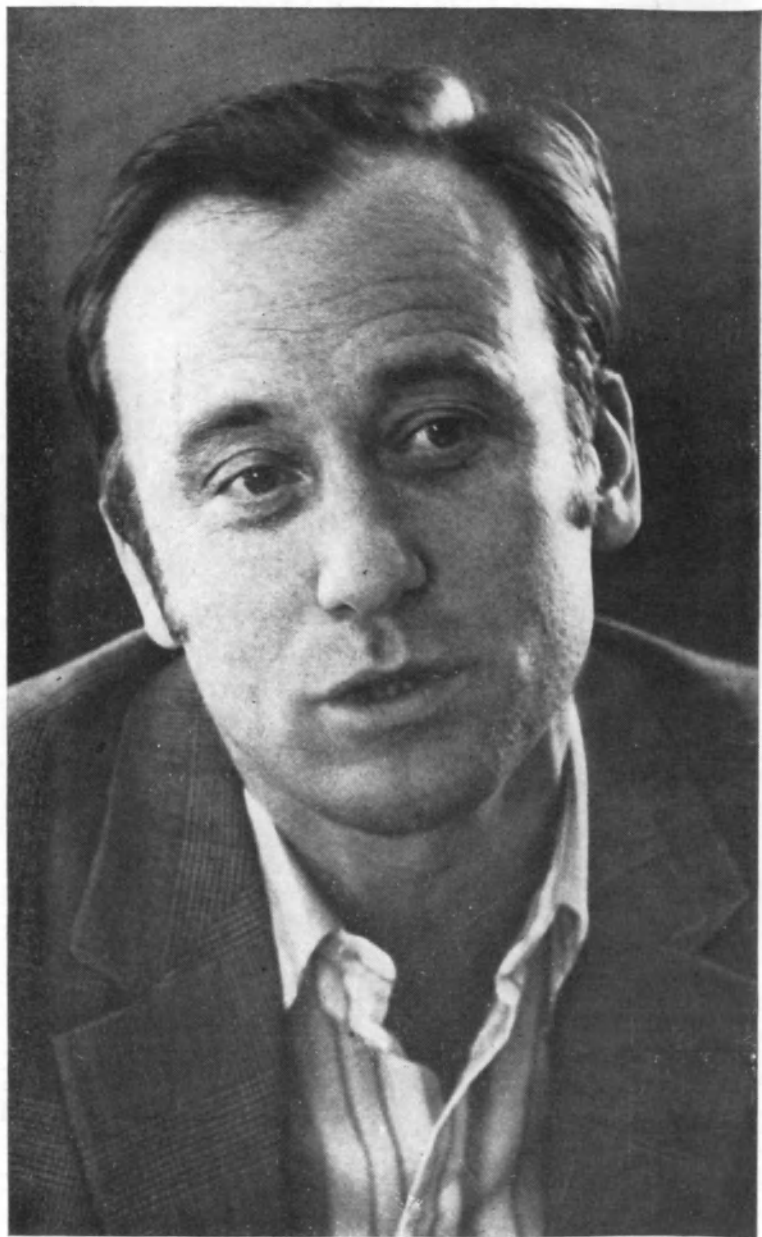




И. Лихачева

МУЗЫКАЛЬНЫЙ
ТЕАТР
РОДИОНА
ЩЕДРИНА



И. Лихачева

МУЗЫКАЛЬНЫЙ
ТЕАТР
РОДИОНА
ЩЕДРИНА

ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО «СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»

Москва 1977

Л $\frac{90102-378}{082 (02)-77}$ 459-77

© Издательство «Советский композитор», 1977 г.

Введение

Вряд ли будет преувеличением утверждать, что для исследователя, занимающегося проблемами советской музыки и направлением ее развития в 50—70-е годы, исключительный интерес представляет творчество Родиона Щедрина. Можно назвать большое количество работ, анализирующих те или иные аспекты его творчества. Например, статьи М. Тараканова, И. Земцовского, Я. Файна, Л. Христиансен, Р. Косачевой, А. Медведева... Это и не удивительно: ведь в каждом сочинении композитор предстает в ином свете, показывая нам новые грани своего дарования, и почти в каждом он затрагивает новую образно-эмоциональную сферу, пользуется иным глубоко индивидуальным комплексом средств и приемов композиторского письма.

Творчество композитора привлекательно именно такой «свободой поступи». Возникновение новых концепций всегда заставляет композитора находить неожиданные соотношения звукового материала, которые при тщательном рассмотрении оказываются логически оправданными, интересными и убедительными.

На редкость широко и жанровое разнообразие сочинений Щедрина. Он обращается к опере и балету, симфонической и камерной музыке. Много пишет для драматического театра и кино. И какой бы жанр ни избирал композитор, какую бы тему он ни затрагивал, его сочинения всегда созвучны нашему времени. Действительно, Щедрин принадлежит к тем художникам, чье творчество теснейшим образом связано с эпохой. Музыка композитора наполнена ее пульсом, дыханием, особым эмоциональным строем. Ведь, по словам Щед-

рина, каждый новый век приносит новые идеи, а они рождают новые слова и уши. Старославянский язык сейчас не годился бы даже для выражения самых прекрасных мыслей, и, конечно, скорее будет понят тот, кто высказывается современно. Поэтому не удивительно, что, воплощая классические сюжеты, Щедрин мыслит музыкальными категориями современности, то есть его герои действуют и чувствуют как люди сегодняшнего дня. Передано же это музыкой, которая захватывает, увлекает в мир кипучих молодых дерзаний, острого юмора, сильных страстей, трагических переживаний.

Стремление «говорить» современно привело композитора к поискам новых выразительных средств и возможностей в области интонационного языка, ладотональности и оркестрового звучания, в способе изложения и развития музыкального материала. Оригинально трактуя уже существующие жанры и формы, Щедрин порой не останавливается перед созданием новых. Примеров этому можно привести немало. Такова его «Поэтория» — уникальный концерт для поэта с оркестром, написанный на стихи А. Вознесенского, с его непременным участием в исполнении произведения. Родился подобный жанр не случайно. По мнению Щедрина, голос поэта, читающего свои стихи, обладает неповторимой интонацией («стихи всегда рождаются интонационно, звуково», — говорит композитор). И эту интонацию он включает в партитуру ораториально-симфонического произведения как специфический музыкальный тембр.

«Нетрадиционна» по форме и Вторая симфония, состоящая из двадцати пяти прелюдий, сменяющихся подобно кадрам кино¹. В ней использованы также характерные для этого вида искусства приемы тематических наплывов.

По-своему решен и вариационный цикл в одночастном Третьем фортепианном концерте. Тема в нем не служит исходным тезисом и материалом для дальней-

¹ В симфонии композитор воплотил тему войны и мира, жизни и смерти. Решен же этот извечный конфликт путем звуковых ассоциаций, то есть сопоставлением звуков военных, например, гула самолетов или траурного марша, и звуков мирной жизни — шелеста шин, автомобильных гудков, колотушки ночного сторожа и даже настройки музыкальных инструментов оркестра перед выступлением в концертном зале.

шей разработки, а, напротив, кристаллизуется постепенно из мельчайших мелодических ячеек, и, пройдя этот долгий путь становления, обретает цельную законченную форму лишь в самом конце произведения.

Глубоко индивидуально и раскрытие сюжетов в оперно-балетных жанрах, занимающих, пожалуй, одно из ведущих мест в творчестве Щедрина. При этом каждый новый опус в названной области является результатом исканий, обобщений, находок и в других жанрах, отражаясь на особенностях интонационного языка, тематизма, фактуры, оркестрового письма, методах развития музыкального материала, структурных закономерностях, становлении формы. Постепенно, от произведения к произведению, изменяется общий характер и образный строй оперно-балетной музыки Щедрина, что также связано с эволюционным процессом творчества композитора в целом, имеющего явную тенденцию к углублению содержания и обращению к более серьезным и важным проблемам, к усилению драматического начала и стремлению к тонкой психологической разработке образов. И это вполне естественно. Ведь в сочинениях Щедрина первых лет мир предстает перед нами как бы сквозь призму зрения совсем еще молодого человека. Окружающее привлекает его обилием впечатлений, буйством ярких красок. И музыка композитора полна веселья, шуток, смеха, озорства. Все это буквально ошеломляет, когда слушаешь такие блестящие сочинения, как Концерт для оркестра «Озорные частушки», балет «Конек-Горбунок», оперу «Не только любовь».

Со временем видение мира художником меняется. Перед ним возникают иные жизненные проблемы, часто обобщенно-философского плана. Композитор становится более экономен в выборе средств выражения, подчиняет их развитию одной главной идеи, положенной в основу сочинения. И контрастность, столь свойственная его раннему творчеству, хотя и остается по-прежнему ведущим принципом драматургии, но приобретает теперь часто резко конфликтный характер. Таким образом, в сочинениях Щедрина начинает доминировать драматизм, достигающий кульминации в оратории «Ленин в сердце народном», «Поэтории», «Кармен-сюите» и особенно «Анне Карениной».

Постепенно формируется и определенный взгляд композитора на балетный театр, из которого, по его мнению, «зритель должен уходить, не только унося впечатленные красоты, но и разрывааемый страстями, глубокими драматическими переживаниями, теми чувствами, которые каждодневно сопутствуют ему в жизни... Верю непреклонно, — пишет Щедрин, — хореографии под силу выразить всю полноту гаммы человеческих чувствований! Нужно взволновать человека — в этом одна из важнейших задач любого искусства, в том числе и балета»¹. Это высказывание композитора прямо объясняет его выбор сюжетов для двух последних балетов — «Кармен-сюиты» и «Анны Карениной», в которых, наряду с высокой трагедийностью, более эмоционально открытой, проникновенной и экспрессивной становится и лирика. Ее отдельные ростки пленяли нас в ранних фортепианных пьесах Щедрина, в балете «Конек-Горбунок».

В опере «Не только любовь» лирикой наполнены уже многие поистине прекрасные страницы партитуры. В последних же балетах можно говорить о полном расцвете лирического дарования композитора.

Оригинальной трактовке сюжетов, положенных в основу музыкально-сценических жанров Щедрина, специально будут посвящены последующие главы книги. Сейчас же хотелось бы напомнить читателям об общих тенденциях развития балета и оперы в советское время и попытаться определить то место, которое занимает в этом общем процессе музыкальный театр Щедрина.

Как известно, балет в советской театральной музыке едва ли не сразу занял положение авангардного жанра (кстати, именно в него, даже раньше чем в оперу, пришла современная тема)². Асафьев считал, что такой интерес к балету как со стороны публики, так и со стороны композиторов вызван спецификой этого жанра, лучше всего отражающего современность со всеми ее качествами, которые проявляются в тяготении сегод-

¹ Беседа с Родионом Щедриным. — «Музыкальная жизнь», 1975, № 2, с. 8.

² Первой удачной попыткой создания балета на современную тему можно считать «Красный мак» Глиэра [1927]. Позднее появляются «Стальной Скок» Прокофьева и три балета Шостаковича: «Золотой век», «Болт», «Светлый ручей».

няшнего человека к непрерывной смене переживаний, к нервной концентрации возможно многоликих и многообразных ощущений на протяжении наименьшего извива времени. Но ведь и балет, по его мнению, основывается на заполнении каждого данного мига наивысшей степенью нервного напряжения и на постоянно остро ощущаемой смене таких миггов-моментов, на внесении в сюжет драматических моментов и претворении на их основе от жизни идущих токов. В этом же Асафьев видит и сходство балета с кинематографом — оригинальной формой современного искусства¹.

Не удивительно поэтому, что такой «глашатай» современности, как Прокофьев, с блеском проявил себя в балетном театре, как не удивительно и увлечение этим жанром Щедрина — композитора, чье творчество тоже рождено сегодняшним днем.

Спираясь на традиции, идущие от Чайковского, который впервые подошел к балету с позиций симфонизма, основанного на разработке сквозного музыкального действия, продолжая линию развития балетного жанра, подхваченную от Чайковского современными композиторами и, в частности, Стравинским и Прокофьевым, Щедрин и здесь остается верен себе. Он выступает как композитор, которого постоянно влечет к себе неведомое — новые темы, сюжеты, образы. Порой это неведомое скрыто, казалось бы, в знакомых, даже обыденных вещах. Щедрин же придает им иной смысл, высвечивая и вынося на поверхность то, что до сих пор было скрыто от наших глаз, а теперь же, по воле художника, обрело иной ракурс и отсюда — иное прочтение. Такова, например, его «Кармен-сюита», где на основе музыки оперы Бизе композитор выстраивает собственную концепцию, вкладывая в нее свое понимание этого сюжета. Ведь «Кармен» как гениальное творение искусства всегда давала и будет давать пищу для воображения художника. И последующие поколения вероятно откроют ее для себя вновь.

Обращение же к Толстому было еще более смелым, и, на первый взгляд, дерзким, даже рискованным шагом, ибо роман великого русского писателя — это целый огромный мир человеческих судеб, переживаний, раз-

¹ См.: Асафьев Б. О балете. Л., 1974, с. 32.

думий. И все же эксперимент оказался удачным, потому что через музыку и танец, в силу присущей им способности к обобщенности выражения, оказалось возможным передать не только событийную сторону романа, но и раскрыть психологию героев Толстого, сложность их взаимоотношений и даже философский подтекст происходящего.

Создавая балет на эту тему, Щедрин доказывает ее несомненную актуальность для нашего времени: ведь человеческие чувства по сути дела не меняются, и конфликт, лежащий в основе отношений Анны, Каренина, Вронского, понятен и близок нам — людям XX века. Отсюда все, что связано с областью чувств, то есть с внутренним миром героев, передано средствами современной музыки. Для характеристики же внешних отношений композитор обращается к творчеству Чайковского — современника персонажей романа Толстого. Так возникает новое художественное решение, рожденное новой для балета темой, — нарочитая полистилистика. Кроме того, новаторская сущность «Анны Карениной» проявляется и в необычной для этого жанра интонационной сфере. Композитор смело применяет в балете тематизм, свойственный его симфоническим и кантатно-ораториальным произведениям, тематизм — явно «нетанцевального» характера¹, представляющий собой сложные полифонические переплетения кратких, но очень выразительных тематических образований, несущих важную смысловую нагрузку (типа лейтмотивов). Они объединены особым композиционным приемом — разного рода остинатными фонами, основанными на тех же лейтмотивных интонациях². Обращение к такого рода тематизму говорит о том, что Щедрин рассматривает балет прежде всего как симфоническое произведение, ведь именно в этом жанре следует искать его истоки (см. Вторую симфонию, «Звоны», Второй и Третий фортепианные концерты). Следовательно, для композитора балет так же высок и значителен, как симфоническая музыка. Подобный тематизм вызван к жиз-

¹ Вспомним, что и в «Ромео и Джульетте» Прокофьева многие эпизоды также в силу своей новизны были признаны нетанцевальными.

² Подробнее о значении подобного тематизма см. в главе «Анна Каренина».

ни особенностями писательской манеры Толстого, много внимания уделяющего анализу глубинных процессов, происходящих в человеческом сознании, и проникновению в его самые отдаленные тайники. Эти процессы оригинальным образом запечатлены и в музыке Шедрина.

Подход композитора к балету, как к симфоническому жанру, особенно ярко проявившийся в «Анне Карениной», — свидетельство того, что творчество его находится в русле традиций, сложившихся в русской и советской балетной классике. Однако симфонический принцип в «Анне Карениной» также носит отпечаток индивидуальности художника. Он основан на предельном обнажении контрастов при непрерывности тока музыкального действия. Этот контраст приобретает здесь форму сопоставления музыки двух разных эпох: музыки Чайковского (или стилизации под нее), выполняющей роль своего рода «маскарадного костюма», переносящего нас чисто внешне в аристократические салоны XIX века, и музыки, основанной на применении новейших и разнообразнейших средств современного композиторского письма, для раскрытия духовного мира героев.

Сопоставления и даже острые столкновения двух родов музыки вызвали к жизни и специфическое тембровое решение ряда эпизодов, выраженное в одновременном использовании двух оркестров (один из них на сцене — духовой) или же во введении вокальной музыки (дуэта из оперы Беллини «Капулетти и Монтечки»), характер которой резко противоречит звучанию контрапунктирующего ей симфонического оркестра.

Эта полифония стилей оказалась убедительной, потому что возникла под влиянием идеи создателя романа, постоянно подчеркивающего «внутренние» и «внешние» отношения, сложившиеся между Анной, Карениным и Вронским.

Симфонизация балета сочетается в «Анне Карениной» с «кадровостью» действия (то есть краткостью отдельных сцен), а также с проблемами вторжения чуждого музыкального материала, то есть тематических наплывов. В этом, несомненно, сказывается воздействие кинематографа, влияния которого не избежали ни Прокофьев, ни Шостакович, ни многие другие композиторы.

У Щедрина же подобные приемы, пожалуй, встречаются чаще и выражены более рельефно, что опять-таки подсказано особенностями литературного первоисточника — стремлением Толстого объяснить каждое душевное движение героев, зачастую чувствующих себя наедине среди праздной толпы (отсюда наплывы музыки внутреннего состояния, как бы отстраняющей на миг звуки блестящего бала или бравурного марша духового оркестра, играющего на скачках).

Краткость отдельных эпизодов, их быстрый, порой весьма резкий переход от одного к другому создают общую динамическую устремленность действия, столь свойственную музыкальному театру нашего времени и особенно Щедрина. Вместе с тем подобная драматургия вызвана намерением автора зафиксировать только наиболее важные, поворотные моменты в жизни Анны, Каренина и Вронского, приобретающие в таком случае поистине символическое значение. Отсюда и необычный, новый для балета жанр «лирических сцен», встречающийся ранее лишь в опере (имеется в виду «Евгений Онегин» Чайковского).

Таким образом, находясь в русле традиций развития балетного жанра в советское время, Щедрин подходит к нему исключительно творчески. И такой балет, как «Анна Каренина», по его новаторской сущности можно было бы сравнить с балетом Прокофьева «Ромео и Джульетта», другими словами, значение «Анны Карениной» для советской музыкальной культуры 70-х годов аналогично значению «Ромео и Джульетты» для музыки 30-х годов.

Путь же, который привел Щедрина к созданию столь высокого образца балетного жанра, интересен и показателен, ибо представляет собой последовательное, целенаправленное движение к заданной цели. Поясню свои слова.

Первый балет Щедрина «Конек-Горбунок» еще во многом традиционен. Сказочный сюжет, некоторая иллюстративность его воплощения, присутствие привычных для балета дивертисментных сцен заставляют вспомнить сочинения русской классики конца XIX — начала XX века. И вместе с тем в «Коньке» немало находок. Прежде всего это балет комический, что представляется довольно редким явлением. Он подкупает

живым юмором, красочностью, меткостью портретных зарисовок, сочностью жанровых сцен, чисто русской танцевальной стихией, отражающей через пластику внутреннюю жизнь человека. Уже здесь явно ощущается стремление автора выдвинуть на первый план музыку как определяющий компонент балетного спектакля, дающий основу для хореографического решения. Конечно, партитура «Конька» еще слишком далека от «Анны Карениной» в смысле единства музыкального действия непрерывно развертывающегося и неуклонно подводящего к кульминации. Но уже и в первом балете Щедрина отдает предпочтение чисто музыкальным средствам оформления сцен, картин, актов. Здесь есть достаточно развитая система лейтмотивов, преобладают такие типичные для музыкальных инструментальных жанров структуры, как рондо или трехчастные. Интересна и интонационная сфера балета, а также методы разработки тематизма, несомненно связанного с народными песенно-танцевальными жанрами, круг которых расширен, благодаря включению в балет частушки. Это и придает ему современное звучание. В «Коньке» складывается и определенное отношение композитора к фольклорному материалу. Щедрин не навязывает народным мелодиям чуждые ей свойства, а скорее наоборот, сама мелодика указывает ему своими качествами путь к ее закономерному и естественному претворению. Этот же принцип лежит в основе разработки тематизма в опере «Не только любовь».

Как ни различны, ни далеки друг от друга «Конек-Горбунок» и «Кармен-сюита»; все же основные закономерности творческой манеры Щедрина, намеченные в «Коньке», нашли продолжение и развитие в «Кармен-сюите», особенно если учесть, что между ними находится опера «Не только любовь». Она словно прокладывает путь от русской сказки, с традиционными комическими и лирическими народными персонажами, к психологической драме, выраженной в остром конфликте личности и общества. В опере есть место шутке и смеху, лукавому юмору, колоритному звучанию бойкой частушки и в то же время в центре ее — личная драма властной и сильной женщины. И в музыкально-драматургическом отношении опера представляет собой своеобразное промежуточное звено между двумя на-

званными партитурами, так как в ней симфонизация действия уже более органична (и в этом опера стоит ближе к «Кармен-сюите»). Способы же разработки музыкального материала во многом схожи с «Коньком», поскольку истоки их одни и те же — народное творчество.

Непосредственным предшественником «Анны Карениной» (как в хронологическом, так и образно-эмоциональном плане) стал балет «Кармен-сюита», жанр которого скорее можно определить как симфоническую поэму. В балете поражает конструктивная стройность, законченность формы, удивительно ясное, четкое и сконцентрированное воплощение одной ведущей идеи исключительно средствами музыкальной драматургии.

Все названные черты находят развитие и творческое преломление в последующем балете «Анна Каренина», которым завершается пока галерея балетных партитур Щедрина. «Кармен-сюита» интересна еще и тем, что представляет собой возрожденный композитором жанр транскрипции, оказавшийся состоятельным и перспективным и в наше время. Таким образом, создавая и этот балет, Щедрин осваивает (делая это совершенно блестяще) ныне почти забытый, а ранее чрезвычайно распространенный вид музыкального искусства.

Отдельно хотелось бы сказать еще об опере «Не только любовь». Как известно, жанр комической оперы в русском классическом искусстве носил оттенок либо лирико-комедийный, либо комедийно-фантастический. Напомним оперы Римского-Корсакова, Чайковского, Мусоргского, написанные на гоголевские сюжеты с характерной для них поэтизацией народного быта и народных характеров. Опера Щедрина «Не только любовь» в какой-то мере переключается с ними, так как тоже опирается на бытующие песенно-танцевальные жанры, а главное проникнута такой же задушевностью тона, доверительностью интонации и удивительным лиризмом, окрашенным в юмористические тона. И эта добрая улыбка художника, ощущаемая на протяжении всей оперы, исключает даже малейший налет сентиментальности и мелодраматизма, столь страшные в подобном жанре.

