классической опере	103

Владимир Васильевич Протопопов
ВАРИАЦИИ В РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ОПЕРЕ

Редактор *Ю. Розанова*
Технический редактор *Г. Александров*
Корректор *Ю. Фельдман*

Подп. к печ. 2/IX 1957 г. Форм. бум. 60×92¹/₁₆. Бум. л. 4. Печ. л. 8 Уч.-изд. л. 7.984
Тираж 2300 экз. Заказ 2011. № 26011 Цена 4 р.

17-я типография нотной печати Главполиграфпрома. Москва, Шипок, 18.

4 p.