Вероятно, не случайно композитор, обращаясь к современному сюжету, избирает жанр лирико-комиче-

ской оперы. Именно комической опере в многовековой истории музыкального театра всегда принадлежала ведущая роль в показе на сцене образов живых современников, обрисованных, как правило, простыми мелодиями, уходящими корнями в живое народное творчество. Ну, а Щедрин вводит в партитуру в качестве основы музыкального языка частушку, метко названную Асафьевым «барометром нарождающихся интонаций». В этом вновь проявляется тяготение Щедрина к неизведанному, «сиюминутному», но подсказанному самой жизнью, без чего невозможно реалистически достоверное воплощение образов людей современного села. Кроме того, жанр частушки оказался настолько емким и разнообразным, что через него и только через него композитор сумел передать полноту человеческих чувств, мыслей, взаимоотношений, нарисовать сцены деревенского быта, раскрыть характеры. Подобное глубокое проникновение в сущность современного народного искусства родилось не случайно, ибо русский мелос является для Щедрина родным языком. По словам композитора, фольклор вошел в его жизнь без всякой умозрительности. Обращение к нему не было вызвано заранее поставленной целью. Это получилось само собой. «Просто я, — говорит Щедрин, — всегда любил подлинно народное музицирование. Смело могу утверждать, что образцы истинно народного творчества воздействовали на меня не меньше, чем первое, именно первое знакомство с такими шедеврами, как баховские «Страсти по Матфею», «Франческа» Чайковского, «Песнь о земле» Малера или «Петрушка» Стравинского»¹. Это воздействие было так велико, что не могло не отразиться в творчестве. Уже в финале его Первого фортепианного концерта мы услышали каскад великолепных тем современных частушек. Их композитор привез из глуши Белоруссии. «Много чего я там навиделся и наслышался, — писал он впоследствии. — И, наверное, больше всего самых разнообразных частушек. Так вот эти впечатления, в том числе и чисто акустические, по-видимому, как-то аккумулировались во мне, пронизали всю мою сущность — и душу, и мозг, и тем-

¹ Веседа с Родионом Щедриным. «Музыкальная жизнь», 1975, № 2, с. 7.

перамент, и руку... И я уже просто не мог обойтись без частушки в моем первом крупном сочинении»¹.

Позднее лаконичные незамысловатые напевы заиграли яркими красками в Концерте для оркестра «Озорные частушки», в опере «Не только любовь».

Опера на современную тему, пожалуй, до сих пор остается важной, во многом еще не решенной проблемой. И в этом отношении «Не только любовь» Щедрина представляется как раз одной из несомненных удач, о чем говорит и ее все более обширная сценическая жизнь.

Знаменательно, что композитор, обладающий редкой способностью к воплощению комического, гротескового, продолжает эту линию в своей следующей опере, написанной на этот раз на гоголевский сюжет. Речь идет о «Мертвых душах», которые недавно завершены композитором и даны им в остро сатирическом ключе, подобно «Носу» Шостаковича. И опять Щедрин в какой-то мере является первооткрывателем новых тем, сюжетов, образов, так как в гоголевском наследии внимание композиторов в первую очередь все же привлекали произведения, дающие возможность показать лирические пейзажи, добродушный юмор и таинственную фантастику, то есть ранние повести писателя. Для воплощения же мира отрицательных героев нужны были, видимо, иные интонации, иной подход, в целом еще не найденный. Отсюда центральные произведения Гоголя — «Ревизор» и «Мертвые души» до сих пор находились вне поля зрения русских и советских композиторов². Насколько удался Щедрину этот опыт, покажет время.

Музыкальный театр Щедрина — яркое, оригинальное современное и вместе с тем глубоко уходящее корнями в театральное прошлое России явление. Композитор отбирает из творческого наследия своих предшественников все наиболее принципиально ценное, ассимилирует его, создавая на этой основе современные по-

¹ Беседа с Родионом Щедриным. «Музыкальная жизнь», 1975, № 2, с. 7.

² Из западноевропейской музыки известна одна комическая опера немецкого композитора В. Эгга «Ревизор» (1957), написанная им на собственное либретто по одноименной комедии Гоголя. Музыка ее, живая и выразительная, носит ярко гротескный характер.

строения. Вместе с тем Щедрин, как никто еще до него другой, претворяет по-своему новый звуковой материал, находя его повсюду — в шуме леса, луга, реки, в «звучании» рассветов и закатов, в разноголосице современного города, в грохоте взлетающих космических ракет, в характерных звуках «морзянки». Он ищет в искусстве новые пути, экспериментирует, обращается к будущему.

Музыка Щедрина всегда ярка, образна и вызывает определенные сюжетные ассоциации. Ее тематизм рельефен, ритмический импульс энергичен, оркестр красочен и выразителен. Все это, при строго выверенной логике организации разнохарактерного остроконтрастного музыкального материала и его необычайно динамичном развитии, говорит о театральности мышления композитора. Проявилась эта особенность дарования сначала в инструментальных сочинениях Щедрина и более всего в его Первом фортепианном концерте, на что обратил внимание Д. Б. Кабалевский. По его рекомендации Щедрину — тогда еще только студенту IV курса Московской консерватории — была заказана музыка к новой постановке балета «Конек-Горбунок», сразу же получившая одобрение руководства Большого театра. С этого момента, вступив на путь театрального композитора, Щедрин постоянно работает в музыкально-сценическом жанре¹. Сейчас им создано три балета и опера². Каждое из этих сочинений, может быть за исключением первого, — своего рода открытие, связанное с освоением все новых творческих орбит. Поэтому автор данной работы предлагает читателям подробный анализ каждого из балетов и оперы в отдельности в порядке их возникновения. Опера «Не только любовь» не стоит особняком, а занимает второе место в ряду разбираемых партитур, представляя собой важное звено в общем процессе развития музыкально-сценического творчества Родиона Щедрина.

¹ Щедрин успешно сотрудничает в кинематографе. Им написана музыка к фильмам «Высота», «Коммунист», «Нормандия—Неман», «Сюжет для небольшого рассказа», «Анна Каренина» и другим.

² К моменту написания работы новая опера Р. Щедрина «Мертвые души» еще не была закончена, а тем более не получила сценического воплощения.

«Конек- Горбунок»

Свой первый балет Щедрин, как уже говорилось, начал писать будучи студентом IV курса. Ко времени окончания консерватории в 1955 году «Конек-Горбунок» был почти завершен. Несмотря на то, что композитор не имел тогда опыта в сочинении музыки подобного жанра, тем не менее он продемонстрировал удивительное понимание законов музыкальной драматургии. В дальнейшем мастерство в области драматургического развития становится одной из сильнейших сторон творчества композитора. Многие из того, что в этом балете было только намечено, расцвело пышным цветом и достигло совершенства в опере «Не только любовь» и балетах «Кармен-сюита», и «Анна Каренина». Вместе с тем, «Конек» является в какой-то мере промежуточным звеном, или своеобразным мостом, который связывает последующее творчество Щедрина с русской балетной классикой. Ведь здесь автор еще осваивает традиции, отбирая из творческого наследия прошлого наиболее ценное и соответствующее его замыслам. Естественно поэтому, что в «Коньке», наряду со свежими, самобытными по музыкальному языку эпизодами, встречаются и элементы, заимствованные у классиков, но не переплавленные сознанием композитора в свой, индивидуальный стиль. Однако это представляется вполне закономерным для еще молодого музыканта, тем более что в целом музыка балета ярка и оригинальна. В ней можно без труда узнать творческий почерк Щедрина, к тому времени уже создавшего ряд крупных произведений. Это прежде всего Первый фортепианный концерт (дипломная работа композитора), получившая пре-

мию на Первом международном фестивале молодежи и студентов в Берлине, кантата «Двадцать восемь» на стихи М. Светлова и ряд других сочинений. Представляет несомненный интерес с точки зрения становления его стиля и музыка к театральным спектаклям «Гроза» А. Островского (Малый театр); «Мистерия-Буфф» В. Маяковского (театр Сатиры); к кинофильмам «Высота», «Коммунист»... Вот что писала народная артистка СССР В. Пашенная по поводу музыки к «Грозе», одной из наиболее ранних работ Щедрина в драматическом театре:

«Перебирая композиторов, мы остановились на Р. Щедрина, авторе талантливого балета «Конек-Горбунок», композиторе, хорошо чувствующем русскую национальную стихию. Щедрин и написал к нашему спектаклю музыку, очень оригинальную и по содержанию, и по принципам подхода к музыкальному сопровождению спектакля. Композитор решительно отказался от традиционных подходов музыкального иллюстрирования. Он полагал, что музыка не должна звучать в антракте при перестановке декораций, когда она помогает лишь рабочим сцены. Музыка, по замыслу Щедрина, должна была родиться изнутри пьесы и изнутри образа. Она должна исходить из существа спектакля, органически вливаться в него, подкреплять его идею»¹.

Вот это стремление к рождению музыки изнутри образа, когда все направлено на выразительность, а не на изобразительность, уже в достаточной мере ощутимо в балете «Конек-Горбунок», хотя в нем еще есть моменты иллюстративного плана, обычные для балетного жанра. В дальнейшем внимание композитора будет все больше привлекать психологическая сторона сюжета, что, естественно, скажется на характере музыки, методах становления и развития тематизма, ведущей роли собственно музыкальной драматургии, определяющей построение сюжетной линии.

Какие же наиболее существенные черты стиля Щедрина проявились в его первом балете, в котором нашли отражение искания композитора, свойственные раннему периоду творчества, и от которого непосредственно про-

¹ Пашенная В. Ступени творчества. М., ВТО, 1964, с. 193.

тягиваются нити к таким талантливым оригинальным и остроумным произведениям, как «Озорные частушки» и опера «Не только любовь»?

В сфере интонационного языка это — опора на различные жанры русского фольклора, в том числе на современную частушку, впервые использованную композитором в финале Первого фортепианного концерта. В «Коньке» частушка звучит в общем хоре песенно-танцевальных мелодий — протяжных, лирических, хороводных и плясовых. Настоящей же частушечной стихией, бурлящей и переливающейся разноцветьем, будут наполнены только что названные произведения — опера «Не только любовь» и Концерт для оркестра «Озорные частушки».

Таким образом, Щедрин не просто следует традициям русских композиторов, а находит еще почти не использованные пласты русской народной песенности, наиболее распространенные именно в наше время. Кроме того, обращаясь к фольклору, он уже в «Коньке» вырабатывает собственную манеру подачи музыкального материала. Для нее характерны острота и терпкость гармонического оформления с излюбленными секундовыми звуко сочетаниями; яркие, сочные оркестровые краски, создаваемые специфическим использованием некоторых инструментов (вплоть до введения нового инструментария) или необычным смешением тембров; энергичные упругие и разнообразные ритмические рисунки с подхлестывающими оstinатными фигурациями сопровождения... Все это создает самобытность музыкальной речи композитора при характерном для его произведений тех лет общем настрое музыки — яркой, солнечной, по молодому жизнерадостной, полной задорного юмора, динамики, заражающих слушателей и заставляющих весело смеяться над различными житейскими ситуациями и человеческими слабостями. Не случайно балет, поставленный вскоре после его создания (1960) в Большом театре, не сходит со сцены вот уже более пятнадцати лет. Включили его в репертуар и другие театры страны, в том числе Малый оперный театр Ленинграда.

Либретто «Конька» создано по мотивам одноименной поэтической сказки Петра Ершова, написанной в 1834 году на основе народных сказаний. Эта хорошо

знакомая и любимая не только детьми, но и взрослыми сказка уже не раз привлекала внимание композиторов. Известны и симфонические произведения, навеянные сюжетом Ершова (сюиты В. Цытович, 1956, и В. Бояшева для оркестра народных инструментов, 1958), и сочинения для музыкального театра — опера И. Виленского «Горбоконик», 1935, балеты А. Добронича «Div Kopis», 1925, и Ц. Пуни, 1864,— последний шел также под названием «Царь-девица». Однако, пожалуй, именно Щедрина более всего удалось достойно воплотить в звуках талантливое и самобытное произведение русской литературы, проникнуться духом этой поистине народной сказки и добиться органического слияния музыки и поэтического содержания.

В балете Щедрина оживают колоритные сказочные персонажи Ершова, живущие и действующие в родной стихии¹, говорящие на истинно русском языке — выразительном и красочном, исполненном юмора и лиризма. В музыке композитора ощущается не только мастерское владение национальным мелосом, но и его горячая любовь к героям народных сказок, пристрастие ко всему исконно-русскому — к песням, танцам, обрядам и обычаям, поэтическому слову и просто бытовой стороне жизни народа.

Работа над балетом совпала с усиленным освоением и проникновением Щедрина в самую суть природы русского фольклора и развитием собственного отношения к народному мелосу. Композитор стремился не только найти наиболее естественные методы претворения и обработки мелодий, подсказанные их природой, но и гармонично сочетать русский мелос с приемами современного музыкального языка. Эта работа, начатая в раннем периоде творчества, продолжается и по сей день. Результатом ее стали такие глубоко затрагивающие душу сочинения, как «Поэтория» на стихи А. Вознесенского, оратория «Ленин в сердце народном», Концерт для оркестра «Звоны», лаконичный хор а cappella «Русские деревни» (слова И. Харабарова), претворяющие старинные знаменные распевы и колокольные звоны, органично вплетающиеся в сложную оркестровую и хоровую ткань.

¹ У Пуни действие сказки разворачивается на Востоке.

Обращаясь в «Коньке» к сказочному сюжету, Щедрин продолжает традиции русских композиторов-классиков, в частности, Римского-Корсакова, буквально благоговевшего перед стариной, перед мудростью народных сказаний. Именно его влияние заметно в решении ряда сцен (например, в картине «Дно океана»), в трактовке некоторых образов балета (особенно женских), в приемах создания музыкальных характеристик персонажей.

Многое воспринял Щедрин и от Стравинского, особенно в подаче массовых народных сцен — живописных и реалистичных. Слова Асафьева о балете Стравинского вполне приложимы и к балету Щедрина. Он пишет: «Музыка «Петрушки» полна жизни. Она насыщена — что предполагает в композиторе исключительный дар наблюдения — ритмами-жестами и движениями, конкретно передающими (а не описывающими) душевное состояние отдельных персонажей и толпы, как они выражаются в поступи людей и в мимике лица, и в движениях тела. В этом отношении партитура «Петрушки» поразительно пластична, что неудивительно. Но ее пластика — не неподвижная пластика скульптуры, а пластика живого людского потока и пантомимы, исходя из пантомимы и пляса, музыка Стравинского полна движения, динамики, характерности и «мускульной экспрессии»¹. Все эти черты присущи и народно-массовым сценам балета Щедрина, что делает их впечатляющими и яркими.

Кстати, говоря о традициях, нельзя не отметить, что балет Щедрина много заимствует не из аналогичного жанра русской классики, а скорее из русской комической оперы, в свою очередь черпающей характеры и ситуации из народной сказки или литературной классики (главным образом гоголевской). Возможно, это связано с тем, что, создавая веселый музыкальный спектакль, Щедрин осваивал редкий для балетного искусства жанр — комический. В этом, как и в выборе сюжета, проявляется творческая индивидуальность композитора, умеющего весело, а порой и зло «смеяться музыкой» и обладающего чудесным даром создавать выразительные, острохарактерные портреты персонажей,

¹ Глебов И. Книга о Стравинском. Л., 1929, с. 33.

что оказалось сродни сказке Ершова, отличающейся русским колоритом, светлым оптимистическим мироощущением, остроумием, веселым задором, национальным своеобразием характеров. Глубокий, часто иносказательный смысл, заложенный в сказке, также не мог не привлечь композитора. Ведь его лучше всего можно передать именно средствами музыкального искусства, очень точно и метко доносящего до слушателей то, что скрыто между строк. Кроме того, в сказке Ершова много как будто создано для сцены. Это — контрастные образы, народно-жанровые эпизоды, сопоставление двух миров — реального и фантастического.

Особый же талант Щедрина, в котором счастливо сочетаются дар музыкального драматурга, обладающего симфоническим мышлением, и способность к образной конкретизации, к созданию метких портретных зарисовок, сыграл, пожалуй, решающую роль в успешном разрешении задачи перенесения «Конька» на балетную сцену. При этом авторы либретто (В. Вайнонен и П. Маляревский) и композитор внесли немало изменений в литературный первоисточник, сообразуясь с требованиями балетного жанра, но бережно сохранили основную сюжетную канву — рассказ о невероятных приключениях смекалистого Ивана, героя многих народных сказок, победившего своих недругов. Ясно донесена до слушателей и зрителей и основная мысль сказки — торжество добра, справедливости, высоких человеческих чувств и разума над глупостью, примитивностью. Музыка же балета полна такого же очарования, что и остроумная веселая сказка с присущей ей атмосферой насмешливо-добродушного юмора и характерным для автора любовно-подтрунивающим отношением к героям повествования. Специфичен и национален, так же как лексика поэзии Ершова, и музыкальный язык балета Щедрина.

Сравним литературный первоисточник и либретто, в котором ряд сокращений связан со стремлением избавиться от повторности ситуации, характерной для народных сказаний (принцип троекратности), но безусловно тормозящий развитие сценического действия. Так, число путешествий Ивана доведено до двух, благодаря объединению первого и второго — поимки жар-

птиц и Царь-девицы, которая здесь выступает в роли их предводительницы.

Троекратное хождение в дозор каждого из братьев поочередно заменено в балете одним. Иван, крадучись, уходит вслед за Данилой и Гаврилой, строго-настрого приказавших ему оставаться дома.

В третьем путешествии (в балете — втором) Ивана изъято его свидание с Месяцем как не имеющее прямого отношения к развитию основной сюжетной линии.

Оригинально решена сцена, где царь узнает о существовании жар-птиц и Царь-девицы. В сказке он слышит о них от спальника, в свою очередь подслушавшего эту историю у слуг, которые на досуге развлекались чтением небылиц. Естественно, рассказ, в силу его повествовательной формы, было почти невозможно передать средствами хореографии. А между тем он являлся очень важным моментом в разворачивании сюжета. И композитор заменяет книгу фресками с изображением сказочных персонажей, которые украшают спальню царя. Случайно дотронувшись до них пером жар-птицы, украденным спальником у Ивана, царь с восхищением наблюдает мимолетное оживление изображений, после чего и посылает за Иваном с требованием поймать для него дивные волшебные существа:

Царь, затряси бородою:
Что? рядиться мне с тобою! —
Закричал он, — но смотри,
Если ты недели в три
Не достанешь мне жар-птицу
В нашу царскую светлицу,
То, клянуся бородой!
Ты поплатишься со мной:
На правеж — в решетку — на кол!
Вон холоп! ¹

Подобное решение наилучшим образом объясняет зрителю ситуацию, которая определяет дальнейший ход событий, и сценически очень эффектно.

Учитывая возможности балетного жанра, композитор значительно расширяет народно-массовые сцены, основываясь на довольно лаконичных зарисовках, со-

¹ Ершов П. Конек-Горбунук. М., 1968, с. 65.

державшихся в сказке. Таковы картины деревенского гулянья (№ 3—4), ярмарочного торга (№ 18—21), традиционной обрядовой сцены величания царя и царицы (эпилог). Они важны для создания атмосферы праздничности и исторической достоверности происходящего, являясь необходимой «оправой» для развития действия, с которым слиты воедино. Немалое место отведено в балете и развернутым фантастическим сценам, из которых, пожалуй, лишь картина «Дно океана» оказывается несколько чуждой по стилю и непосредственно не связанной с действием. Очевидно молодой композитор, уступив требованиям балетмейстера, не смог не включить в балет дивертисмент с традиционными живописными танцами обитателей морского дна. Для этого и было использовано путешествие Ивана за кольцом Царь-девицы. Возможно, эта картина была введена и под впечатлением от аналогичной сцены в «Садко» Римского-Корсакова. Кстати, здесь тоже несколько изменена ситуация — ведь в сказке Иван не погружается в морскую пучину, а ожидает обещанное кольцо на берегу океана.

Некоторой трансформации подверглись и образы сказки Ершова. Щедрин и подчеркивает в них наиболее важные, на его взгляд, стороны характера, что углубляет образный конфликт, лежащий в основе каждого драматического произведения. Иван в балете опозитивирован. Это лирический герой, не лишенный молодецкой удалости и озорства, простиупающих в его плясках. Столь же лиричен и образ Царь-девицы, в котором подчеркнута его двойственность. Это полуфантастическое, получеловеческое существо, подобное Волхове из «Садко» Римского-Корсакова, его же Снегурочке или Царевне-Лебедь («Сказка о царе Салтане»).

Другие персонажи — Братья и царь (в балете он носит комичное имя Гороха), напротив, окарнатурены. Композитор с большой изобретательностью заостряет внимание именно на комической стороне их характеров, углубляя таким образом контраст между лирическими и комедийными персонажами. Есть в балете и новое действующее лицо — морская царевна (в спектакле Водяница), заменившая Кита-рыбу. Вероятно это сделано с целью ввести в балет второй женский образ — причудливо-фантастический, хрупкий и нежный, а так-

же объясняется желанием придать большую хореографичность спектаклю.

Композитор наделяет персонажей, в том числе и второстепенных, индивидуальным тематизмом (лейтмотивами). Некоторые из них (Иван и Царь-девица) имеют по две темы. Братья — Данила и Гаврила — обрисованы одной темой. Групповую музыкальную характеристику получают и жар-птицы. Кроме того, в балете есть лейтмотивы, связанные с образами природы — леса и моря.

Оперируя этими лейтмотивами, композитор создает сольные и ансамблевые эпизоды, развернутые сцены и пейзажные зарисовки. При этом некоторые из тем (пейзажные и лирические) практически остаются неизменными, поскольку автору важно запечатлеть лишь основные черты образа, без его трансформации. Такие темы только тонально перекрашиваются, проводятся они полностью, связывая картины балета наподобие арок, или в усеченном виде.

Как правило, они сохраняют жанровое лицо, характер и общее настроение. К подобным лейтмотивам относится первая тема Ивана — лирически-песенная, на основе которой построен его монолог-портрет (№ 5):

The image shows a musical score for a violin (V-ni) and piano accompaniment. The tempo and mood are marked as "Andante cantabile" and "dolce legato". The score is numbered "1" and "43". It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The melody is written in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The music is characterized by a slow, flowing, and lyrical quality.

На протяжении балета тема в первоначальном виде неизменно сопровождает своего героя (см. № 5, 11,

ц. 90; ц. 43; ц. 61 — вступление; ц. 65). Не менее часто используется ее начальный мотив, приобретающий характер то торжественно-приподнятый — в эпизодах, где Ивану удается одержать очередную победу (см. № 12, ц. 110; № 23 и 42, ц. 379 — лейтмотив звучит в увеличении и в новом для него трехчетвертном размере; № 63, ц. 609), то взволнованно-тревожный (№ 35, ц. 302; № 46, ц. 427), отражающий беспокойство и смятение Ивана по поводу нового поручения царя Гороха. И все же его лейтмотив не переступает границ песенно-лирического жанра, за исключением одного эпизода (№ 16), где он, трансформируясь под влиянием тематизма жар-птиц, приобретает танцевальные черты (типа мазурки):



Столь же неизменны и оба лейтмотива Царь-девицы. Один — причудливо изломанный, сопровождаемый красочными гармониями — характеризует ее как фантастическое существо (см. № 34, ц. 293; № 38, 47, 63). Другой, написанный в жанре колыбельной, с мягко покачивающейся мелодией, рисует ее человеческий облик (см. № 43, ц. 388; № 47, ц. 452; № 48, ц. 471; № 67):

3а
 293 Царь-девица
 Moderato cantabile

Cl., Arpa
 pp
 p
 f
 p
 con Ped. sempre

pp
 Cor.

294

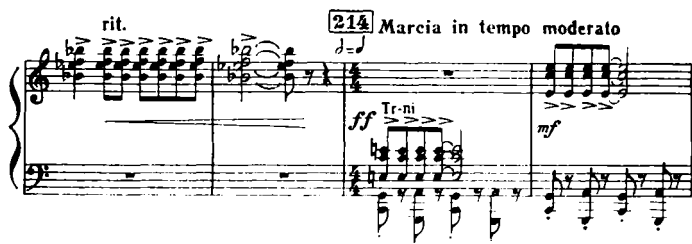
p
 pp

36
 389 a tempo, ma poco rubato

f piano voce

Иначе обстоит дело с тематизмом комических персонажей (царя Гороха и Братьев) и фантастических (Конька, жар-птиц). Их интонации пронизывают весь балет и не только в качестве основного тематического материала ряда номеров. Они насыщают также и фактуру, и басовые голоса, и оstinatные фигурации сопро-

вождения. Композитор, проявляя большую изобретательность, подвергает названные лейтмотивы и их отдельные ячейки самой разнообразной обработке, показывая все новые и новые смешные стороны характера комических персонажей. Например, лейтмотив Гороха (см. пример 4), положенный в основу кукольно-примитивного марша-скерцо, сопровождающего первый выход царя (№ 22), в дальнейшем, расщепляясь на микроэлементы, проникает во все поры фактуры в эпизодах, связанных с этим образом и вообще с характеристикой царства Гороха. Мы слышим интонации лейтмотива уже в следующей за выходом царя сцене Торга коней (№ 23), где тема в полном виде чередуется с темой Братьев (ц. 220) и, кроме того, образует беспокойно пульсирующее остинато в басовом голосе.



Эти же интонации, но более напряженные, хроматизированные и с несколько иным ритмическим рисун-

ком звучат в виде басового оstinатного фона в юмористической картине «Сонное царство» (№ 25). Разного рода варьированию (тональным смещениям, дублировкам терциями или трезвучиями и т. п.) подвергается мотив в сцене с мухой. Более значительные ритмические и интонационные преобразования он получает в Просцениуме (№ 23).

Переживания царя, малейшие изменения в его настроении переданы также путем трансформации лейтмотива. Это — недоумение и растерянность в сцене оживления фрески (№ 34), где в тему, разрывая ее на отдельные мотивы, вклиниваются форшлагги, усиливающие комедийный момент. Остроумно сделано подражание смеху царя (№ 35, с. 301). В этом же эпизоде преобразованный лейтмотив передает настойчивое, обращенное к Ивану требование Гороха добыть Царь-девицу (см. с. 303). В эпизодах встречи с Царь-девицей (№ 47, 48) тема царя, контрапунктирующая темам других участников ансамбля (Ивана и Царь-девицы), звучит то страстно, то лирически-нежно, то грубовато-неуклюже (царь вступает в общий танец). При этом все окрашено в юмористические тона и кажется смешным преувеличением благодаря разного рода деталям (форшлагги, внезапные *crescendo* и *diminuendo*, неожиданные синкопы и примитивный механический ритм сопровождающих фигураций).

Столь же многосторонние оттенки комического облика царя передает его лейтмотив в дуэте с Царь-девицей (№ 62) и следующей за ним кульминационной сцене (№ 68). Завершающим же этапом в развитии образа можно считать мастерски сделанную пародию на похоронный марш (№ 64), написанный в виде пассакалии. В качестве басового оstinато здесь также использован один из элементов лейтмотива:

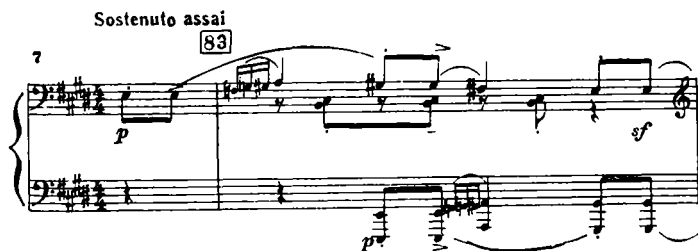
Tempo di marcia (Sostenuto)

5

Не менее изобретательна трансформация лейтмотива Братьев — энергичного, с угловатым, резко очерченным рисунком, построенного на внезапных скачках, подчеркнутых упрямым «вдалбливанием» верхнего звука:



Преобладающее двухголосное фугированное изложение темы говорит о полном сходстве их натур. Развитие темы, связанное с раскрытием разных сторон характера Братьев (воинственно-задиристых, но ограниченных и туповатых, попадающих часто в смешные ситуации), сделано настолько интересно, мастерски и имеет столько вариантов, что заставляет подробнее остановиться на эпизодах, претворяющих трансформированный лейтмотив. Кроме того, подобные образы и методы их характеристики почти не имеют аналогов в предшествующей балетной и даже оперной литературе. Видоизменяя тему Братьев, композитор придает ей характер то разудалой пляски в сопровождении балалаечного наигрыша (№ 3 и 4), то марша (№ 7), то тяжеловесного медлительного скерцо, где мотив, утративший диатоническую основу, порой теряющий четкие контуры, подстегиваемый завывающими глиссандо и форшлагами, воссоздает облик двух пьяниц, с трудом пытающихся удержаться на ногах, но в конце-концов падающих на землю и мгновенно засыпающих:





На трансформированном лейтмотиве построена и сцена кражи коней (№ 15), передающая суетливость и тревогу Братьев, проявляющуюся в отрывистом стаккато-тированном звучании темы, каноническое изложение которой предельно сжато (до одной восьмой), и во внезапных всплесках оркестра, прерывающих тему:

Крадучись и озираясь, появляются Данила и Гаврила. Они вернулись за зипунами.

8 *Camminando liberamente* *ten.*

Fag. *p* *pp* *p*

121 *ten.* *ten.* *ten.*

pp *pp* *sfz* *pp*

Дальнейшее ее преобразование почти зримо рисует ход событий, разворачивающихся в этой сцене. С различными ситуациями, в которые попадают Братья, связано и угрожающе-повелительное звучание мотива (№ 4, ц. 38; № 7, ц. 69) или важно-надменное (№ 22, ц. 212), сопровождающее их появление на базаре с конями, украденными у Ивана. В первом случае тема дублирована аккордами в низком регистре при ярчайшей динамике (FF), во втором она дана в виде канона в увеличении, исполняемого тромбонами и тубой. Конеч-

ного своего преобразования тема достигает в уже упоминавшейся ранее сцене торга коней (№ 23), носящей разработочный характер. Здесь из ее сплава с мотивом царя рождается новое тематическое образование, выявляющее в какой-то мере родство двух лейтмотивов (см. пример 15).

Развитию подвергается и тема жар-птиц:

9 *Sostenuto fantastico*

pp

pp legatissimo

118 *Fl. Irullato*

Она свободно варьируется в ряде эпизодов, где участвуют эти фантастические существа, представляя перед слушателями в различном тембровом одеянии (см. № 14, 29 кода, 30, 33 кода, 36, ц. 315 — мотив дан в уменьшении и ц. 317 — в увеличении). Различную окраску приобретает и скерцозно-танцевальная тема Конька, его портрет основан на этом лейтмотиве (№ 13 и 17 — см. пример 10 а), однако зарождение темы Горбунка происходит чуть раньше — в сцене ловли Кобылицы (№ 12, ц. 98), где лейтмотив звучит в низком регистре и увеличении (см. пример 10 б):

10а Moderato glucoso 113

8- Picc. solo
f grazioso

V-ni I p etc.

106 Quasi doppio movimento 100

ff p f

На свободном развитии и контрапунктических сочетаниях разных вариантов темы Конька построены его сольные монологи (№ 17 — «Полет Конька» и № 70 — финал балета). Те же варианты (тема в увеличении или усеченном виде) использованы для создания довольно развитых эпизодов (см. № 43, с. 394 — хрустально-прозрачное, постепенно истаивающее звучание; № 63, с. 609 и 624 — торжественно-величальное, в сопровождении колокольного звона; № 70 — радостно-скерцозное). Нередко лейтмотив Конька дается в контрапунктическом сочетании с другими темами балета, например, царя (№ 27) и Ивана (№ 63, с. 609).

Значительную трансформацию претерпевает второй лейтмотив Ивана, основанный на лаконичной и довольно подвижной теме:



С ним связаны все волнения и беды Ивана. Уже первое появление этого мотива создает ощущение настороженности и скрытой тревоги (№ 4, с. 39). Такое же настроение присуще теме и в сцене, где Иван, несмотря на запрет, решает уйти в дозор вслед за Братьями (№ 7, с. 70). В ряде же сцен она приобретает характер причета-жалобы (см. № 8 начало; № 16, с. 135; № 35, с. 304 и 306):



Как уже отмечалось, «Конек-Горбунок» Щедрина представляет собой сочетание комического, а порой и гротескового с лирическим. При этом преобладающей и наиболее сильной стороной музыки все же следует считать первую. Балет буквально пронизан атмосферой юмора и иронии, но они не окрашены здесь в мрачные тона, не превращены в злой сарказм, а добродушны и лукавы.

Лирическая линия занимает в балете более скромное место. В ней есть немало нейтральных эпизодов, не столь индивидуализированных, как комические. В лучших же лирических страницах — Колыбельной (№ 43), Ноктюрне (№ 65), картине Ночи (№ 9), портрете Ивана (№ 5) — уже угадывается автор оперы «Не только любовь», оратории «Ленин в сердце народном», балета «Анна Каренина». Правда, в последнем произведении лиризм порой достигает высочайшей экспрессии и открытой эмоциональности. Здесь же в «Коньке» лирика еще скромная, даже робкая.

Жанр балета и его драматургия во многом определяются спецификой литературного источника. Как и в сказке, действие течет спокойно, неторопливо, нередко приостанавливаясь чисто танцевальными эпизодами. Такой лирико-эпический склад, однако, не исключает конфликтности ситуаций и контрастности образов, которые и в этом балете, как в любом другом сценическом произведении, составляют основу драматургии, ее движущее начало.

Образы балета бесконечно разнообразны. Это и шумные живописные картины народных празднеств с веселым гомоном пестрой разряженной ярмарочной толпы, и задумчивая мечтательность девичьих хороводов или грубоватая удаль плясок деревенских парней, и уморительный юмор сцен в царстве Гороха (подобного Додонову царству Римского-Корсакова), и возвышенность чувств Ивана, волшебная таинственность Царь-девицы, и, наконец, волнующая, нежная и немного печальная красота русских пейзажей. Внутренний конфликт этих индивидуализированных образов с четким разграничением на три контрастные сферы — комическую, лирическую и собственно сказочную — и создает динамику действия, способствуя выявлению основной идеи произведения.

В балете Щедрина, как и в лучших произведениях его предшественников, образный контраст проявляется прежде всего в контрасте интонационном. Выше говорилось о том, что композитор наделяет каждую группу персонажей специфическим музыкальным языком. Развитие и взаимодействие этих интонационных сфер, отражающее характер отношений между героями сказки, и является определяющим в развитии сюжета: ведь «сюжет — это взаимоотношение людей», по выражению М. Горького. Здесь, в балете Щедрина, резких столкновений между ними немного. Скорее преобладает форма сопоставления разнохарактерных образов. Отсюда и отсутствие подлинного драматизма в разворачивании действия.

В четырех актах балета, разделенных на восемь картин с прологом и эпилогом, четыре картины отведены для экспозиции персонажей и завязки действия (оживление фресок в 4-й картине). Развитие происходит в 5-й и 6-й картинах. Оно приводит к кульминации и развязке в 8-й картине. 7-я картина («Дно океана») выполняет роль отстранения, особенно эффектно оттеняющего главную кульминацию балета, достигающую довольно интенсивного драматического напряжения. Следовательно экспозиция образов, которые вводятся в действие постепенно, неторопливо, практически занимает половину балета (хотя и здесь происходят какие-то события). Это говорит об эпичности драматургии. Характерно, что каждый персонаж впервые появляется на сцене со своим сольным номером, выполняющим роль портретной зарисовки, где определены наиболее типичные черты его внешнего и внутреннего облика. Таковы монологи отца (№ 2, «Горе»), Ивана (№ 5), Конька (№ 13 и № 17), Выход царя (№ 22), Царь-девицы (№ 34), дуэты Братьев (№ 3, 4, 7), танцы жар-птиц (№ 14). Эти характеристики неизменны. Образы даны не в развитии, а в уже целостном, законченном виде. Такая статичность также — особенность эпического жанра.

Драматургия каждой картины основана примерно на одних и тех же принципах — подчеркнуто контрастном чередовании номеров, связанных с различными образными сферами. При этом композитор чаще всего открывает действие пейзажной или жанрово-бытовой зарис-

совкой, за которой следует ряд монологов и дуэтов с неизменным сопоставлением комического и лирического, лирического и фантастического. Завершается же серия портретов и диалогов развернутой ансамблевой сценой, собирающей героев вместе. Это, как правило, живые жизненно-правдивые эпизоды, порой юмористического, а иногда и драматического характера.

Таким образом, наряду с методом чередования контрастных по музыкальному материалу номеров, Щедрин прибегает к столкновению различных интонационных сфер, приберегая такие эпизоды к концу картины или действия. Музыкально это выражено контрапунктированием тем и неожиданным вторжением чуждого для данного эпизода материала. Например, конфликт между Братьями и Иваном передан внезапной остановкой плясовой темы при первых же звуках «грозного» лейтмотива Данилы и Гаврилы (№ 4, с. 38):

Mezzo mosso (Sostenuto)

13 38 Братья упрекают Ивана.

rit. molto

Взаимодействие героев отражается в одновременном звучании двух или нескольких тем (№ 24, сочетание лейтмотивов Царя и Конька; № 47, на тематизм Ивана и Царь-девицы наслаивается лейтмотив царя; именно этот эпизод показан в примере 14):

Moderato dolce

14

Царь-девица просыпается.
Poco agitato

430 Ob. b.

431

f

cresc. poco a poco

Однако чаще всего такие эпизоды носят разработочный характер. Тематический материал в них не только свободно переплетается или чередуется, но и подвергается разного рода трансформациям, дробится на отдельные мотивы неустойчивого характера, из которых рождаются новые мелодические образования. В качестве примера приведем «Торг коней» (№ 23) и «Сцену» (№ 63). В первом из них процесс продажи золотогривых коней передан композитором с неподражаемым мастерством и юмором:

15 Vivo

p

sf

<sf p

sf

Очень выразительны краткие, прерывающиеся и словно стремящиеся вытеснить друг друга «реплики» и «возгласы» участников торга (Данилы, Гаврилы и

Гороха)¹, страсти которых, постепенно накаляясь, достигают, казалось бы, наивысшей точки. И в этот момент в действие включается новый персонаж — Иван. С его появлением сцена торга приобретает еще большую напряженность. На этот раз звучит контрапункт темы Ивана, которая с каждым новым проведением поднимается выше, и начального мотива темы царя, приобретающего здесь особенно гротесковый характер:

16 Вбегает Иван с коньком-горбунком.

224 Vivo

Вся сцена завершается ослепительной кульминацией, после чего победно и торжественно звучат фанфары Гороха, жалующего Ивана конюшим:

Царь отправился назад,
 Говорит ему: «Ну брат,
 Пара нашим не дается;
 Делать нечего, придется
 Во дворце тебе служить;
 Будешь в золоте ходить,
 В красно платье наряжаться,
 Словно в масле сыр кататься,
 Всю конюшенну мою
 Я в приказ тебе даю,
 Царско слово в том порука².

Немаловажную роль в передаче эмоциональной взволнованности и постепенно разгорающегося азарта, охватившего всех участников торга, играют непрерывные динамические волны с интенсивным *crescendo* от *piano* к *forte* в каждом двутакте, а также беспокойный

¹ Эти реплики основаны на интонационных зернах лейтмотивов Братьев и царя.

² Ершов П. Конек-Горбунук, с. 44.

пульс остигатного сопровождения, иногда приобретающего характер причета. В каком-то смысле остигато играет здесь и конструктивную роль, объединяя разрозненные тематические ячейки в цельное построение.

Другой пример представляет собой развернутую сцену балета, его генеральную кульминацию. И если первая сцена при всей напряженности ситуации все же не выходила за рамки жанрово-бытовой, то вторая уже приобретает в известной мере драматическую окрашенность. Композитор готовит кульминацию, отодвинутую к концу номера, исподволь, постепенно заостряя контрасты между быстро сменяющимися эпизодами. Вот появляется Иван с перстнем Царь-девицы — широко и привольно звучит его лейтмотив. Затем новый раздел — Горох умоляет Царь-девицу стать его женой. Его тема, преувеличенно страстная, приобретает еще более комические черты. В ответ на мольбу царя она рассыпается жемчужным смехом. А вот входят бояре, сопровождаемые степенной, но туповатой темой. И, наконец, по знаку Царь-девицы появляется кипящий котел. Здесь Щедрин предельно сгущает краски, прибегая к разного рода оркестровым приемам, чтобы передать эмоциональное состояние всех, кто увидел котел. Наибольшего же драматического эффекта он достигает в конце сцены — при сопоставлении величественного апофеозного звучания темы Ивана в сопровождении колокольного звона (Иван появляется из котла чудо-красавцем) и жалкого бесплотного лейтмотива исчезнувшего в котле царя:

Иван появляется из котла чудо-красавцем

17a **Maestoso cantabile** etc.

609

Бояре в недоумении переглядываются

Tempo precedente

176 *lunga* **613** Ob. *mp* *ppp* *lunga* *pp dolente* *ppp*

Fl. *pp.* *pp.* **614** Cl. *pp.* *pp.*

Подобная мозаичная структура ряда сцен балета, как и принцип чередования контрастных номеров, не означает отсутствия единого драматургического стержня. Именно музыке, при всей ее конкретности и характерности (в чем проявляется театральное начало), принадлежит решающая роль в создании единства целого, путем подлинно-симфонического развития музыкального материала. Она не ограничивается аккомпанементом или иллюстрацией сюжета, а берет на себя выражение внутреннего действия балета, как идейно-психологического, так и эмоционального. Отсюда непрерывность и последовательность музыкального развития, которое в основном сохраняется и в дивертисментах, за исключением, пожалуй, 7-й картины.

Таким образом, в «Коньке» уже ощутим Шедрин-симфонист, хотя здесь еще есть музыка иллюстративного, прикладного характера, а сам симфонизм довольно своеобразен, что определяется как особенностями жанра балета — лирико-эпического, так и спецификой музыкального языка, в основе своей опирающегося на народную песенно-танцевальную мелодику. В последующих балетах принцип симфонизации музыкального

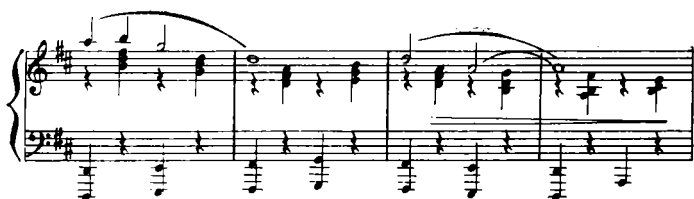
действия и ведущей роли музыки в сюжетном развитии будет проведен композитором еще последовательнее.

В чем же проявляется симфоническое начало в драматургии «Конька»? В особой роли музыки, раскрывающей сюжетно-логические связи между образами, в общенности тематизма, в возможности его преобразования, в интонационных и тонально-гармонических связях, на основе которых создаются эпизоды с различной комбинацией тем, и, наконец, в создании единства музыкального действия.

Щедрин, как и Прокофьев, строит действие балета на системе лейтмотивов, которые, как мы говорили выше, выполняют одновременно и роль характеристики действующих лиц. Развитие же лейтмотивов, их преобразование и взаимодействие служит не только средством, скрепляющим форму, но и приемом раскрытия сюжетно-логической взаимозависимости между образами. При этом композитор пользуется разными приемами «расшифровки» этих отношений. Например, он переадресует тематизм, то есть передает его другому персонажу, что указывает либо на родство их натур, либо на связывающее их общее чувство. Может быть и третий вариант — раскрытие средствами музыки сокровенных мыслей, мечтаний, воспоминаний о дорогом человеке, постоянно занимающих воображение. В качестве примера сошлемся на некоторые монологи Царь-девицы, которая под влиянием любви к Ивану обретает человеческий облик. Первый же дуэт героев сопровождается темой Ивана, дающей начало новой лирической мелодии, которая напоминает колыбельную. Она раскрывает перед нами совершенно иной внутренний мир Царь-девицы, привлекательный теплотой и проникновенностью чувств:

18
391
Moderato cantabile
mf *espress.*
con Ped.
simile

The image shows a musical score for piano, measures 18 to 391. The tempo is marked 'Moderato cantabile'. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The upper staff is in treble clef, and the lower staff is in bass clef. The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamic is marked 'mf' and 'espress.'. There are pedal markings 'con Ped.' and 'simile' at the bottom. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and accents.



К подобному приему Щедрин обращается еще дважды, намеренно сопровождая вариации (монологи) Царь-девицы, грустящей об Иване, его темой (см. № 47, с. 436 и № 61).

Особый характер взаимоотношений действующих лиц выясняется и благодаря сочетанию разного рода тематизма, а также (что, пожалуй, важнее) взаимовлиянию лейтмотивов. Так, преобразование темы Ивана в финале 2-й картины (№ 16, «Вариации Ивана с пером жар-птицы») происходит под явным воздействием предыдущих сцен (полета жар-птицы). Песенная мелодия приобретает необычный и чуждый для нее облик — танцевальный.

Меняется здесь размер ($\frac{3}{4}$ вместо $\frac{4}{4}$), ритмический рисунок становится остро синкопированным. Все это говорит о том, что, во-первых, Иван еще находится во власти дивного фантастического видения, а во-вторых, что найденное им перо жар-птицы сыграет значительную роль в его дальнейшей судьбе.

Большое значение в единстве музыкального целого, помимо развитой системы лейтмотивных связей, имеют и музыкальные реминисценции — арки, перекидываемые от одной картины к другой. К ним относится «Девичий хоровод», связывающий 1-ю картину (№ 3, 4) с 3-й (№ 20) и эпилогом (№ 66, с. 627).

Это — подлинная народная хороводная тема, данная композитором в двух вариантах — оживленно-праздничном, мажорном с миксолидийским оттенком (№ 3, 4 и 66) и минорном (№ 20). Последний представляет собой поэтическую зарисовку плавного неторопливого кругового танца девушек, от мелодии которого веет тишиной, спокойствием и легкой грустью:

Allegro, ma non troppo

19a Picc. Fl.

P non legato

8

138

Fag.

196 **Andantino**

175 Cl.

pp non legato

Кстати сказать, что этот эпизод народного быта, как и яркая сочная картина ярмарочного гуляния, дважды включенная в действие (№ 1 и № 18 — реминисценция), очень важны для создания атмосферы, в которой происходит развитие русского сказочного сюжета. Не менее важны и предваряющие фантастические сцены, пейзажные зарисовки — таинственно-прекрасные, чарующие причудливо-изысканным тематизмом (не порывающим, однако, связи с народно-песенными жанрами), прозрачными словно хрустальными оркестровыми красками, специфическим гармоническим языком (см. № 36 и 49);

20a **Moderato assai**
V-ni

307 *f espress.*

206 **Andante**
476 *mf espress.*
Tr-ne

477 Tr-ba etc.

sf *cresc.*

Своеобразным мостом, соединяющим крайние действия балета, является танец Конька — главного персонажа сказки (№ 13, 17, 70). Роль тематической арки выполняет и развернутая ярмарочная сцена, открывающая пролог и 3-ю картину (№ 1 и 18). Кроме того, в балете есть еще ряд эпизодов, повторяемых в более или менее полном виде при сходных сценических ситуациях, что очевидно коренится в характерных для эпических сказаний повторях поэтического текста.

Балет имеет номерное строение. Однако это не препятствует непрерывности развертывания действия. Одним из существенных приемов преодоления номерной структуры является привлечение законченных музыкальных форм, объединяющих ряд эпизодов в крупные построения, масштабные сцены. Композитор широко пользуется репризностью, отчего возникают формы трехчаст-

ные или рондообразные. Этот принцип прослеживается прежде всего в сравнительно небольших отрезках музыкального действия (например, № 3 и 4, объединенные темой девичьего хора в качестве рефрена — форма рондо, или № 9—10 — трехчастность возникает, благодаря обрамлению сцены темой ночного пейзажа). Принципы трехчастности и рондальности действуют и в более крупных масштабах — в построении целой картины или даже акта. Такова 1-я картина, состоящая из шести номеров. В ней есть экспозиция (№ 3, 4), контрастная середина (№ 5 и частично 6 — портреты Ивана) и реприза (конец № 6 и № 7 — возвращение темы Братьев, доминирующей в № 3, 4). Кода (№ 8) построена на уже звучавшем ранее лейтмотиве Ивана. Подобная же форма, но с темой Ивана в качестве репризы, присуща 2-й картине балета или 7-й, обрамленной музыкой, изображающей спуск Ивана на дно океана и затем подъем на поверхность. Репризность объединяет и весь I акт, в конце которого (№ 23) возвращаются основные темы из 1-й картины — Братьев и Ивана. В самом же финале (№ 24) дается контрапункт лейтмотивов царя и Конька. В связи с этим к концу действия протягиваются нити от всех его картин, образуя «клубок» из важнейшего тематического материала акта. Такое подытоживание развития к концу действия или картины — один из ведущих принципов музыкальной драматургии балета (см. финалы 2-й, 3-й, 5-й и 6-й картин, I и IV действия).

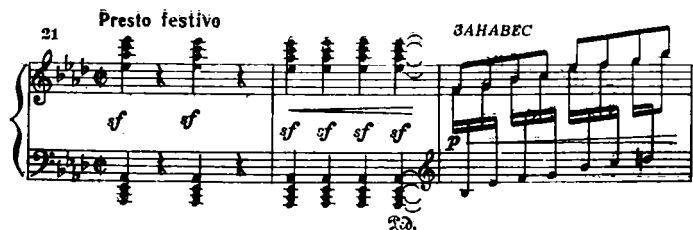
Однако, помимо итогового фокусирования ведущего тематизма, в заключительных номерах зачастую дается новый музыкальный материал, связанный с тем или иным персонажем, который указывает на дальнейший ход событий и их главных участников.

Например, антракт, связывающий 2-ю и 3-ю картины, построен на лейтмотиве Конька (ему суждено стать главным героем сказочных приключений). В финале 4-й картины к темам Ивана и Гороха впервые присоединяется лейтмотив Царь-девицы. В последнем номере 5-й картины, вслед за тематизмом Ивана и жар-птицы, вводится опять новая мелодия — колыбельная Царь-девицы, предсказывающая ее превращение в человеческое существо. В 8-й картине заключительные номера (№ 64 и 65) представляют собой итог развития комической и лирической линий балета. Первая при-

водит к печальным результатам — «Похоронному маршу», вторая — к светлому радостному любовному дуэту, в котором — после уже знакомой темы Ивана — звучит взволнованная и эмоционально насыщенная мелодия ноктурна. Она естественно связывает IV акт с эпилогом, предвосхищая развязку в развитии лирической линии сюжета — свадебное торжество. Такое введение «под занавес» нового тематизма и объединяет картины, перекидывая «мосток» между ними, и заинтересовывает слушателей. Подобный прием типичен для литературного жанра романа или многосерийного фильма, где очередная глава или серия прерывается на самом интересном месте, благодаря введению нового персонажа или неожиданному повороту в течении сюжета.

Одним из действенных средств объединения нескольких номеров в стройное целое является сюитность. В балете есть несколько танцевальных сюит, фрагменты которых связаны воедино не столько тематически, сколько методом контраста, то есть чередования разнохарактерных танцев с обязательной кульминацией и финалом — наиболее ярким и масштабным номером. В жанре сюиты написаны и народно-массовые сцены (№ 18—21, ярмарочное гуляние; № 66—70, эпилог), и фантастические эпизоды (№ 29—33, ожившие фрески; № 36—41, танцы жар-птиц и Царь-девицы на Серебряной горе; № 49—59, «Дно океана»).

Сцена праздничного гуляния из 3-й картины построена на народных танцах, среди которых один — цыганский. Начинается она большим вступлением, основанном на плясовых и лирических попевках. Их сложные контрапунктические сплетения создают ощущение свободного перемещения разноликой людской массы — нарядной и праздничной:



V-ni

Базарный день в град-столице. Толпы гуляющих etc.

8^{va} tr

8^{va} tr

8^{va} tr

8^{va} tr

146

ff Tr-be

marc.

8^{va} tr

8^{va} tr

8^{va} tr

8^{va} tr

Cor.

«Цыганский танец» (№ 19) вносит своеобразный свежий колорит специфической ладовой окраской (дважды гармонический минор), политональными сочетаниями мелодий и темпераментными прихотливыми ритмами:

22

157 Vivo con fuoco

cantabile

p

«Девичий хоровод» (№ 20) контрастирует предыдущему танцу нежным лиризмом бесконечно развертывающейся мелодии в серебристом тембре кларнетов, гобоев и других деревянных духовых инструментов (см. пример 196).

После такой спокойной кружевной мелодии «Русская кадриль» (№ 21) звучит особенно бойко и весело:

Quasi presto

184 Tr-ba

Как и вступление, она достаточно масштабна, построена на стремительно сменяющихся друг друга контрастных темах (их семь) и сама представляет собой миниатюрную сюиту с чертами зеркальной репризности:

A	B	C	D	E	F	G	B	C	A	Coda
B-dur	D-dur	Fis-dur	H-dur	E-dur	A-dur	D-dur	D-dur	Fis-dur	E-dur	E-dur
п. 184	п. 186	п. 188	п. 190	п. 192	п. 194	п. 196	п. 202	п. 204	п. 206	п. 208

Эти яркие быстрые массовые пляски (№ 18 и 21), хотя тематически и не родственны, словно в рамку заключают более камерные средние эпизоды (№ 19 и 20), создавая обособленную сюиту из четырех танцевальных номеров.

В сюите из 4-й картины (№ 29—33), помимо обрамления сольных номеров общими плясками, большую объединяющую конструктивную роль играет еще и реприза — повторение темы жар-птиц, которая сопровождала оживление фрески (№ 29, ц. 266) в конце сцены при исчезновении волшебного видения (№ 33, ц. 290).

Более разнообразны и сложны приемы единства формы в сюите из 5-й картины (№ 36—41). Начинается она вступлением — панорамой Серебряной горы, с ее фантастически-своеобразным и бесконечно чарующим пейзажем. Затем следует серия танцев — сольных и общих, претворяющих лейтмотивы жар-птиц и Царь-девицы, с центром — Большим вальсом (№ 39), впитывающим в себя тематизм, характеризующий эти сказочные образы. Есть и реприза (№ 41), где возвращается тема вальса. Кроме того, интонационно связаны и три последних номера сюиты (№ 38, 39 и 40), которые объединены темой вариаций Царь-девицы (№ 40), синтезирующей ритм (вальса) и трансформированный мелодический рисунок ее лейтмотива, звучащего чуть раньше (№ 38). Таким образом, в этой сюите уже есть элементы симфонического развития.

Объединяя отдельные номера балета в более крупные построения, Щедрин не отказывается и от сцен с мозаичной структурой, в которых сюжет диктует условия, музыка следует за сюжетным развитием. Как правило, такие сцены помещены ближе к концу партии, когда персонажи, до сих пор постепенно входившие в действие, сталкиваются между собой при той или иной ситуации. Именно в это время ход событий ускоряется: одни эпизоды быстро сменяются другими, завершаясь очередной кульминацией и обобщенным финалом. Наиболее ярким примером такого построения сцен служит 6-я картина — галерея контрастных, словно нанизываемых друг на друга фрагментов. Темп их смены постепенно убыстряется и чередование эпизодов происходит уже внутри отдельных номеров (то есть сами номера имеют мозаичную структуру).

В построении номеров также встречается два вида структур: чисто музыкальные (трехчастные, рондообразные, куплетно-вариационные) и мозаичные, со свободной сменой музыкального материала, зависящей от логики

сюжетного развертывания. Музыкальные формы естественно присущи фрагментам с ясно выраженной жанровой основой (песенно-танцевальной, маршевой, скерцозной), а именно, сольным эпизодам, где даются портретные характеристики, дуэтам согласия, танцам и пляскам, составляющим балетные сюиты. Во всех них велика роль вариационности, сочетающейся с чертами трехчастности и рондообразности. Вообще вариационность — основной метод развития музыкального материала балета, что определяется его близостью к народным истокам.

Свободная структура присуща сценам с активно развивающимся действием. Особенно стремителен ход событий в «Финальной сцене» (№ 35), в которой царь посылает Ивана за Царь-девицей, или в сцене поимки Царь-девицы (№ 42), Сцене (№ 46), где Иван приводит Царь-девицу в царские хоромы, в финале 7-й картины (№ 59) — драке ерша с карасем и в Сцене (№ 63), где Иван появляется с перстнем Царь-девицы и где происходит купание в кипящем котле и исчезновение Гороха. Таким образом, именно в свободно построенных номерах и сосредоточено, собственно, развитие сюжета. Они аналогичны диалогическим сценам в комической опере и соединяют между собой номера, обладающие законченной формой.

В балете «Конек-Горбунок» Щедрин своеобразно трактует сольные, дуэтные и массовые сцены.

Сольные эпизоды выступают в двух видах. Это, во-первых, собственно танцевальные номера — традиционные вариации, непосредственно следующие за дуэтными или ансамблевыми сценами. Образцы подобных вариаций, на которых еще сказывается влияние классического балета, можно найти в сцене оживления фресок (№ 32), где две сольные женские вариации сменяют «Маленькое адажио» (№ 31) — дуэт; или в 7-й картине — танцевальной сюите классического типа, изложенной как ряд вариаций отдельных участников дивертисмента, завершающегося общим танцем.

Во-вторых, это монологи, выполняющие самостоятельную функцию — как правило, музыкальных портретов героев, их пластической и психологической характеристики. В монологах комических персонажей подчеркиваются внешние черты (через жанр марша, скерцо,

танца) — обычно одна, наиболее примечательная деталь: прихрамывающая походка отца (№ 2), причудливо-изящные прыжки Конька, потешный, какой-то кукольный облик царя Гороха, тяжеловесная туповатость Братьев.

Еще раз убеждаешься, что Щедрин превосходный художник-портретист, мастер музыкальной характеристики, точной и выразительной интонации. Не только черты характера персонажа или особенности его речи, но даже жесты, движения передает его музыка.

В портретах героев, особенно лирических, Щедрин не всегда использует танцевальные формы. Вслед за Прокофьевым он приходит к методу характеристики, лишенной ясно выраженной жанрово-танцевальной основы. Его музыкальный портрет чаще мелодичен, но при этом неизменно пластичен, Иван и Царь-девица наделены именно такого рода музыкальными характеристиками. В них сочетаются признаки песенности и танцевальности, подобно слиянию ариозности и речитативности в опере. Большинство сольных эпизодов этих героев (№ 5, 22, 38, 61) представляет выражение их душевного состояния, а не просто следование «за текстом». Таким же образом трактованы и многие дуэтные сцены балета. Их можно условно разделить на дуэты согласия (№ 7 — «Братья идут в дозор», № 10 — «Пьяные братья» — комические сцены и № 43 — Дуэттино Ивана и Царь-девицы; № 65 — Дуэт Ивана и Царь-девицы — лирические любовные адажио) и дуэты несогласия (№ 62 — Дуэт Царь-девицы и Гороха). В связи с последним примером вспоминаются аналогичные диалогические сцены из балетов Прокофьева (Данила и Хозяйка медной горы) или Асафьева (Мария и Зарема). Именно в этих дуэтах обнаруживается характер взаимоотношений между действующими лицами, раскрываемый посредством музыки (тематический конфликт).

Роль массовых сцен в балете многообразна. Прежде всего они являются важным звеном в драматургии, поскольку способствуют созданию единства действия, обрамляя и прославляя балет (см. № 1 — Вступление, № 18—21 — «Базар» и эпилог). Подобные заставки и обрамления заимствованы из русской эпической оперы, с ее массовыми хоровыми монументальными полотнами прологов и эпилогов.

Кроме того, массовые сцены, как и пейзажные зарисовки, создают необходимую эмоциональную атмосферу (праздничную, волшебную-таинственную, юмористическую), в которой живут сказочные герои, а также указывают время и место действия, нередко становясь его неотъемлемой частью (см. № 3 и 4, 26, весь эпилог).

*

Балет Щедрина — по-настоящему русское сочинение. Его национальная характерность ощущается в мелодике, затейливой узорчатости ритмических рисунков, в своеобразии гармонических и оркестровых красок плавных хороводных сцен, лирических монологов и дуэтов или буйных плясок.

Подобно Ершову, претворившему в поэтической сказке народные сюжеты и мастерски передавшему специфику языка, на котором говорят его герои, Щедрин также воссоздает лексику, присущую народному музыкальному искусству. Связь с ним проявляется не только в особенностях мелодики и ритмики, в гармоническом и оркестровом звучании, но и в вариационных методах развития, в тяготении к полифонической фактуре, в жанровых признаках. Естественно, что наиболее отчетливо претворение народных музыкальных интонаций ощутимо при воплощении образов реального мира, и, конечно, в народно-массовых сценах. Здесь мелодика, как правило, опирается на бытовые жанры: песенные (лирические и протяжные — № 5, 9, 36, 49; колыбельные — № 25, 43, 47, 61, 67, величальные — № 66), хороводные (№ 3, 4, 20, 66, 68), плясовые (№ 6, 18, 21, 45, 47, 50, 58, 62, 69), маршевые (№ 7, 22, 54, 64). Музыка названных эпизодов близка русскому народному мелосу, хотя большинство мелодий написано самим композитором. Он не стилизует и не подражает, а создает живую, поистине народную интонацию. Она мало чем отличается от подлинных народных мелодий, введенных в балет, таких, как задумчиво-печальная тема девичьего хоровода¹ (ее два варианта — мажорный и минорный звучат в № 3—4, 20, 66, см. примеры 19а и б), ласковая

¹ Русская народная песня «Не будите меня молоду», записанная композитором Г. Григоряном.

мелодия колыбельной Царь-девицы¹ (второй лейтмотив, см. пример 3б), одна из тем бойкой захватывающей пляски шутов и шутих² (№ 45, с. 409, такт 4), плавная хороводная мелодия танца сенных девушек³ (№ 26).

Для всех мелодий характерны диатоничность с использованием народных ладов (натурального и дорийского минора, миксолидийского мажора), вариационные и полифонические методы развития от подголосочной (№ 3, 4, 5, 8, 9, 11 и др.) до контрастной (№ 1, 47 и др.) и имитационной (№ 4, 20) полифонии. Характер обработки тематизма исходит из его мелодийной природы, горизонтальной направленности народного музыкального мышления. Поэтому композитор, наряду с широким использованием полифонических методов изложения и развития, часто прибегает к развитым остинатным фоннам. Они конструктивно объединяют короткие попевки в единое целое и создают острый диссонантный характер звучания, связанный как с неизбежно возникающими политональными сочетаниями, так и со специфической гармонической основой, использующей аккорды с побочными тонами в тесном расположении (см., например, № 1, 3, 4, 6, 13, 18, 19, 21 и др.).

Тембровое решение этих сцен также во многом исходит из специфики звучания народных инструментов. Отсюда подражание балалаечным переборам (№ 3, 4), свирельным наигрышам (партия Ивана с преобладающими тембрами деревянных духовых).

Музыкальный язык комических персонажей имеет более отдаленные связи с народно-бытовой жанровостью. Скорее для него характерны маршевость и скерцозность. Тематизм этих сцен лишен мелодичности. Он угловат и изломан с примитивной, подчеркнутой резкими акцентами ритмикой, с сухими стаккатными звучаниями.

Диатонический в своей основе тематизм комедийных героев при развитии значительно хроматизируется (сравните, например, № 7 — портрет Братьев — с № 11 или 15, построенными на их же лейтмотиве, но хроматически измененном). Так же трансформируется и тематический материал, связанный с образом царя-Гороха.

¹ См.: Лядов А. К. Песни русского народа. М., 1911, № 15.

² Белорусская народная песня «Не туды гора».

³ Русская народная песня «Гуленьки-гуленьки».

В развитии подобного рода тематизма чаще используется имитационная полифония, а также остинато, но в отличие от народных сцен, основанное на хроматическом звукоряде. Интересно применение фугато в чисто юмористическом плане в партии Братьев (№ 7 и 15). Аналогичная трактовка этой формы встречалась ранее в опере Римского-Корсакова «Майская ночь» (трио-фугетта «Сатана, сатана»...).

Фантастические сцены балета обрисованы совершенно иными музыкальными средствами. Их мелодика изыскана, капризна, причудлива и инструментальна. Она далека от песенности и вообще вокальности. Гармонии роскошны и пряны. Ладовая основа — двенадцатитоновая. Оркестровка пышная и красочная, с привлечением электроинструментов (в 7-й картине — «Дно океана»), усиливающих волшебный колорит фантастических сцен. Жанровые связи скорее наблюдаются с танцами классическими — вальсом, мазуркой... Многие в общей характеристике фантастических сцен заимствовано у композиторов-классиков (Глинки, Чайковского, Мусоргского, Римского-Корсакова) и дополнено приемами современного инструментального письма.

*

Воплощая традиционный для его предшественников (кучкистов и Прокофьева) сказочный сюжет, используя в какой-то мере старые балетные формы, Щедрин в «Коньке-Горбунке» находит свежие средства выразительности. Он обновляет мелодический язык, находит новые гармонические сочетания, затейливые ритмические рисунки, яркие оркестровые краски. Пользуясь современными средствами, композитор по-новому раскрывает природу ершовских образов. Жесткие, порой пронзительные аккордовые комплексы в остинатных фигурациях, сопровождающих народные мелодии; механически-бездушные примитивные ритмы комических эпизодов; гармонии, не укладывающиеся в рамки классической функциональной системы — все это широко использовано в балете.

Самостоятельная художественная ценность музыки «Конька» дала возможность на ее основе создать сюиту из девяти частей (I. Вступление, II. Горе, III. Старшие

братья и Иван, IV. Конек-Горбунок, V. Оживление Царь-девицы, VI. Царь-Горох, VII. Серебряная гора, VIII. Цыганский танец, IX. Адажио и Финал), получившую вторую премию на конкурсе Международного фестиваля молодежи и студентов в Москве в 1957 году. Кроме того, отдельные номера «Конька» превращены в колоритные и живописные фортепианные миниатюры, с успехом исполняемые автором и другими пианистами на концертной эстраде. Эти четыре пьесы из балета «Конек-Горбунок» («Старшие братья и Иван», «Девичий хор-вод», «Скерцино», «Я играю на балалайке») вошли в сборник¹.

¹ Щ е д р и н Р. Пьесы для фортепиано. М., 1964.

«Не только любовь»

Спустя год после создания балета, Щедрин обращается к опере. На этот раз его привлекают не сказочные герои, а реальные живые люди — наши современники из послевоенного колхозного села. Выбор подобной темы со стороны молодого композитора представлялся достаточно смелым шагом, тем более, что на оперной сцене даже и в наше время идет не так уж много спектаклей с современной тематикой. В известной мере опера Щедрина являлась экспериментальной, о чем свидетельствовали и ее первые постановки, в которых еще не был найден ключ к сценическому решению столь необычной по сюжету и манере его воплощения оперы. Ведь Щедрин, опираясь на блестящие, но немногочисленные образцы русской лирико-комической оперы¹, предложил собственную трактовку этого жанра, исходя из широко использованного в партитуре частушечного материала, а также из особенностей литературного первоисточника — рассказов Сергея Антонова. По их мотивам и написана опера «Не только любовь». Хотя основой либретто стал рассказ «Тетя Луша», композитор и либреттист (В. Катанян) не ограничиваются только им, а расширяют круг событий или иначе трактуют образы, наделяя их чертами характера, присущими другим персонажам Антонова. Например, Володя Гаврилов (один из главных героев оперы) дерзким и

¹ Это «Майская ночь» и «Ночь перед рождеством» Римского-Корсакова, «Сорочинская ярмарка» Мусоргского, «Черевички» Чайковского (кстати: все они написаны на сюжеты Гоголя, вызывающие интерес и у советских композиторов).

независимым нравом не похож на кроткого спокойного Сашу, которого полюбила председатель колхоза тетя Луша (в опере — Варвара Васильевна). Скорее он напоминает Матвея Морозова из рассказа «Дело было в Пенькове». В общем же настроении оперы — ее лиризме, поэтичности и в то же время лукавом задорном юморе, выразительном сочном говоре персонажей — сказывается влияние антоновских «Поддубенских частушек», «Дождей» или «Возницы»... Словом, композитор с поразительной тонкостью передает духовную атмосферу многих рассказов писателя. И в этом нет ничего удивительного: обоим (писателю и композитору) свойственно умение найти глубокий и выразительный смысл в обыденном, возвысить его, опоэтизировать, и вместе с тем окрасить в юмористические тона, что позволяет композитору избежать здесь сентиментализма и ложного пафоса.

Именно благодаря юмористическому отношению к сюжету, остроумию и жизнерадостности, опера (жанр которой определен композитором как лирический) так увлекательна. Она слушается с напряженным интересом и доброй улыбкой от начала до конца, хотя ничего особенного на сцене и не происходит. Показан всего лишь один день колхозников, их заботы о пахоте, весеннем севе, который задерживается из-за дождя. А также вечер, когда молодежь после рабочего дня собирается на концерт художественной самодеятельности и танцы. Все очень просто. Однако композитор сумел подметить и мастерски передать в музыке поэзию будничного труда, особое очарование деревенских посиделок, приоткрыть завесу над внутренним миром девчат и парней, каждый из которых обладает индивидуальностью и вместе с тем наделен типичными чертами современной сельской молодежи. Наиболее полно раскрыт образ главной героини оперы — председателя колхоза Варвары Васильевны, молодой, энергичной, даже властной, но обаятельной женщины. Ее личная драма развивается на фоне живописных зарисовок сельского быта. Образ Варвары Васильевны — один из лучших в опере.

Однако сила воздействия спектакля, конечно, не только в удачно воплощенном облике героини. Главное в опере — удивительная жизненность, правдивость происходящего. Все здесь просто, непринужденно и есте-

ственно¹. Какими же средствами добывается Щедриной такой достоверности? Прежде всего специфическим музыкальным языком, на котором «говорят» все персонажи без исключения. Это — язык русской частушки.

Надо сказать, что интерес к частушке, как к неиссякаемому источнику современного русского фольклора, у Щедрина возник еще раньше. Его Первый фортепианный концерт, выполненный к защите диплома, удивил всех необычайно свежо прозвучавшими в нем мелодиями частушек, в том числе широко известной «Семёновны». Обращался композитор к частушке и в балете «Конек-Горбунок». Вот, что писал о концерте тогда Кабалевский: «Это яркая русская музыка, опирающаяся на широкие пласты народного искусства — от старинной протяжной лирической песенности до современной залихватской частушки, с ярко выраженным тяготением к светлому колориту, сверкающим краскам и юмору»². Позже композитор пишет Концерт для оркестра «Озорные частушки», где скромные непритязательные напевы заиграли самыми восхитительными красками. Разработаны они с таким мастерством и фантазией, что на солнечную, сверкающую блеском остроумия музыку Концерта даже поставлен одноименный фильм-балет.

И все же это были, в основном, произведения камерного и концертного плана, не очень крупные, где частушка, как и всякий другой песенный жанр, могла стать основой для музыкального развития (в том случае, если она не вводилась эпизодически). Но опера — монументальная форма, обладающая сложными законами драматургии, требующая самых разнообразных

¹ Краткое содержание. Домой, в деревню возвращается Володя Гаврилов — жених молоденькой девушки Наташи. Он учился и работал в городе. Парни, которые по случаю дождя играют в домино, встречают его неприветливо, потому что Володя заносчив и задирист. Начавшаяся драка прекращена председателем колхоза — Варварой Васильевной. Все расходятся по своим рабочим местам. Вечером Варвара приходит к молодежи на кадрили. Танцуя с приглянувшимся ей Володей, она увлекает его своей страстной и пылкой натурой. Однако после еще одной встречи с ним понимает, что любовь не для нее. Не может она обмануть доверие людей и увести чужого жениха. Варвара посылает к Володе Наташу. А перед ней опять — долгий день забот и трудов.

² Кабалевский Д. Творчество молодых. — «Советская музыка», 1957, № 1, с. 5.

средств для воплощения образов, раскрытия их взаимоотношений и показа всевозможных ситуаций, в которые они попадают! Возможно ли добиться всего этого, оперируя лишь простенькими частушечными мотивами, которыми до сих пор многие пренебрегали, считая их музыкой «второго сорта»? Оказывается можно. Это и доказывает Щедрин в своей опере, почти полностью построенной на частушке. Ведь частушка, как и песня иного жанра, вобрала в себя народную мудрость. В ней воплощены самые разнообразные состояния человеческой души — радость и печаль, юмор и тонкая остроумная ирония. Взять хотя бы, к примеру, образ Варвары Васильевны, который в основном раскрывается в ее двух сольных номерах из II действия — «Песне» и «Пляске» (№ 17 и 18), построенных соответственно на медленной частушке типа страданий и бойкой плясовой. Какая страстная и сильная натура предстает здесь перед нами! Какой сложный и богатый внутренний мир у этой женщины! В ее пении сливаются воедино и бурный темперамент, и бесшабашная удаль, и горечь. Или образ молоденькой девушки Наташи — наивной и доверчивой, с душой чистой и прозрачной. В чудесной лирической мелодии ее песни из III действия все как на ладони — грусть и радость и неумение бороться за свою любовь.

Таким образом в опере Щедрина, как и в жизни, частушка неотделима от своего создателя и исполнителя. Она раскрывает его внутреннюю сущность — мысли и переживания. Таков один аспект применения частушки в опере. Но он не единственный.

При помощи частушки можно не только обрисовать облик героев, дать их характеристику, но и использовать ее для раскрытия, уточнения, пояснения той или иной ситуации, того или иного события, о котором не говорится прямо, а можно только догадываться. Другими словами, частушка в ряде случаев показывает, хотя и инносказательно (что и является ее особенностью) истинный смысл происходящего, его психологический подтекст. Например, в сцене кадрили из II действия внешне не случается ничего особенного. Протанцевала Варвара Васильевна с Володей Гавриловым кадрили, спела свои частушки и все тихо разошлись по домам. Но, оказывается, все не так просто, потому что девушки, уходя

с вечерочки, поют частушку, текст которой превращает догадку в уверенность — действительно, увлекла Варвару чужого жениха:

— У моего у милого
рубашка цвета синего,
да новый галстук и часы,
да ставил домик для красы.
Да он поставил, подрубил,
да и другую полюбил, —

поют девчата. И лишь после этого намека Наташа, с недоумением наблюдавшая всю сцену, убегает, закрыв лицо руками, почувствовав правдивость их слов.

Такую же роль выполняют частушки Девушки с высоким голосом из III действия, которая уже не просто комментирует события, а и предостерегает. Вот одна из них (см. с. 277 клавира):

Ой, уж как ночь тиха,
Недалеко до греха.
Дайте в провожатые
чужого жениха.

Частушка активно вторгается в жизнь людей села. В ней скрыта информация и выражено отношение к происходящему. Она поощряет, насмехается, предостерегает и выводит «на чистую воду». В опере Щедрина очень умело использует это назначение частушки — быть «живой газетой».

Третье важное качество частушки — ее принадлежность к своеобразному театральному жанру, где каждый исполнитель — актер, со своей индивидуальной манерой, стремящийся переиграть и перепеть другого, — также нашло широкое применение в опере, в частности, в сцене деревенской вечерочки¹.

Обращаясь к частушке, Щедрин в какой-то мере следовал традициям, сложившимся в отечественной оперной культуре с ее опорой на русскую песенность. Но и здесь композитор проявил себя как художник-новатор, который стремится решить задачу воплощения нового жизненного содержания, исходя в первую очередь из него самого, подчиняя ему процесс расширения лексики и отбора новых выразительных средств. Та-

¹ См. ниже разбор этой сцены.

ковым средством стала в опере современная русская частушка. Ведь для передачи особенностей характера, устремлений и чувствований людей сегодняшнего дня, их колхозного быта этот жанр, получивший развитие и повсеместное распространение именно в советской деревне, оказался наиболее подходящим и мобильным.

Кроме того, здесь немаловажную роль сыграли еще два отличных качества частушки — ее склонность к иронии, гротеску и одновременно лиризму, что очень важно при создании оперы лирико-юмористического плана. А также принадлежность частушки к особому виду народного театрального искусства, который имеет очень древние истоки, коренящиеся в скоморошестве — исконно русском виде старосветского театрального искусства. На это обращает внимание Асафьев в «Книге о Стравинском». Он пишет о том, что «возникновение и появление частушки неожиданно только для тех, кто видел в крестьянском песенном искусстве что-то неподвижное, издавна застывшее в цепях «высокохудожественных образцов» подлинной народной песни, и кто отказывал этому искусству в закономерной эволюции. Черты скоморошества в сильной степени сказались в складе частушки — в ее «иронической интонации», в характере ее инструментальных наигрышей, в ее общем «гротескном» облике... Струя «комедиантства» — а следует давно обратить внимание на то, сколько в частушке «позы», актерского «выверта», «преувеличения», шутовского пафоса и гримасы паяца — никогда не исчезала ни из деревенского, ни из городского «потешно-песенного» искусства, как не исчезала и из быта»¹. И все же можно сказать, что Щедрин в полном смысле слова открывает частушку для профессиональной музыки, хотя он и не первый использовал этот жанр в оперном творчестве. Вспомним, например, потешную сцену, разыгранную Скулой и Ерошкой в опере Бородина «Князь Игорь» (в их вокальной партии сквозит частушечность), или характеристику образа Еремки из «Вражьей силы» Серова, стремившегося создать реалистическую оперу на основе купеческого и мещанского бытового музыкального языка, и, наконец, «Мавру» Стравинского, где композитор воссоздает скомороший гротеск «в новых

¹ Глебов И. Книга о Стравинском, с. 149.

условиях — не в балагане, а в рамках высшей художественной культуры, с применением гибких современных средств выражения...»¹.

Но во всех случаях можно говорить лишь об очень осторожном и эпизодическом введении частушечности для характеристики отдельных образов или ситуаций. У Щедрина же частушка — основа музыкального языка, влияющего не только на специфические гармонические и оркестровые приемы, но и на особый тип симфонического развития, на драматургию.

На этих важных компонентах оперного произведения мы и остановимся более подробно.

Подлинных мелодий частушек в опере всего три. Это «Солигаличские частушки» Костромской области — «Завалите нашу речку», размеренно-ленивый мотив которой исполняет хор парней, идущих на вечерочку (№ 11, с. 138). Насмешливо-грубоватый характер частушки усилен синкопированным припевом Мишки и Гришки с их язвительным: «Та-ри-ра-ра!»

24

138 Allegretto $\text{♩} = 126$ МИШКА И ГРИШКА *p* *falsetto*

ПАРНИ

Тенора *mf* Та-ри-ра-ра!..

Басы *mf* За-ва-ли-те на-шу реч-ку,

138 *p* Fl.

Legno *p*

Глебов И. Книга о Стравинском, с. 151.

Та-ри-ра-ра...

что-бы не бы-ло во-

Та-ри-ра-ра... Та-ри-ра-ра...

-ды.

Legno

Народная мелодия «Ой, снегу белому на улице» (Каргопольские припевки) звучит в инструментальном сопровождении танца трактористки (№ 16). Оригинальная оркестровка этого номера — сочетание солирующих флейт пикколо, тромбонов и фортепиано — вызывает ассоциации с типично народными ансамблями. В самом

деле, легко, как балалайка, побрякивает фортепиано, на фоне которого флейты (сначала одна, потом две) выводят свирельный изящный кружевной узор. Но вот с вариантом той же мелодии вступает тромбон, привнося в танец юмористические черты неуклюжей напевностью и неожиданными *sforzando* на кульминационных звуках напева:

L'istesso tempo (♩ = 96)

25 2 Picc. 8-
197

f non legato

8-
poco allarg.

simile

Tr-ne
f cantabile

sf sf

Третью частушку (волжские страдания — «Пересохни, Волга речка») композитор вводит в эпилог. Ее певучая, светлая мелодия, исполняемая поочередно солистами, развивается в сопровождении остроумно сделанного хорового аккомпанемента, своим «тина, тина, тина, тира-лира, лина», имитирующего звучание гармошки:

26 Allegro ma non troppo (♩ = 120-126)

324

МИШКА (за сценой)
non legato, poco marcato

p

Шел де- ре- ней,

А. ти- на, ти- на, ти- на, ти- ра- ли- ра,

лю_ ди спа_ ли,

ли_ на, ти_ на, ти_ на, ти_ ра_ ли_ ра,

за_ иг_ рал в гар_

А. ли_ на, ти_ на, ти_ на, ти_ ра_ ли_ ра,

мош ку_ вста_ ли.

ли_ на, ти_ на, ти_ на, ти_ ра_ ли_ ра,

Остальные частушечные мотивы написаны самим композитором с использованием народных текстов. Однако сделано это настолько мастерски, с таким пониманием природы частушки, ее души, что сочиненные напевы трудно отличить от подлинных. Щедрин создает свои мелодии на основе тонкого проникновения в особенности склада народных — в их ладовую, метrorитмическую и мелодическую стороны. Отсюда и диатонизм натуральных ладов, и свободная метрика в медленных лирических частушках (см., например, Песню Варвары

Васильевны, Частушки Разведенки-Катерины и Девушки с высоким голосом), и глиссандирующие окончания, встречающиеся во многих случаях.

В целом частушечные мотивы оперы, как и народные, необычайно разнообразны по характеру, изобретательны по мелодическим и ритмическим контурам, оригинальны по обработке. Диапазон настроений, воплощенных в частушках, велик. Здесь есть лирические страдания, среди которых широко распевные мелодии, приближающиеся к протяжным народным песням, или более скромные по мелодическим качествам напевы с нарочито чувствительными интонациями, нисходящими задержаниями, столь характерными для деревенских стараний с их склонностью к преувеличению переживаний. К первым относятся, например, внутренне страстная напряженная Песня Варвары Васильевны из II действия, печально-задумчивая Песня Наташи из III, нежная трепетная Песня Володи из II действия («У моей у милой губы как пушок») и чудесная привольно льющаяся мелодия хора девушек («Ох и да, скоро, скоро снег растает»). Его упругая начальная интонация дает импульс к продолжительному разворачиванию мелодии — гибкой, широкого дыхания. Открывая оперу, этот хор вводит слушателей в поэтическую атмосферу, которой проникнута музыка, не лишенная и юмористической окрашенности.

Комический эффект достигается здесь инструментальным контрапунктом, сопутствующим хоровой партии. Он тоже представляет собой частушечный мотив, но шутивно-скерцозный, словно поддразнивающий:

27 Andantino (♩=66)

2 ДЕВУШКИ (за сценой)

Альты

Хор

p

Ох и да,ско-ро,ско-ро снег ра-ста-ет,вся зем-

pizz.

p

CL

cantabile

ля со-гре-ет-ся, эх... Ска-жи

Примером лирических частушек второго типа могут служить квартет и дуэт девушек из «Маленькой кантаты» (№ 10, с. 127 и с. 131):

Allegro con brio (♩=138)

28 ЧЕТЫРЕ ДЕВУШКИ
(солистки-альты)
127 (жалуясь)
p dolce

У-ха-жо-ров у нас нет,

Fl.
p sub. leggicissimo
pizz

8-
senza Ped.

Allegro con brio (♩=138)

131 ДВЕ ДЕВУШКИ (застенчиво)
(солистки-сопрано)

Ах, по-верь-те, серд-цу тош-но,

Picc., Fl., Sil.

8-
p sub. leggicissimo

legato



Среди быстрых частушек оттенки настроений столь же многообразны. Это и плясовые, брызжущие озорством, молодым задором (см., например, хоровой эпизод из «Маленькой кантаты», № 10, с. 123 или хоровой диалог парней и девочек из № 11, с. 144), и изящно грациозные, полные добродушного юмора (№ 16 — танец трактористки), и бойкие, откровенно насмешливые, как, например, частушки Девушки с высоким голосом из III действия (№ 22, с. 278) или гирлянда частушек, завершающих сцену «соревнования» парней и девочек (№ 11 от с. 148), где каждый выступает со своим «номером», стараясь перещеголять другого, и, наконец, частушки-причеты (коротенький сольный эпизод из «Маленькой кантаты», неоднократно вторгающийся в хоровое звучание — № 10, с. 125, 130, 135) или прибаутки (трио Мишки, Гришки и Федота из I действия, № 2, с. 16).

Конечно, такая классификация весьма условна и не полна, потому что каждая частушка приносит в музыку оперы свое настроение, имеет свою специфику и о каждой можно было бы говорить отдельно.

Что же касается обработки мотивов, то, несмотря на индивидуальный подход к любому из них, все же можно отметить основные принципы, которым следовал композитор, исходя из природы народной песни и, в частности, частушки. К особенностям русской песни, независимо от жанра, прежде всего относится горизонтальность мышления. Современная же частушка, кроме того, тесно связана с гармошечными звучаниями, что наделяет ее специфической гармонической окраской. Щедрин, вводя в оперу частушечные мелодии, учитывает обе особенности ее происхождения. В изложении и развитии подобных тем он сочетает принцип полифо-

нический (сопровождение темы разного рода контрапунктами, чаще всего оstinатными мелодизированными фигурациями) с принципом гармоническим (организацией вертикали в своеобразные терпкие острые созвучия).

Ostinato выполняет в подобных эпизодах и конструктивную роль, являясь тем объединяющим стержнем, на который нанизываются бесконечно повторяющиеся лаконичные частушечные попевки. При этом оstinato нередко дает политональный эффект (см. ц. 148 альты и сопрано, ц. 212 и № 4 с ц. 44 — квартет трактористов, где политональность возникает не между голосом и оркестром, а между басом и верхними голосами с терцовым соотношением тональностей — e-moll — cis-moll) или рождает жесткие гармонии, подчеркивающие и усиливающие мелодическую и ритмическую остроту частушки.

Характерные для творческого почерка Щедрина аккорды с секундовыми сочетаниями побочных тонов сообщают пряный колорит почти всем частушечным мелодиям оперы, выявляя наиболее остро звучащие интонации вокальной партии. Даже в раздольной, спокойно льющейся мелодии первого хора девушек заострены именно слабые доли такта в синкопированном ритмическом рисунке. В этот же момент в оркестровом сопровождении образуются и наиболее терпкие созвучия, составленные из двух секунд (см. пример 27, такты 2 и 3 — последние восьмые или такт 5 — вторая доля). Еще более задорно и вызывающе дерзко звучит оstinатное сопровождение, насыщенное гроздьями секунд (больших и малых), в Девичьих частушках (№ 10), ассоциирующееся с игрой на гармонике. Кстати, такое оstinатное сопровождение типично и для народной манеры. Оно не сковывает мотива жесткими законами функциональной гармонии и позволяет ему развиваться непринужденно и свободно.

В опере Щедрина оstinato нередко интонационно родственно мелодии частушки, хотя ритмически может быть более узорчатым (например, в песне парней из № 11 — см. пример 24). В народной музыке подобный кружевной узор обычно «плетет» какой-либо духовой инструмент (свирель), вступающий в диалог с исполнителем.

Чаще всего сопровождающая оstinатная фигурация вполне интонационно самостоятельна и может представлять собой в одном случае чисто ритмический, «подстегивающий» фон (см. Пляску Варвары Васильевны), в другом — подражание довольно простеньким гармошечным переборам или балалаечным наигрышам (№ 10, ц. 123, хор девчат или № 25), а в третьем — более самостоятельную и развитую мелодию (№ 21, Песня Наташи; № 19, ц. 225, хор девушек).

Интересно и ладовое развитие мелодики частушек, конечно, более сложное, чем в народной музыке. При диатонической основе вокальной партии, оркестровое сопровождение нередко оказывается значительно хроматизированным, что усиливает контраст между голосом и инструментальным контрапунктом к нему и расцвечивает, украшает мелодию. В этом тоже проявляется своеобразная полифоничность. Такой насыщенный хроматизмами контрапункт сопровождает шутливо-кокетливый хор девушек из II действия (№ 11, ц. 140) или частушку Разведенки-Катерины (ц. 148), представляющую собой быструю, монотонную скороговорку-речитацию на одном звуке *cis*:

Allegretto (♩ = 126)
МИШКА И ГРИШКА

30 140

С. Та-ри-ра-ра... ДЕВУШКИ *p dolce*
 А. зе-ро, о-зе-ро, *p dolce*

140 Picc., V-ni I pizz.
pp leggierissimo CL *pp*

31 Doppio movimento

РАЗВЕДЕНКА КАТЕРИНА

..них. Бо_ро_да, как по_ме_ ло, гла_за на_бок по_ве_ ло.

p sub, ma molto articolato sempre

8

ДЕВУШКА С ВЫСОКИМ ГОЛОСОМ

149 *ff*

Я лен_тя_ я лю_би_ла_

Разв. К. *p*

149

ff secco

sim.

8

Тональные сопоставления мотивов и отдельных фраз внутри одной мелодии, столь характерные для оперы Щедрина, весьма современны и очень красочны. Здесь преобладают терцовые соотношения, иногда секундовые. Проследим, к примеру, тональный план «Девичьих частушек» (№ 10): D-dur (ц. 123), fis-moll (ц. 125), D-dur (ц. 125, т. 5), fis-moll (ц. 127), D-dur (ц. 129), fis-moll (ц. 130), a-moll (ц. 131), D-dur (ц. 132) и т. д. В эпизоде от ц. 148, где самые разнообразные и коротенькие частушки быстро сменяют друг друга, тональный план более сложен и смел: A-dur (ц. 148, бас звучит в C-dur), Des-dur (ц. 149), G-dur (ц. 150), es-moll (ц. 151), h-moll (ц. 153), G-dur (ц. 154) и D-dur (ц. 155).

При этом в ряде случаев оригинально сделана модуляция из одной тональности в другую. Так, переход из

A-dur в D-dur осуществляется при помощи постепенного нисходящего глиссандо у голоса от *a* к *fis*, а затем к *es*, с которого вступает мелодия следующей частушки (см. пример 31). В другом месте (ц. 150) бас просто сдвигается на полтона (из *ges* в *g*, см. пример 32), в третьем случае связующим модуляционным построением служит одна из частушек, состоящая из трех фраз — трех звеньев секвенции, нисходящей по тонам от *es-moll* (тональности предыдущей частушки) через *Des-dur* к *Ces-dur*, который энгармонически заменяется на *H-dur* (см. пример 33).

Быстрая смена тональностей (*a-moll* — *f-moll*) внутри одной частушки характерна для Песни Варвары Васильевны, начало которой — ее лейтмотив (см. пример 34):

Doppio movimento
32 ДЕВУШКА С ВЫСОКИМ ГОЛОСОМ

ни ка_ких - ни хо_ро_ших, ни пло_хих.

cresc. *f*

ИВАН ТРОФИМОВ

150 *ff*

Но га мо_я ле_во_я, ПАРНИ *p secco*

Т. Ой, Б. *p secco*

150 *f marcato sf*

Doppio movimento

33

152

РАЗВЕДЕНКА КАТЕРИНА

mf

От че го я ху да,
Об.
pV-c. legato
C-b. pizz.

блед на ми лый ку рит,

мне вред но.

34 Andante assai, sempre poco rubato (quasi improvisato) $\text{♩} = 48-50$

210

ВАРВАРА ВАСИЛЬВНА

По ле сам куд ря вым, по го рам гор ба тым,
Cor. V.le
p P pp

по до-ли-нам ров-ным-всю-ду я хо-ди-ла. Все цве-ты, все цве-ты,
f *ten.* (*quasi echo*)
mf *ten.*
p

все цве-ты ви-да-ла раз-гля-ды-ва-ла.
p *pp* *V*
pp

Здесь же в одном из куплетов между вокальной партией и оркестром возникает политональность опять с терцовым соотношением тональностей — a-moll и c-moll (см. № 17, с. 212).

Современный подход к народной мелодике ярко ощутим и в их оркестровом наряде: в специфическом использовании инструментов, в их необычных сочетаниях, а также в привлечении новых тембровых красок. Исходным моментом в выборе того или иного состава нередко служит стремление приблизиться к звучанию народного инструментального ансамбля (частично об этом речь шла выше), а также усилить гротесковый характер частушечных мелодий. С этой целью привлекаются даже такие «инструменты», как автомобильный гудок, эффектно «солирующий» в паузах между отдельными фразами Песни Федота (№ 3) и ясно дающий почувствовать зрителю время происходящего на оперной сцене:

Allegro (♩ = 30)
35 ФЕДОТ (отшучивается)

p

Е(да)дет дев_ка на(да) за_ре по(да)до_ли_не, по(да)го_ре.

p *sub.*

mf

Ло_шадь по_го_ня_ет, *p* пес_ню за_пе_ва_ет.

mf

(Автомобильный гудок)

p

C-b.

Обращаясь к частушке, композитор буквально пронизывает ею всю оперу, используя ее не только для построения законченных номеров — сольных, хоровых, ансамблевых, но и речитативов и диалогов. Возьмем, к примеру, комический эпизод игры в домино из I действия (№ 1—2). Там краткие реплики играющих, а также их продолжительные «восклицания» основаны на шуточной частушечной скороговорке. Ей подстать и озорная оркестровая партия с угловатой, слегка «подпрыгивающей» остиной фигурацией (она подстегивается внезапными *sforzando* на словно глиссандирующем нисходящем секстовом ходе), чередующейся с гармошечными переборами. Это очень натурально передает деревенский колорит:

36 *Tempo precedente* ($\text{♩} = 6\frac{1}{2}$)

a tempo

15 *pp* ШЕДОТ (Ивану Трофимову)*acceler. molto*

Ду-май, ду-май, ду-май, ду-май, да не заду-мы-вай-ся.

Archi

pp non legato

cresc.

Большую роль играет частушка, как говорилось выше, и в образной характеристике действующих лиц. Однако когда это необходимо, композитор отходит от частушечности, вводя традиционные оперные ариозо или монологи.

Особенно это касается обрисовки облика главной героини, Варвары Васильевны, с которой Щедрин знакомит нас постепенно, открывая все новые стороны ее характера.

В I действии мы узнаем о ней, как об умной и волевой женщине — руководителе колхоза. Ее авторитет непререкаем. Уважение, которым она пользуется — огромно. Эти качества угадываются при первом же появлении Варвары Васильевны (№ 6), прерывающем драку задиристых парней:

37 *allarg.* *Sostenuto* ($\text{♩} = 72$)

76 ВАРВАРА ВАСИЛЬЕВНА

Стой-те! Вы что тут за-те-яли?

Tr-ba

V-le

f espress.

p

sf

p

sf

p

sf

p

sf

p

Гневный монолог героини построен на патетической декламации, претворяющей интонации ее лейтмотива¹:

Однако в следующем за сценой ариозо словно приоткрывается завеса над внутренним миром суровой и властной на первый взгляд женщины. Это как бы ее мысли, высказанные вслух, о тревогах, сомнениях, заботах: «за все душа болит, за все она в ответе». Свободно льется взволнованная и печальная мелодия вокальной партии ариозо на фоне спокойно пульсирующего сопровождения струнных и интонационно преобразованного лейтмотива, проходящего в басу в большом увеличении (см. № 7, с. 93):

38 Allegro inquieto ($\text{♩} = 132$)

89 ВАРВАРА ВАСИЛЬВНА

все не ладит ся.

V-ni I con sord.

pp

basso legato
senza Ped.

и в не бе сах, и

При разговоре с Володей в ее речи вновь слышатся «деловые» интонации. И лишь после его ухода мечтательно-задумчивая фраза: «Голубоглазый какой», — будто опять на миг позволяет заглянуть в душу молодой женщины (см. № 9 перед с. 120). Конечно, этот жар

¹ В полном виде он прозвучит в Песне Варвары Васильвны (№ 17).

души, способность к большому и глубокому чувству, угаданные лишь по нескольким словам, не могут всегда оставаться невидимыми. И они прорываются наружу, расцветая пышным цветом сначала в частушечных мелодиях сдержанно-сосредоточенной, полной скрытого драматизма Песни и истошной Пляски, в которой слышится отчаяние, заставляющее вспомнить песни Мусоргского (№ 17, 18 — см. примеры 34 и 39), а затем — в сцене встречи с Володей (ночью за околицей), вобравшей в себя весь мелодический материал партии Варвары Васильевны (№ 20):

Allegro vivace (♩ = 162)
 39 *sf* ВАРВАРА ВАСИЛЬЕВНА
ff (с отчаянием)

8 Эх! Ай, чук, чук, чук, на ло-вил дед шук. Ба-ба рыб- ку пе-

sf *mf*

senza Ped.

fp *molto sf*

-чет ско- во- род- ка те- чет.

sf

Острая внутренняя борьба героини, в результате которой рождается мысль, что любовь не для нее, показана в страстном напряженном монологе (№ 23), написанном в характере лучших образцов традиционных оперных арий. Без этого монолога, где композитор отступает от частушечности, образ Варвары Васильевны оказался

бы незавершенным. Введение в ее партию арии вполне понятно и оправдано. Ведь Варвара, хотя и принадлежит к определенной социальной среде и ей присущи интересы, переживания и язык этой среды, все же превосходит односельчан душевной щедростью и умом. Отсюда — закономерное обогащение партии Варвары Васильевны, ее выход за пределы бытовой жанровости, преобладающей в характеристике остальных героев оперы.

В развернутом монологе, форма которого свободно претворяет черты рондальности, чередование контрастного музыкального материала (патетически-взволнованного и задумчиво-серьезного) раскрывает быструю смену душевных состояний героини, когда лихорадочное возбуждение прерывается моментами зрелых раздумий о том, как жить дальше. Удачная находка композитора — использование в сопровождении монолога звучания не только оркестра, но и хора, который воспринимается как голос совести:

40 **288** *Sostenuto* (♩=72)
ВАРВАРА ВАСИЛЬЕВНА
(за сценой, из правой кулисы)
quasi cho

C. A. pp
 Нет, нет, нет, нет, нет, нет...

1 й хор
quasi cho
T. B. pp

288 *Sostenuto* (♩=72)
V.c., C.b. (Tag. div.)
pp
ff

pp

Нет, не тво э... то ры... царь...

(переходя на пение с закр. ртом)

Агра

pp

Вл. V-le

Detailed description: This system contains the first two staves of a musical score. The top staff is for the voice, with lyrics 'Нет, не тво э... то ры... царь...' and a dynamic marking of *pp*. Below the lyrics are two lines of musical notation with long horizontal lines indicating sustained notes. A performance instruction '(переходя на пение с закр. ртом)' is written below the first line. The bottom staff is for the piano accompaniment, with a dynamic marking of *pp* and the initials 'Вл. V-le'.

Нет, не ров... ня

Нет, нет... (переходя на пение с закр. ртом), нет... (переходя

pp

pp

Detailed description: This system contains the next two staves of the musical score. The top staff continues the vocal line with lyrics 'Нет, не ров... ня' and a dynamic marking of *pp*. The bottom staff continues the piano accompaniment with a dynamic marking of *pp*. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Но вот решение принято, хотя от этого чувство не становится слабее. Поэтому в последнем диалоге с Володей — слова самые обычные (о деле, о работе), а в интонациях вокальной партии, во взволнованном оркестровом звучании слышится страстное признание в любви (№ 24):

41

309 Animato ($\text{♩} = 120$)
 БАРБАРА ВАСИЛЬЕВНА (как объяснение в любви)
f con passione, amoroso

Здесь нуж_ но пе_ ре_

V-le,
 V.c.

f *espress.*

стлять по лы. Сме_ нить гни_

V

V-ni I, II

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии и фортепианного сопровождения. Вокальная партия имеет следующие слова: «лы... е бал... ки... всю... ду». Музыкальная запись включает ноты, октавы, динамические обозначения и артикуляционные знаки.

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии и фортепианного сопровождения. Вокальная партия имеет следующие слова: «ды... ры». Музыкальная запись включает ноты, октавы, динамические обозначения и артикуляционные знаки.

Обрисовка других героев оперы не выходит за пределы жанровой характеристики, хотя для каждого композитор находит особые выразительные штрихи.

Образ Володи Гаврилова — бесшабашного, озорного, заносчивого, но и очень неглупого и даже душевного человека, который порой просто не дает себе отчета в чувствах и поступках, показан в нескольких сольных номерах — песнях-частушках разного плана. Это и задиристая с издевочкой, полная бахвальства и самоуверенности песня «Крепкий душистый курим отборный мы табак» из I действия (лейтмотив Володи, № 5, ц. 71 — см. пример 42), и пошловатая, пренебрежительная, в стиле бытового городского вальса «В лесу родилась елочка» (№ 13, ц. 170), и ласково-нежная, лирическая «У моей у милой губы как пушок» с хором девушек, придающим песне особую эмоциональную выразительность (№ 14 — см. пример 43). Здесь раскрывается истинная душа Володи. Не случайно и знаменательно, что именно эта тема звучит в сцене объяснения с Варварой.

Темпо primo (♩ = 100)

42 71 ВОЛОДЯ ГАВРИЛОВ (вызывающе)

Креп-кий, ду-ши-стый ку-рим от-бор-ный мы та-бак, и

дым е-го чи-стый лю-бит наш брат, брат.

43 Andante cantabile (quasi improvisato), poco rubato sempre (♩ = 63)

ВОЛОДЯ ГАВРИЛОВ (к Наташе)

У мо-ей у ми-лой

гу-бы как пу-шок, ой, у мо-ей, у ми-лой, ми-лой гу-бы как пу-шок.

Есть и еще одна лирическая песня — светлая и радостная, с которой Володя впервые появляется у себя в деревне, характеризующая его как веселого, симпатичного парня, искренне радующегося возвращению домой и встрече с Наташей (см. № 5, ц. 56):

44 **56** *Allegro, ma non troppo* (♩=126)
ВОЛОДЯ ГАВРИЛОВ (за сценой, издали)

Вот я при-е-хал, вы-шел у до-ро-ги,
 не-бо и по-ле встре-ти-ли ме-ня.

Кроме этих песен в партии Володи важен и разговорный речитатив, например, его диалог с Варварой Васильевной из III действия, который подчеркивает особую значимость сцены (см. № 24, ц. 312).

Душевный облик Наташи прост и не очень глубок, ведь она еще очень молода и не может соперничать с Варварой — яркой сильной личностью, обладающей глубоко индивидуальным характером. Поэтому для обрисовки Наташи оказалось достаточно одного сольного номера — песни из III действия (№ 21), близкой лирическим жанрам страданий и причетов.

Бригадир Федот в основном имеет общую характеристику с трактористами. Его партия мало чем отличается от партии других парней за исключением одного сольного номера — Песни из I действия (№ 3 — см. пример 35).

В ней раскрываются такие черты характера этого серьезного, несколько прямолинейного и безнадежно влюбленного в Варвару Васильевну человека, как чувство юмора и даже какая-то бравая удаля.

Остальные трактористы — Мишка, Гришка и Иван Трофимов обрисованы общим тематизмом. Это комедийные народные характеры, вызывающие симпатию. Они хотя и любят позубоскалить, но всегда добродушно, без намерения кого-либо обидеть. И лишь Володя Гаврилов с его высокомерием вызывает в них желание «проучить» его даже «недозволенными» методами. Партия трактористов целиком построена на разнообразных шут-

ливого плана частушечных интонациях, среди которых особенно выделяется одна, выполняющая роль лейтмотива (см. пример 51). Прозвучав впервые во вступлении, лаконичный мотив сопровождает героев на протяжении всей оперы, несколько трансформируясь ритмически и мелодически, переходя из вокальной партии в оркестровую и обратно (см. № 1, ц. 5, № 2, № 5, ц. 52, такт 7, ц. 65 и т. д.).

Однако эти молодые и веселые люди не чужды поэтической струнки. Лиризм, даже меланхолическим настроением проникнут их квартет из I действия с его тягучей, немного заунывной мелодией, звучащей на фоне *pizzicato* струнных, изображающих мерно капающий дождь:

45 **Meno mosso** (♩ = 108)
sotto voce sempre, dolcissimo
 МИШКА И ГРИШКА

40 *pp*
 Ах ты, дож-дик, дож-дик, дождь,

pp sotto voce sempre
pizz.
senza Ped.

сквер-на-я по-года.

poco

Квартет по музыке несколько отличается от их остальной вокальной партии фригийским оттенком и хроматизированными интонациями, более резкими и неожиданными тональными сопоставлениями куплетов (b-moll, cis-moll, b-moll), политональными наложениями внутри вокальной партии (см. ц. 44 — cis-moll в

верхних голосах, e-moll — в басовом голосе или ц. 48 — b-moll и Ges-dur).

Остальные действующие лица оперы — парни и девушки колхозного села. В их хорах и коротеньких сольных частушках проступают индивидуальные черты каждого, будь то лукавая насмешница Девушка с высоким голосом (у нее нет имени в опере), мечтающая о страстной любви Разведенка-Катерина или упоенный ролью руководителя самодеятельного оркестра Кондурушкин — деревенский «интеллигент», исполненный чувства величайшей ответственности за своих музыкантов.

Все эти образы очень важны для воспроизведения общей картины сельского быта. Поэтому хоровые эпизоды, характеризующие народ, по традиции, идущей от Мусоргского, Римского-Корсакова, не просто образуют колористический живописный фон, а являются неотъемлемой частью драматического действия. Зачастую, именно на сочетании хоровых и сольных номеров или чередовании отдельных хоровых групп построены целые сцены, потому что народ в опере — неперемный участник всех событий, а порой их вдохновитель и судья.

В композиции массовых сцен Щедрин мастерски пользуется хоровым диалогом или диалогом между солистами и хорами. Кстати, такой метод построения сцен он заимствует из народных действий — соревнований между участниками деревенских празднеств. Естественно, что его мы найдем в сцене вечерочки из II действия — яркой жанровой картине, позволяющей не только показать, как отдыхает сельская молодежь, но и лучше раскрыть характеры героев. И здесь в основе драматургии этого эпизода, как и других более мелких сцен, прежде всего лежит принцип контрастных сопоставлений разных по характеру музыкальных построений. Этот наиболее естественный способ композиции определен типом преобладающего в опере музыкального материала — частушечного — и является движущей силой музыкального и сценического развития.

Наиболее яркие контрасты наблюдаются в моменты кульминационные, когда действие достигает наивысшего напряжения. Например, сцена поцелуя, лирически насыщенная и приподнятая, прерывается появлением Федора и его по-деловому звучащими фразами (см. № 20, ц. 244, 245). Или напряженнейшее душевное со-

стояние Варвары Васильевны, выраженное в ее монологе из III действия, нарочито резко контрастирует с лирически протяжной мелодией дуэта Анютки и ее жениха, возвращающихся со свидания домой (см. № 22), а также с бойкими, остроумными частушками Девушки с высоким голосом, сопровождаемой трактористами Мишкой и Гришкой.

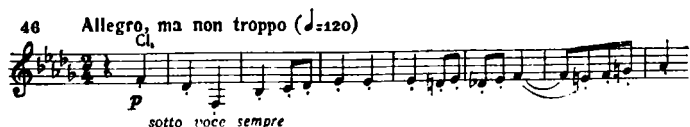
Однако контраст не является единственным принципом построения музыкального и сценического здания оперы. Несмотря на номерное строение, ей присуще большое внутреннее единство.

Фрагментарность преодолевается тем, что отдельные сцены сливаются в более крупные построения, частично благодаря непрерывности развития сюжета, сцепляемости сцен, непосредственно следующих одна за другой. Но главную роль в их объединении все же играют музыкальные средства. Композитор, как и в «Коньке», обращаясь к куплетно-вариационным формам для построения отдельных номеров, широко пользуется репризностью и музыкальными арками, связывающими достаточно отдаленные друг от друга сцены. Отсюда возникают музыкальные структуры, среди которых преобладающей становится форма рондо, коренящаяся в народной песне и наиболее естественная при организации того музыкального материала, который превалирует в опере.

Черты рондо, но очень свободные, претворены в I действии, где рефреном служит первый хор девушек, озаряющий все действие поэтическим настроением (№ 1, 5, ц. 54, № 6 — оркестровый вариант, № 9 — финал¹). Помимо этого хора, здесь есть еще тема, повторение которой образует музыкальную арку, скрепляющую целое. Это — тема дождя, пейзажная зарисовка, своеобразно решенная композитором в виде фуги. Оказалось, что эта форма, с ее постоянным повторением темы то в виде простой имитации, то в виде канонической (в реп-

¹ Кстати, форма пятичастного рондо с хором девушек в качестве рефрена и комическими сценами игры в домино в качестве эпизодов, совершенно отчетливо складывается также во вступлении (№ 1) и в финале действия (№ 9). Кроме того, хор девушек выполняет роль рефрена на более просторном участке развития, то есть на протяжении всего действия.

ризе, ц. 37) и даже бесконечного канона (кода, ц. 39), очень удобна для воспроизведения картины монотонного непрерывного дождя. Да и сама тема — стаккатная, чуть приглушенная — способствует усилению этого впечатления:



Фуга проходит в I действии дважды — в начале (№ 4) и в конце (№ 8, ц. 95). Второй раз она звучит в контрапункте с мелодией песни Володи (тоже музыкальная арка). Такой синтез тем к концу действия, подытоживающий музыкальный материал, тоже способствует его единству.

Во II действии, распадающемся на два крупных раздела с финалом, также нетрудно проследить закономерности традиционных музыкальных форм. Первый раздел (№ 10—11) объединен репризой, хотя и не тематической, а тональной, текстовой и жанровой. Заключительный эпизод звучит здесь, как и первый, в тональности D-dur, сходен с ним искрящимся весельем и праздничным блеском характеров и написан на тот же текст. Это — блестящая кода хоровой сцены девчат и парней, включающая два номера. Каждый из них, в свою очередь, имеет стройную архитектуру. «Девичьи частушки» (№ 10) построены в сложной трехчастной форме с сокращенной репризой (АВА С ВА), где разделы написаны в куплетно-вариационной форме¹.

В следующем номере, продолжающем предыдущую сцену, но с участием парней, форма более сложная. В ней — два раздела. Первый построен на противопоставлении двух тем — простенькой лаконичной попевки в объеме терции (исполняют мужчины) с припевом «та-ри-ра-ра», демонстрирующим нарочитое безразличие, и изящной, ритмически изощренной и заостренной мелодии (поют девушки). Они образуют трехпятнадцат-

¹ Эта форма вообще является нормой в построении номеров, основанных на частушке.

ную форму (А В А В А), завершающуюся стремительным упругим плясовым мотивом (кодой). Второй раздел построен на быстрой смене разнообразного музыкального материала, чередование которого подобно смене кадров в кинематографе. Вереница частушечных мотивов (всего их семь) приводит к бурной жизнерадостной коде, завершающей сцену встречи парней и девчат.

По принципу рондо построена сцена деревенской кадрили (№ 15—19), где этот танец, представляющий собой слегка комичное сочетание грациозной кружевной мелодии у струнных *pizzicato* с нарочито примитивными грубоватыми аккордами медных духовых (ведь играет самодеятельный оркестр!), выполняет роль рефрена:

47 **188** *Sostenuto assai* (♩=96)
Banda (на сцене)

f *portamento sempre* *dim.*

This musical score is for a Banda. It consists of two staves, treble and bass clef. The tempo is marked 'Sostenuto assai' with a quarter note equal to 96 beats. The dynamics range from forte (f) to diminuendo (dim.). The notation includes various rhythmic values and slurs.

Orch.
V-ni I *pizz.*

pp *leggierissimo possibile*
pizz.

This musical score is for Violin I (V-ni I) playing *pizzicato*. It consists of two staves, treble and bass clef. The dynamics are marked *pp* (pianissimo) and *leggierissimo possibile* (as light as possible). The notation features a series of chords and melodic lines.

Эпизоды здесь развернуты и контрастны между собой. Это танец трактористки (№ 16), Песня и Пляска Варвары Васильевны (№ 17, 18). Последний рефрен обогащен звучанием женского хора (ц. 224) — лирических страданий, — образующего выразительный контрапункт к теме кадрили.

Финал II действия является итогом музыкального развития, аккумулирующим в себе весь тематический материал акта. К нему тянутся нити и от Песни Варвары Васильевны, и от песни Володи, и даже от некоторых эпизодов I действия.

В III действии традиционных музыкальных форм, объединяющих сцены в единое целое, нет. Скорее здесь действует принцип контрастных сопоставлений или напластований. Композитор здесь прибегает к музыкальным реминисценциям, связывающим отдельные построения. Таковы две оркестровые темы — два трансформированных варианта лейтмотива Варвары Васильевны, передающие ее крайне взволнованное состояние (см. ц. 258, 267, 302, 314 — первый мотив и ц. 290, 297, 307 — второй мотив). Интонационно родственными оказываются также монологи Варвары Васильевны (в № 23 и 24). А большой оркестровый эпизод в конце действия перекликается с аналогичным эпизодом из финала II действия. Таким образом, музыкальные арки соединяют и разные акты.

И наконец, очень важно оркестровое заключение эпилога, основанное на балалаечном наигрыше, который открывал оперу. Это — последний штрих, прочно замыкающий всю композицию.

Единство оперы, ее симфоничность достигается не только методом контрастных сопоставлений и музыкальных реминисценций, но и развитой системой лейтмотивных связей. При этом некоторые из лейтмотивов претерпевают значительную трансформацию. Композитор использует названный тематический материал в разных аспектах. Во-первых, лейтмотив сопровождает появление героя, которому он адресован, или звучит при упоминании о нем. Во-вторых, на отдельных интонациях лейтмотива обычно строится вокальная партия сольных номеров или речитативов, в результате чего каждое действующее лицо имеет собственную интонационно-мелодическую сферу. В-третьих, лейтмотивы образуют основу симфонических или вокально-симфонических эпизодов со сквозным развитием, что придает им более широкое и обобщенное смысловое значение.

Наиболее интенсивной разработке подвергаются темы, связанные с образом Варвары Васильевны. Ее ведущий (основной) лейтмотив проходит через всю оперу, видоизменяясь, приобретая самые разнообразные оттенки звучания, в зависимости от душевного состояния героини и тех ситуаций, в которые она попадает.

Впервые лейтмотив звучит в оркестре у засурдиненных альтов еще до выхода Варвары Васильевны (№ 2,

ц. 21). В этой сцене трактористы, играющие в доминанте, поддразнивают влюбленного Федота шутивными разговорами о председателе. Затем лейтмотив сопровождает появление героини на сцене. Из его начальных интонаций вырастает выразительно-напряженное сопровождение к монологу. Отдельные фразы слышатся и в вокальной партии Варвары Васильевны (см. № 6 от ц. 76 и пример 37). Аналогично использован лейтмотив в Ариозо (№ 7 — пример 38) — правда, здесь он звучит в ритмическом увеличении, — в речитативе из финала I действия (№ 9, ц. 115), в диалоге героини с трактористами в сцене кадрили (№ 15, ц. 186, 187) и т. д. В ряде случаев, развиваясь самостоятельно в оркестре, лейтмотив приобретает различную эмоциональную окраску от сдержанно-сосредоточенной (начало № 20) через напряженно-драматическую (ц. 234, 239, 242), к нежно-мечтательной (ц. 252) и, наконец, патетически-приподнятой (ц. 256), звучащей как гимн любви.

Кроме того, на этой же теме построены законченные сольные и хоровые номера — Песни Варвары Васильевны (№ 17) и хор девушек, завершающий кадрили (см. ц. 225). В указанных номерах мотив служит отправным моментом для самостоятельного развития мелодической линии.

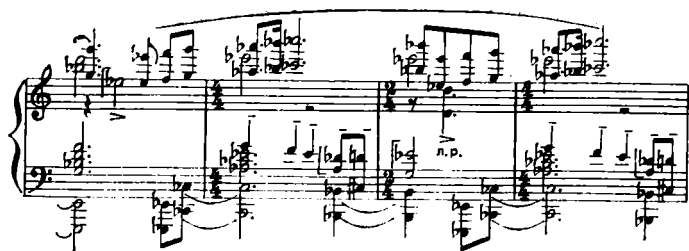
Музыкальная характеристика Варвары Васильевны основана еще на нескольких тематических образованиях. Они имеют второстепенное значение, так как не проходят через всю оперу. Тем не менее, на их развитии и модификации строятся некоторые важные эпизоды. Таковы два элемента из Песни Варвары Васильевны. Первый (№ 17, ц. 210, такт 4 — см. пример 34, такт 4) получит развитие в оркестровом эпизоде сцены поцелуя (№ 20, ц. 244):

48 *Sostenuto appassionato* (♩ = 80)

244 tutti

ff espress.

sf



Второй элемент, как мы уже говорили, звучал впервые в № 17, ц. 214, такты 5—8):

49a Andante assai, sempre poco rubato (quasi improvisato) $\text{♩} = 40-50$
pp ВАРВАРА ВАСИЛЬЕВНА

Од-ни сло-ва лас-ко-вы-е у ме-ня в у-шах.

Fag.
p Cl.

Вновь мы услышим его в финале II действия сначала в оркестровом вступлении (ц. 229), затем в вокальной партии Варвары Васильевны как ее самая сокровенная затаенная мысль (ц. 230):

49b Adagio ($\text{♩} = 50$)

Tr-be con sord.

Cl. *p* (quasi cho)

230

ВАРВАРА ВАСИЛЬЕВНА (почти про себя)

Музыкальный пример 230. Включает вокальную партию и фортепиано. Вокал начинается с динамика *pp* и имеет текст: «Од-ни сло-ва лас-ко-вы-е у ме-ня в у-шах.» Фортепиано играет в *pp* с пометкой «senza Ped.» и включает обозначение «Archi».

И еще одна тема играет большую роль в обрисовке облика молодой женщины, хотя она скорее связана с обоими героями оперы — Варварой Васильевной и Володей. Характеризуя их отношения, эта экспрессивная тема сначала воспринимается как предчувствие любви (№ 8, ц. 100). Она контрапунктирует теме дождя и отмечена нюансом *sff* и указанием *distinto, espressivo molto* (см. пример 50а). Позднее она появляется в самых драматических эпизодах, отражая всепоглощающее чувство, особенно в момент свидания героев (№ 20, ц. 240, такт 5; ц. 243 — см. пример 50б):

50а Allegro (♩=132)

Музыкальный пример 50а. Темп *Allegro* (♩=132). Музыка начинается с динамика *p* и включает пометки *sff*, *distinto*, *espress. molto* и *Archi*. В дальнейшем используются *sim.* и *poco allarg.*. В нижней части примера 50б (продолжение) отмечены *cresc.* и *fff*.

506 *Meno mosso* (♩=10½)
 ВОЛОДЯ ГАВРИЛОВ

223 *mp portamento* *cresc. molto poco a poco*

Со сты- да сго- ришь, да

sf *pizz.* *p* *cresc. molto poco a poco*

ска- жешь- а е- ще, ой, со сты- да сго-

V

-ришь, да ска- жешь, ска- жешь- а е- ще, е-

V rit.

Остальные персонажи оперы охарактеризованы более устойчивыми и неизменными лейтмотивами, поскольку сами образы не столь сложны по духовному складу и не получают такого развития, как образ Варвары Васильевны.

Обычно у них по одной теме, сопровождающей героев и дающей материал для построения их вокальной партии в диалогах и ансамблях с другими действующими лицами. Таким лейтмотивом наделен Володя Гаврилов. Насмешливые интонации его песни из I действия (№ 5, ц. 66) звучат в конце акта (см. № 8, ц. 106 — диалог с Варварой Васильевной), в сцене ссоры с трактористами из II действия (№ 13, ц. 167, 168), в финале III действия (№ 24, начало).

Партия трактористов основана на разных вариантах лаконичного нисходящего мотива, проникающего и в оркестровое сопровождение, где он приобретает скерцозный оттенок (см. ц. 19, 20, 22, 65, 67, 72, весь № 5, и т. д.). Основной вариант лейтмотива звучит уже во вступлении (№ 1, ц. 5, такт 2):

51 Andantino (♩=66)

М. Ше- ве- ли моз- гой!

Г. Ше- ве- ли моз- гой

Тр. Ше- ве- ли моз- гой

Ф. Ше- ве- ли моз- гой

Вместе со вторым вариантом (№ 2, такты 3—6) он пронизывает все сцены, связанные с трактористами, в том числе и Песню Федота (№ 3, такты 8—9, 17—18, и т. д.).

Таким образом, главные герои оперы имеют собственный круг интонаций, индивидуальный язык, отличающий их от других действующих лиц. Это — первое назначение лейтмотивизма. Кроме того, основные темы оперы служат материалом для создания развитых сцен,

идущих на одном дыхании, пронизанных подлинно симфоническим развитием. Как правило, это — финальные сцены, завершающие действия и подытоживающие основной тематический материал. Наиболее показателен в этом отношении финал II действия — кульминация развития драмы¹. Оркестру, в котором переплетается ряд лейтмотивов², получающих самую разнообразную трактовку и представляющих собой основной строительный материал музыкальной ткани, принадлежит здесь ведущая роль. Вокальная партия с краткими беспокойными репликами, лишь иногда переходящими в небольшие ариозные построения или разговорный диалог, отступает на второй план. Вся драма, таким образом, сосредоточена в оркестре, достигающем вершины своего развития в двух эпизодах (ц. 244 и ц. 251), где, наконец, чувства, охватившие двух людей, словно разрывают все оковы.

Подобный же синтез тематического материала происходит и в финале III действия, которое завершается лирической кульминацией, представляющей собой расширенную реминисценцию кульминационного оркестрового эпизода из финала II действия (см. № 24, ц. 319—321), обогащенную новыми темами.

Таким образом, построив оперу почти исключительно на песенном материале, композитор сумел избежать сюитности. Он подчинил простенькие частушечные напевы своим замыслам, создав на их основе сквозное действие, пронизанное симфоническим развитием, приводящим к кульминационным сценам оперы, как к итоговому. При этом все развитие внутреннего конфликта происходит в оркестре. Именно он в лирических кульминациях передает смятение героини перед нахлынув-

¹ Три действия оперы выполняют следующие функции:

I — экспозиция персонажей и завязка действия,

II — развитие и кульминация действия,

III — развязка.

Эпилог — послесловие.

² Здесь собраны все темы, связанные с образом Варвары Васильевны (три из них звучат уже в оркестровом вступлении, четвертая — чуть позже — ц. 240, 243), а также тема дождя из I действия (ц. 238, такт 4), мелодия песни Володи из II действия (ц. 240) и ее вариант, основанный на трансформированном начальном мотиве (ц. 244, такты 5—8).

шими на нее чувствами. Оркестр подчеркивает все трансформации тематизма, связанные с изменениями и внутренним ростом конфликта, позволяя лучше понять и прочувствовать происходящее.

Опера «Не только любовь» — смелый, талантливый эксперимент. Главное достоинство оперы — непринужденность, простота и доступность ее стилистики. Она с удовольствием слушается, потому что от музыки оперы веет подлинной жизнью сегодняшней деревни с ее своеобразным говором, песнями, плясками, шутливыми сценками, будничностью и праздничностью быта.

Однако композитор не ставит во главе всего описание и воспроизведение пестрых и нарядных жанровых сцен, хотя среди них есть и подлинные шедевры, где блестяще раскрывается комедийный дар Щедрина. Такова, например, сцена деревенской кадрили, в которой парни и девчата с уморительной серьезностью танцуют под нарочито «фальшивые» звуки самодельного оркестра.

Яркие и красочные жанровые эпизоды играют все же подчиненную роль. Их назначение показать принадлежность героев оперы к определенной социальной группе, а главное помочь полнее и убедительнее раскрыть черты характера персонажей в привычной для них обстановке. То есть композитор стремится к раскрытию психологии своих героев, не отрывая их от окружающей среды.

Для оперы, которая насквозь современна, характерно сочетание житейского и возвышенного, комического, лирического и даже драматического. Именно это делает ее такой привлекательной, без тени скуки. И, наконец, опера интересна подлинно творческим отношением автора к претворению бытующих интонаций. Щедрин сумел найти в, казалось бы, уже исчерпанном народном мелосе, нечто новое — современную частушку, которая неотделима у него от ее исполнителя и творца. Видимо, это и позволило ему с такой поразительной меткостью, точностью характеризовать каждого участника действия, наделить его своим музыкальным языком.

Бережное отношение композитора к частушке несколько не противоречит вполне современным и достаточно сложным музыкальным средствам, использованным в опере. Однако они соответствуют духу народной

мелодики и — более того — углубляют и заостряют ее основные качества. А в итоге эти простенькие напевы превращаются в фейерверк музыкального юмора.

В заключение хотелось бы сказать и о сценической судьбе оперы, которая прошла весьма тернистый путь, пока не завоевала действительно прочное место в репертуарах оперных театров страны.

Первые постановки в ГАБТе (1961), а затем в Новосибирском оперном театре оказались неудачными. И основная причина этого — несоответствие между камерной по складу оперой и большой, словно оторванной от зрителя, сценой. Это создавало своеобразный барьер, мешая слушателям стать сопричастными происходящему, что было необходимо для проникновения в судьбу героев, в их переживания. И только спустя несколько лет опера получила новую жизнь в камерном театре, руководимом народным артистом СССР Б. А. Покровским. Вместе с исполнителями режиссер создал спектакль запоминающийся, реалистический. Естественность и простота постановки, тщательность, с которой были выписаны персонажи, продуманность деталей быта и мизансцен заставляли слушателей забывать, что они находятся в театре. Исключительно удачным оказалось и воплощение образа Варвары Васильевны в интерпретации солистки Большого театра Тамары Синявской. Но и другие персонажи имели неповторимый облик. Обаянием молодости, остроумием веяло и от народных сцен, особенно «Девичьих частушек» и деревенской кадрили — вершины комического в опере Щедрина. Некоторые сюжетные изменения, которые очень осторожно ввел Покровский, сообщили главной идее оперы, отраженной в ее названии, большую убедительность.

Для этой постановки композитор специально создал новый вариант партитуры, рассчитанный на камерный состав из двенадцати оркестровых инструментов. Вариант оказался настолько удачным, что именно его, но уже в большом составе, использовали оперные театры Вильнюса и Ленинграда (МАЛЕГОТ), также обратившиеся к опере Щедрина.

Несколько слов о ленинградской интерпретации, поскольку она значительно отличается от первоисточника, представляя собой новую сценическую редакцию, созданную главным режиссером театра Э. Е. Пасынко-

вым. Это — вариант одноактной оперы из пяти картин, где режиссер с согласия композитора свободно распорядился музыкальным материалом. Он не только сократил ряд сцен, но дал оставшиеся в иной последовательности, выстроив свою сюжетную линию, сохранив, впрочем, основной конфликт.

При известной яркости постановки, усилении пародийных моментов, введении множества мельчайших сценических деталей, подчеркивающих комическую сторону оперы, все же, на наш взгляд, такой вариант нарушает строгую логику мышления композитора и лишает необходимой глубины и разносторонности ее образы. Не вполне убедительным, в частности, становится решение образа главной героини. Так, ее отказ от любви не производит впечатления личной драмы, потому что выпали все сцены, где показана душевная борьба Варвары Васильевны. Отсутствуют в этой редакции и эпизоды, характеризующие героиню как руководителя колхоза, ответственного за судьбы людей. А главное меньше стала ощущаться поэтическая атмосфера того сокровенного лиризма, который составлял душу оперы с ее незлобивым лукавым юмором и мягкой сердечной улыбкой. А ведь именно они пришли в музыку Щедрина со страниц чудесных рассказов Сергея Антонова.

«Кармен- сюита»

Сразу же после постановки «Кармен-сюиты» на сцене Большого театра в 1967 году специально приглашенным для этого кубинским балетмейстером Альберто Алонсо с Майей Плисецкой в главной роли вокруг балета разгорелись жаркие споры. Одни горячо восприняли идею автора, наслаждаясь великолепным оркестровым нарядом хорошо знакомых и любимых тем французского композитора. Другие недоумевали, почему Щедрин предпочел привлечь в качестве основы музыку всемирно известной оперы Бизе, а не создать собственную. Были даже и такие, кто с негодованием протестовал против подобного «эксперимента». Но вот прошло несколько лет, а балет не только не сошел со сцены ГАБТа, но ставится с триумфом на многих театральных сценах в нашей стране и за рубежом. Более того, «Кармен-сюита» стала неотъемлемой частью репертуара многих симфонических оркестров, исполняющих ее в концертах с неизменным успехом у слушателей.

Что же представляет собой музыка балета — обычную сюиту (как назвал ее Щедрин), составленную из отдельных номеров оперы, ловко приспособленных для оркестра без участия голоса, или самостоятельное симфоническое произведение, обладающее своей драматургией, которая отражает собственное отношение композитора к классическому сюжету и подчиняется законам балетного, а не оперного жанра? Если верно второе, то почему Щедрин действительно не написал совершенно новую партитуру, а предпочел аранжировать музыку Бизе? Ответит на этот вопрос лучше всего сам автор:

«Образ Кармен стал нарицательным благодаря музыке Жоржа Бизе. «Кармен» вне Бизе, думается, всегда будет нести некоторое разочарование, слишком прочно связана наша память с музыкальными образами бессмертной оперы. Так пришла мысль о создании транскрипции»¹. И еще... «заметили ли вы такой парадокс: в кино, скажем, всегда хотят видеть новое, в музыке же, как правило,—слышать уже знакомое. Вот как раз в музыкальной транскрипции скрыта возможность выявить новое отношение к уже знакомому материалу, найти новые детали, ракурсы, решить их новыми, современными музыкальными средствами, стараясь, разумеется, сохранить индивидуальность автора»².

Таким образом, Щедрин намеренно обратился к этому незаслуженно забытому сегодня жанру музыкального искусства. Его первые образцы появились еще в середине XVI века и представляли собой переложение хоров А. Вилларта для самого распространенного в то время инструмента домашнего музицирования — лютни. Позднее многие из французских клавесинистов постоянно включали в свой репертуар транскрипции популярных арий из опер Ф. Куперена, Ж. Б. Люли и др. Известны также переложения для органа оперных и ораториальных произведений Генделя, сделанные В. Бэбеллом. Однако, пожалуй, больше всего этот жанр полюбился И. С. Баху, у которого существует множество транскрипций как собственной музыки, так и произведений Вивальди, Корелли и других итальянских композиторов. Уже от Баха тянутся нити к подобного рода сочинениям Листа, Шумана, Бузони, Годовского, Крейслера, Рахманинова, Прокофьева, Фейнберга, Гедике...

Помимо стремления к распространению прекрасных произведений различных авторов среди самого широкого круга слушателей, создатели транскрипций руководствовались еще и желанием наиболее полно выявить образную сущность музыки, «подавая» ее в разных формах и тембровых одеяниях. Более того, подобные переложения позволяли выявить свою точку зрения на образное содержание произведения.

¹ Цит. по автоаннотации к пластинке «Кармен-сюита».

² Цит. по статье: Лагина Н. «Музыкант». — «Комсомольская правда», 1968, № 157.

Избирая для балетной сюиты жанр транскрипции, Щедрин придерживался именно второго направления, ставя во главу угла не «информацию», то есть бесстрастную передачу текста оригинала, а «интерпретацию», что, по выражению профессора Л. И. Ройзмана, означает «воздвижение звукового здания транскрипции, представляющей как бы индивидуальную художественную проекцию оригинала в его реально звучащем воплощении на другом инструменте»¹.

Щедрин, возрождая забытый жанр, значительно обогащает его — создает произведение поистине уникальное, обладающее стилистической цельностью, четкой выстроенностью мысли, стройностью музыкальной драматургии. Все это отличает «Кармен-сюиту» от остальных транскрипций музыки оперы Бизе, уже не раз привлекавшей к себе внимание композиторов удивительной яркостью, эмоциональной наполненностью, щедростью мелодизма. Известны «Концертная фантазия» П. Сарасате, «Камерная фантазия для фортепиано» Ф. Бузони, «Блестящая фантазия» для скрипки Е. Губая. Однако во всех этих сочинениях превалирует чисто виртуозная сторона, поскольку тематизм Бизе служит авторам лишь материалом для блестящей эффектной обработки, не обладающей строго выверенным драматургическим решением. А главное, они ни в коей мере не связаны ни с сюжетом первоисточника, ни с его образным строем. Назначение этих транскрипций скорее популяризаторское.

Несколько иначе обстоит дело с одноименным балетом известного французского балетмейстера Ролана Пети (кстати, исполняющего в нем главную роль), который также использует музыку Бизе. Однако обращается он с ней весьма свободно и даже, можно сказать, небрежно, мало заботясь о соответствии музыки балета первоисточнику, выбирая отдельные цитаты и не стремясь особенно связать их друг с другом, чтобы создать единую драматургическую линию. Впрочем, так же вольно трактует он и сюжет новеллы Проспера Мери-ме, не занимаясь углубленной разработкой характеров

¹ Ройзман Л. О фортепианных транскрипциях органных сочинений старых мастеров. — В кн.: Вопросы фортепианного исполнительства, вып. 3. М., 1973, с. 170.

персонажей, а скорее заостряя внимание на чувственно-эмоциональной стороне жизни героев¹.

Щедрин, напротив, серьезно и вдумчиво относится к внутреннему миру своих героев, углубляя психологическую драму, раскрывая ее по-иному, чем Мериме и Бизе. Его балет выгодно отличается от других образцов этого жанра, воплощающих средствами хореографии новеллу Мериме, таких, как, например, «Кармен и Тореадор» в постановке Мариуса Петипа в мадридском театре (1846).

Создавая балет на основе музыки Бизе, Щедрин и в трактовке сюжета исходил не из новеллы Мериме, а из ее оперного варианта. Ведь, по существу говоря, мир был завоеван именно «Кармен», созданной Бизе, а не Мериме, что, кстати, не раз случалось с литературными произведениями, положенными в основу оперного жанра (вспомним, к примеру, «Пиковую даму» Чайковского). У Щедрина, как и у Бизе, Кармен обаятельна своей непосредственностью, искренностью, правдивостью — она не терпит компромисса. Однако, будучи современным художником, композитор, естественно, подходит к трактовке образа с несколько иных позиций, которые проявляются не в коренном пересмотре его, а в углублении названных черт характера Кармен, в возведении бескомпромиссности поведения героини в руководящий принцип ее жизни. А это уже приводит к невероятному конфликту Кармен с окружающими. Таким образом, в балете усиливается трагическая направленность развития сюжета.

Кроме того, если Бизе в опере показал живую жизнь героев на фоне бытовых сцен, то у Щедрина история любви и смерти Кармен воспринимается как событие достаточно далекого прошлого — как воспоминание о нем или легенда. Отсюда и сам сюжет подан сконцентрированно, даже конспективно. В нем все подчинено одной, ведущей идее — взаимоотношению вольнолюбивой личности Кармен, не признающей никаких оков, с обществом «масок» — людей-марионеток, страшущихся

¹ Этот балет, поставленный еще в 1949 году, известен советским зрителям по французскому кинофильму «Раз, два, три»..., включающему три хореографические миниатюры. Одна из них — одноактный балет «Кармен».

всякого проявления независимости духа и всякой «непохожести» на них самих. По неписанным законам этого общества все, что отличается от него, не имеет права на существование. Отсюда и трагическая судьба Кармен, дерзко бросившей вызов и погибшей, но так и не смирившейся.

Известная доля легендарности в трактовке сюжета проявляется и в отсутствии в балете бытовых подробностей (вероятно, поэтому Щедрин не использует в партитуре такие бытовые музыкальные номера оперы, как «Цыганская песня» или «Сегидилья»), и в характеристике персонажей, являющихся в какой-то степени носителями идеи (отсюда «маски», «рок»). Подобный подход Щедрина к воссозданию сюжета — кстати, с особой четкостью выявленный в ленинградской постановке балета¹ — вызывает невольные ассоциации с «Тристаном и Изольдой» Вагнера, где сюжет подан сквозь призму времени, а сами герои и их взаимоотношения воспринимаются как символ неумирающей страсти, которой неведомы преграды. Кармен Щедрина — тоже символ бескомпромиссной и свободной любви.

Предлагая свою трактовку сюжета и выделяя из него лишь одну линию — драматический конфликт Кармен с обществом, представителями которых по существу являются и Хозе, и Тореро, Щедрин соответственно строит музыкальную драматургию балета, почти полностью исключая показ широкого жизненного фона, составляющего существенную часть оперы Бизе. В основе драматургии Щедрина — ярчайший контраст — образный и тематический, который по мере развития драмы все более углубляется и приобретает форму не сопоставления, а столкновения. При этом постепенно обнажается неотвратимость развязки конфликта, предсказанной уже в первых тактах музыки сюиты. Лаколичное вступление (№ 1), основанное на теме Хабанеры, а точнее, на ее варианте, звучащем в финале I акта оперы (см. № 11, раздел *Allegro quasi Andante*), подано Щедриным так, что не оставляет сомнения в обреченности Кармен. Здесь и траурно-трагическое звучание колоколов, исполняющих обрывки темы, и грузное

¹ См. об этом ниже.

мрачное аккордовое сопровождение, перенесенное в низкий регистр, что в сочетании с разорванной, фрагментарной мелодической линией, а затем с призрачным, отдаленным звучанием основной темы Хабанеры (*pizzicato* струнных в высоком регистре) рисует неуловимо ускользающий и словно тающий облик Кармен. Композитор силою своего искусства пытается вызвать его из прошлого, и не только внешний образ, но и сущность мировоззрения героини. Недаром он избирает для этого именно те фразы партии Кармен, где выражено ее отношение к жизни, любви, ее «символ веры»: «Любовь свободна, мир чаруя, всех законов и властей сильнее». По существу это — и первая характеристика Кармен. И уже в следующем номере (№ 2, Танец) она, живая, прекрасная, предстает перед слушателем и зрителем в своем первом танце, отдаваясь его музыке со всей страстью свободной и мятежной души.

Далее новый контраст — показ общества масок с их холодной, безостановочно стремительной, лишенной эмоциональной теплоты музыкой (№ 3, Первое интермеццо). И словно от противопоставления и столкновения этих двух полярных миров рождается тема рока (№ 3, ц. 23, раздел *Andante moderato*), угрожающий характер которой подчеркнут размеренными ударами малого и большого барабанов, заполняющих паузу между мелодическими фразами. Не случайно и появление Хозе сразу после этого эпизода — ведь именно от его руки, направляемой слепой силой рока, погибает Кармен. Это отчетливо выражено в музыке, тем более, что в характеристике Хозе (№ 4, Развод караула) ощутимо влияние музыки масок как направляющей силы.

Упругая и причудливо-капризная тема Кармен, открывающая следующий номер (№ 5, Выход Кармен и Хабанера), нарушает этот размеренный, почти доведенный до автоматизма движений и ритмов монолог Хозе (его поддерживают Коррехидор и маски), привнося свежесть и остроту чувствований. На ее дерзкий танец-вызов на музыку Хабанеры общество масок отвечает новым, еще более недобрым выступлением (№ 6, Сцена). И здесь происходит первое столкновение двух образных миров — общества и Кармен, которая противопоставляет «выпаду» масок тему песни, с хорошо известными и символическими словами: «Режь меня, жги меня, не

скажу ничего! Не страшусь я огня, не боюсь я меча!» (в опере эти слова обращены к Цуниге). В этом эпизоде отчетливо проступают такие черты характера героини, как независимость, свободолюбие, уверенность в праве на любовь.

Чередование последующих фрагментов балета также основано на принципах контраста. Здесь и светлая, лирическая приподнятая мелодия счастья Хозе (№ 7), и живая, бурная, красочная народно-танцевальная сцена Болеро (№ 8), и блестящий портрет Торeadора (№ 9) и нежно-интимная музыка любовного дуэта Тореро и Кармен (№ 10), после которого происходит поворот в течении действия в сторону драматизации и резкого обострения контрастов. Он начинается с нового вторжения темы рока (№ 11, Адажио, I раздел), звучащей на этот раз в бемольной тональности и более мрачной оркестровке¹. Внезапный переход к последующему эпизоду — волнующей, светлой и страстной мелодии Хозе — только подчеркивает трагизм звучания темы рока, тем более, что этот солнечный мажорный эпизод сменяется, пожалуй, самой скорбной и даже траурной по музыке сценой балета — сценой Гадания (№ 12), где предсказывается неизбежность близкой смерти Кармен. Этот эпизод подводит к финалу (№ 13), в котором как в фокусе сталкиваются все ведущие образные линии балета. Построенный на стремительной смене разнообразного музыкального материала (большинство тем уже звучало в балете), финал представляет собой не только самый развернутый, масштабный, но и кульминационный раздел сюиты, где все противоречия и основной конфликт доведены до наивысшего напряжения. Смена эпизодов (а их в финале пять) идет по линии драматического *crescendo* от бравурной победной музыки марша Торeadора, прерываемого несколько раз хроматически сползающим хоральным мотивом, через иступленный танец масок, который вводится темой Кармен, к тревожно-экспрессивной и взволнованной мелодии Хозе и, наконец, эпизоду гибели Кармен, основанному на трагическом звучании лейтмотива рока. Он обрывается на самом напряженном кульминационном аккорде. И после

¹ О роли тонального и тембрового развития в драматургии балета см. ниже.

этого внезапно наступает успокоение. Как послесловие звучит музыка вступления, словно закрывающая страницы недолгой, но бурной и увлекательной, наполненной страстями жизни.

Таким образом, тринадцать номеров одноактного балета скомпонованы по принципу контрастного расположения музыкального материала, связанного с миром Кармен — светлым, порывистым, наполненным человеческими чувствами и страданиями, и миром масок — холодным, бесстрастным, неумолимым в отношении к другим.

Помимо принципа контраста, характерного для любого сюжетного жанра, в музыкальной драматургии балета большую роль играют тональные и тематические связи — главным образом сквозное проведение темы рока и в меньшей степени темы Кармен, — а также синтезирующее значение финала, подводящего итог не только образному (сюжетному) развитию, но и тематическому (музыкальному). Немаловажное значение в цельности и законченности драматургии играет обрамление балета едиными по музыке фрагментами. Все это выходит за рамки чисто сюитного жанра, сообщая балету черты более цельных симфонических форм — поэмы, увертюры и т. п.

Собственная трактовка Щедриным сюжета Мериме, в основу которой положена идея противопоставления двух миров, повлекла за собой и резкое разграничение музыкальных характеристик при исключении побочных линий и персонажей, то есть сокращении числа действующих лиц до трех — Кармен, Хозе, Тореро. Им противостоит группа масок, не имеющих индивидуальных музыкальных портретов. Впрочем, среди них в сценическом (но не музыкальном) решении несколько выделяется Коррехидор, направляющий действие толпы и подчиняющий себе в ряде случаев Хозе. Кроме того, в балете есть еще один — символический — персонаж, не получивший отражения в музыке. Это рок — фигура мрачная, угловатая в движениях, постоянно вторгающаяся в ансамбль (дуэты и трио) главных героев «Кармен-сюиты»¹.

¹ Речь идет о постановке балета на сцене Большого театра Альберто Алонсо.

Характерно, что, тщательно отбирая музыкальный материал, Щедрин в основном останавливается не на танцевальных номерах оперы, а на эпизодах, имеющих более серьезное и обобщенное выразительное значение. Многие из них композитором переосмысливаются — получают иное истолкование или связываются с другими моментами действия. Однако к подобному изменению адресата имеются основания, поскольку музыкальный материал оперы Бизе вполне допускает иное образное прочтение, в чем мы попытаемся в дальнейшем убедить читателя на конкретных примерах. Щедрин, несколько не искажая первоисточник, лишь усиливает и подчеркивает необходимые ему черты, в потенции присущие данному музыкальному эпизоду. Особенно это касается музыки, связанной с «масками», для характеристики которых в опере, казалось бы, не было соответствующего музыкального материала. Но к этому мы вернемся несколько позднее, а сейчас остановимся на портрете Кармен.

Для обрисовки ее образа Щедрин в основном останавливается на музыкальных эпизодах, непосредственно связанных с ней и в опере. Это Выход Кармен и Хабанера (№ 5 — в балете; № 4, раздел *Allegro moderato* и № 5 — в опере), Песня Кармен, а точнее ее ответы Цуниге (№ 6, эпизод от ц. 58 — в балете; № 9, раздел *Allegro molto moderato* — в опере), Ариозо Кармен из сцены гадания (№ 12 — в балете; № 20, раздел *Andantino* — в опере).

Кроме того, для первого танца Кармен композитор использует музыку Антракта к IV действию. С образом главной героини связан и любовный дуэт Кармен и Тореро на музыку Цыганского танца «Ole» из оперы Бизе «Пертская красавица», введенного композитором и в IV действие оперы «Кармен» (№ 10 — в балете; № 25а — в опере).

Все названные фрагменты всесторонне раскрывают богатый внутренний мир Кармен, ее жизнелюбивую, темпераментную и дерзкую натуру, проявляющуюся уже в первом — неистовом, буйном, ярко красочном танце (№ 2).

Не случайно, на наш взгляд, Щедрин избирает именно для него музыку, открывающую в опере захватывающее народное национальное празднество — кор-

риду, указывая этим на эмоциональное и духовное родство Кармен с испанским народом¹. Такая же страстная импульсивность, непокорность и стремление к полноте мироощущений слышится в прихотливо и своенравно развивающейся теме выхода Кармен и ее Хабанере (№ 5). В дуэте же Кармен с Тореро нас охватывает и увлекает томительно нежное чувство, упоительное и вместе с тем мучительное, которым переполнено сердце женщины, способной ради своей любви пойти на смерть. И хотя в трагических звуках пассакалии из сцены гадания слышатся смертельная тоска и ужас человеческой души перед страшным и непостижимым для нее уходом в небытие, в последней сцене балета перед нами вновь предстает облик любящей и презирающей смерть гордой цыганки.

Для характеристики Хозе композитор привлекает его Песню (№ 4, Развод караула — в балете; Антракт ко II действию — в опере), монологи Хозе из дуэтов с Кармен II и IV действий (№ 11, Адажио, от ц. 97 — в балете; № 17, раздел *Andantino* — в опере и № 13, ц. 136 — в балете; № 27, раздел *Allegro moderato* — в опере), а также лирически светлую покойно льющуюся мелодию Антракта к III действию оперы (№ 7 — в балете). Образ Хозе трактован Щедриным двойственно. С одной стороны, это нежно и страстно любящий человек. Таким он предстает в Адажио, где звучит светлая, взволнованная и эмоционально приподнятая музыка. С другой — он в какой-то мере представитель враждебного Кармен общества «масок», с которым не порывает окончательно, даже под влиянием любви к цыганке. Его принадлежность к «врагам» Кармен показана и музыкальными средствами, прежде всего — при помощи значительной трансформации мелодии его песни, утрачивающей в балете беззаботную веселость. Подчиняясь военным маршевым ритмам, дробным барабанным наигрышам, она вся представляется как бы составленной из острых углов, подобно четким и заостренным гео-

¹ Кстати в балете есть только одна массовая народная сцена (№ 8). Это Болеро из IV действия оперы «Кармен», которое известно также по сюите «Арлезианка». Его народно-танцевальная музыка непосредственно перекликается с танцами Кармен.

метрическим рисункам. В ней появляется даже нечто механическое, лишенное человеческой теплоты. Кроме названных эпизодов, с образом Хозе как непосредственным виновником гибели Кармен в какой-то мере связана и тема рока, не случайно предваряющая его появление на сцене (см. переход от № 3 к № 4, ц. 23; № 11, начало; № 13, ц. 139 — вторжение в лирический монолог Хозе). Об особой — драматургической роли этой темы, скрепляющей форму, уже говорилось выше.

Портрет блестящего, горделивого и бесстрашного Тореро в балете обрисован теми же музыкальными темами, что и в опере, — куплетами (№ 9, Тореро — в балете; № 14, Куплеты Эскамильо — в опере) и маршем (№ 13, начало — в балете; вступление и финал — в опере).

Образ «масок», наделенных групповой характеристикой, опирается на музыкальный материал, казалось бы, не имеющий ничего общего с тем значением, который ему придает Щедрин. Это хор теноров из I действия оперы (№ 3 — в балете, № 6, начало — в опере) и ансамбль контрабандистов из II действия (см. № 6 — в балете; № 18, раздел *Allegro moderato* — в опере). И все же Щедрин не случайно избирает музыку, связанную с окружающими Кармен группами людей, — с юношами, поджидающими героиню у ворот фабрики, и контрабандистами, с которыми Кармен связывает опасное дело. При всем внешне хорошем отношении этих людей к цыганке, они по существу равнодушны к ее судьбе, потому что проходят мимо ее духовной трагедии и гибели, не пытаясь понять и подать руку помощи. Особенно это отчетливо проявляется в финале оперы. В балете такое равнодушие и более того ненависть обнаруживаются с самого начала, поскольку Щедрин как бы высвечивает и извлекает на поверхность то, что скрыто присутствовало в музыке названных фрагментов. И достаточно было нескольких штрихов, чтобы она приобрела холодный, бесстрастный, даже бездушный характер. Скерцозность, присущая хоровому и ансамблевому эпизоду в опере Бизе, в балете обернулась как бы своей изнанкой. В связи с такой трактовкой жанра вспоминаются сухие, колючие «злые» скерцо Шостаковича, столь часто встречающиеся в его музыке для обрисовки теневых сторон жизни и создания образов механической грубой силы.

Немалую роль в образной трансформации названных выше тем сыграло и тембровое решение данных разделов.

Теперь мы вплотную подошли к самим принципам транскрипции Щедрина, которые позволили ему четко выстроить драматургическую линию: Кармен и общество. Все приемы, а именно перераспределение музыкального материала, его трансформация — главным образом тембровая, регистровая, тональная, структурная, метроритмическая — оказались поставленными на службу воплощения собственного понимания сюжета повести Мериме.

Мы уже говорили выше, что Щедрин в основном останавливается на фрагментах не танцевальных, а обладающих более обобщенным выразительным значением. Теперь же подробно и конкретно рассмотрим, как Щедрин преобразует избранный материал в соответствии с замыслом.

Прежде всего о нескольких общих закономерностях. Обращаясь к музыке Бизе, Щедрин подходит к ней очень бережно, не искажая, а лишь поворачивая к нам иными гранями, особенно заостряя внимание слушателей на некоторых важных деталях. Оставляя почти неприкосновенными мелодию и гармонию, композитор изредка изменяет их тональную окраску, что свидетельствует о значительной роли тональной сферы в индивидуальной характеристике героев и в развитии основной идеи балета. Так, совершенно отчетливо прослеживается линия постепенного омрачения тонального колорита, уход к концу действия в глубокие бемольные сферы. У Щедрина *f-moll* оказывается самой трагической тональностью, связанной с гибелью Кармен. Впервые она звучит при Выходе Кармен (№ 5), как бы предвещая трагический конец героини. Затем появляется уже в последних эпизодах — сцене гадания и финале.

Иную, чем у Бизе, тональную окраску приобретают эпизоды, характеризующие Хозе: в них Щедрин вводит дизезные тональности вместо бемольных (№ 7 — *E-dur* вместо *Es-dur*, № 11 — *D-dur* вместо *Des-dur*¹), которые

¹ Замена *Des-dur* на *D-dur* в этом эпизоде связана еще с особой ролью первой тональности в драматургии балета, о которой будет сказано несколько ниже.

воспринимаются как тональности, несущие свет и эмоциональную полноту чувства Хозе и Кармен. В связи с этим, тональность дуэта Кармен и Тореро (№ 10) — Es-dur (бемольная тональность!) вместо D-dur: ведь с дуэта начинается явный перелом в ходе действия, приводящий к трагической развязке. Таким образом, противопоставление диэзных и бемольных сфер в балете Щедрина ассоциируется с противопоставлением радости и печали, жизни и смерти.

Особую драматургическую роль играет в «Кармен-сюите» тональность Des-dur, которая вводится Щедриным только в крайних разделах балета. Частично это связано с техническими трудностями у струнных в этой тональности (отчасти поэтому и эпизод, связанный с Хозе, транспонирован в тональность D-dur). Главное же значение подобного использования тональности — ее эмоциональная трактовка. В балете Des-dur, помимо своеобразной тональной рамки, воспринимается как краска, несущая трагическое просветление и отстранение. Кстати, точно так же использована тональность Des-dur в заключительных тактах «Пиковой дамы» Чайковского.

Мелодическую линию и, в частности, ее звуковысотные соотношения Щедрин оставляет неизменными. Однако он прибегает к иным способам трансформации мелодии.

Один из способов — метроритмическое варьирование, которое в большинстве случаев малозаметно и сделано с целью добиться большей пластичности в очертании мелодики, особенно в тех случаях, где в опере она несколько раздроблена в связи с произнесением текста (см., например, Хабанеру, ц. 35, такт 6, или Адажио перед ц. 98).

Более кардинальному преобразованию подвергается мелодия песни Хозе (№ 4, Развод караула). Щедрин дает ее в ином метре — трехчетвертном вместо двухчетвертного, благодаря чему более продолжительной становится пауза между мотивами. Это сообщает теме прерывистость, особенно заметную при окончании фраз, когда последний звук, словно запаздывая, отделяется от всего построения. Отсюда, угловатое движение мелодии, совершенно утрачивающей свойственную песне Бизе плавность и простоту:

52. Allegro moderato ($\text{♩} = 98$)

214 $\text{♩} = 2$

Bassons

Tambour militaire

1 Violons

2 Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

525 Moderato

24 3 Cowbells

Р. Щедрин

Balt. I

Balt. III

V.le

V.c.

Т.б.

sempre

sole

mp, ma sonoro

div.

mp, ma marc

div.

unis.

2 Wood-blocks

На какое-то время этот характер проглядывает во втором разделе эпизода. Там звучит вариант мелодии, знакомый нам по опере. Но в коде Щедрин вновь дает тему в своей трактовке, сопровождая ее дробными барабанными ритмами, тускло звенящими ударами ковбелейсов или пустыми, характерно цокающими звуками вуд-блоков. Этот пример — образец полного пересмотра выразительных качеств музыки, повернутой как бы своей изнанкой.

Другой очень важный способ трансформации — пропуск некоторых фраз в мелодии, что обусловлено стремлением к выражению определенного психологического состояния героев или к раскрытию основной мысли балета. На подобной прерывистой мелодической линии, из которой вырваны целые построения, построено, на-

пример, вступление к сюите, создающее, как говорилось выше, впечатление постепенного возникновения из небытия живого облика Кармен:

23 Andante assai
Campane sole

Batteria I

5 Timpani

Violini II
div. in 2

(половина)

Viole

div. in 3

Violoncelli

div. in 3

Contrabassi

div. in 3

Campane

Ball. I

Timp

col legno
pizz.

V-ni I
div. in 4

col legno
pizz.

V-ni II
div.

(половина)

div. in 2

col legno
pizz.

col legno
pizz.

V-le div.

unis.

V.c.

unis.

C.b.

Кстати, именно этот процесс оживления красочной фрески под звуки Хабанеры положен в основу хореографического решения музыки Вступления на сцене ленинградского оперного театра. Там первые зрительные впечатления связаны с застывшей под сенью огромного черного веера скульптурной группой — Кармен над головой поверженного быка — символа смертельной схватки, героиней которой Кармен была при жизни¹.

Прерывистость мелодии, за счет выпадения из нее отдельных мотивов, встречается еще в нескольких эпизодах, где этот прием имеет двойное значение. В дуэте Тореро и Кармен (начиная с ц. 92) тема, словно обесилев под бременем страстного и мучительного чувства, постепенно никнет, все более дробясь и истончая. Ее всплески становятся короче и тише, доходят до трех *riapo* и обрываются, не достигнув конца. Так же никнет и жизнерадостная мелодия марша Тореро под напором угрожающего хроматического мотива, несколько раз прерывающего его ослепительное звучание. Музыка марша быстро затухает (см. № 13, перед ц. 123).

Иное выразительное значение имеет эффект пропуска не отдельных мелодических фраз, а целых построений в куплетах Тореадора (№ 9, Тореро) — уникальный пример возникновения полифонии, где основная ведущая мелодия не звучит, а лишь подразумевается. Остается лишь один аккордовый остов и контрапунктирующий голос. В первом случае он очень лаконичен (ц. 79, т. 5—7), во втором — более развернут (ц. 83, т. 2—8):

54a Moderato con stoffezza Ж. БИЗЕ

78 Tamburo (sopr.)

Batt. I sul G al ϕ

V-ni I *Prima molto marcato*
div. pizz.

V-le *Prima molto marcato*
div. pizz.

V-c. *Prima molto marcato*
pizz.

C-b. *Prima molto marcato*
pizz.

¹ Не случайно и в ГАБТе трагедия Кармен разворачивается на сцене цирка: ее жизнь, полная страстей и борьбы, подобна корриде.

83

Cassa solo

Batt. III

Batt. IV

P-tti solo

Archi

pizz.

p, ma marc.

pizz. div.

pizz.

p, ma marc.

Cassa

Batt. III

Batt. IV

P-tti

Archi

sul G

sul G

Подобный эксперимент с исчезающей мелодией, конечно, возможен лишь в случае огромной популярности музыки, какой, несомненно, пользуются куплеты. Учитывая это, Щедрин достигает ошеломляющего эффекта воздействия на слушателя, избегая назойливости и монотонности многократного повторения столь хорошо всем знакомого мотива и заставляя наше воображение услышать и понять намеренно недосказанное. Кроме того, этот прием позволил на мгновение обнажить внутреннюю сущность Тореро, чей портрет воссоздан в этом

эпизоде. Оказывается, что блеск, бравада, горделивость — это лишь внешний облик. На самом деле герой не так победоносен. Ему присущи и многие чисто человеческие слабости — неуверенность, страх, способность страдать.

Гармонический остов музыки Бизе также, как правило, сохраняется Щедриным в неприкосновенности. Лишь в некоторых случаях он заостряет звучание введением в аккорды побочных тонов, но делает это очень осторожно и тактично (см., например, № 2, начало, или ц. 8, такты 2, 5—6; № 3, ц. 21, такты 5—6; № 4, ц. 29, такт 5).

Во втором примере (из № 3) на тонику *a* наслаиваются вводные тоны *gis* и *b*, которых не было у Бизе. В Scene (№ 6, ц. 44, такты 7—8) нисходящее движение параллельными октавами заменяется у Щедрина параллельными септаккордами, отчего кульминация оказывается более насыщенной и значительно драматизированной:

55

Ж. БИЗЕ

Fl.

Hr.

Cl. in A

Bous

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

dim. molto

dim. molto

dim. molto

p

p

№ 86 Allegro moderato
Bongos

Р. ШЕДРИН

Batt. I

Arch.

cresc.

ord.

div.

sfz

sfz

sfz

Другой пример более серьезного усложнения гармонического языка — начало финала (№ 13). Здесь вступление к маршу Тореадора звучит не на тоническом органном пункте (как в опере), а на выдержанном звуке II низкой ступени (*f*), как бы оставшемся от предшествующего трагического эпизода гадания. Отсюда возникают противоречия между торжественно-нарядной музыкой марша и тревожным неустойчивым звучанием баса — носителя трагического начала. Функциональный конфликт сразу же омрачает праздничное событие.

Иногда Шедрин, не меняя гармонии в целом, пропускает аккордовые последования, заменяя их паузами, что позволяет рельефнее подать мелодию, главным образом в момент ее вступления. Именно так это сделано в Адажио (№ 11, с. 97), когда после мрачной темы рока вступает светлая тема монолога Хозе. Паузирование вместо гармонической поддержки оттеняет и наиболее напряженный момент в песне Кармен (№ 6, с. 59).

Оставляя в основном неприкосновенными гармонии Бизе, Шедрин совершенно свободно распоряжается расположением аккордов, меняя их регистровую окраску и плотность. При этом композитор значительно чаще пользуется тесным расположением созвучий в низких регистрах, что является характерной чертой современной музыки. Но главной причиной такого обращения с гармонией, конечно, является стремление к наибольшей выразительности. Другими словами, изложение гармо-

нии в сюите Щедрина прежде всего определяется сюжетной направленностью.

Ярким примером такого полного подчинения фактуры выразительным целям служит Вступление, где плотная аккордовая масса, охватывающая большую и малую октавы, мрачным хоральным звучанием вызывает ассоциации с медленным траурным шествием.

В сцене гадания (№ 12, ц. 112) композитор добивается такого же трагически неумолимого характера звучания гармонии, имеющей тот же ритм движения, несколько иным способом — исключая паузы между аккордами и таким образом создавая полноту и непрерывность в смене гармоний¹.

Иной эффект рождает прием тесного и низкого расположения аккордов в начале коды из № 6 (ц. 52). Здесь большое выразительное значение имеет разрыв между двумя пластинами: диссонирующих созвучий в большой октаве, ассоциирующихся со слепой в своем иступлении, подавляющей силой и пронзительно, с надрывом звучащей мелодии в третьей октаве. Их столкновение — первые признаки надвигающейся катастрофы (см. пример 56).

Помимо перемещения аккордов в другие регистры, Щедрин прибегает и к обогащению гармонии Бизе дослнительными дублировками. Это создает большую яркость и полноту звучания, что особенно необходимо в кульминационных разделах. Кроме того, такие дублировки компенсируют отсутствие группы медных или даже деревянных духовых инструментов, несомненно влияющих на общую динамику.

Насыщенность фактуры, выразительность оркестра Щедрина во многом определяется и полифонизацией музыкальной ткани путем сопровождения мелодии достаточно развитыми контрапунктами. При этом Щедрин обычно извлекает их из аккордовых последований музыки Бизе. Например, в одном из разделов № 6 (Сцены) остро стаккатированную мелодию сопровождает напевный, но напряженно и насыщенно звучащий контр-

¹ При первом проведении Щедрин сохраняет фактуру Бизе, что дает ему возможность достичь постепенного усиления трагического характера при повторении мелодии — от сдержанно-скорбных настроений предчувствия к открытому взрыву отчаяния.

Allegro moderato
36 Bongos

Batt. I
Batt. II
Batt. III
Batt. IV

Tuimp.

Archi

sim.

sim.

рапункт виолончели (см. с. 44). Его мелодия выросла из сцепленных друг с другом двух мотивов, взятых из партии виолончели (это два первых звука, которые у Шедрина приобретают певучесть, благодаря увеличению длительности их звучания) и вторых скрипок (окончание фразы — ход на уменьшенную септиму). Разбросанные у Бизе по разным партиям, эти мотивы образуют у Шедрина единую распевную и очень выразительную мелодическую линию:

67a

arco

arco

arco

Archi

arco

arco

arco

arco

pp

meno pp

meno pp

meno pp

pp

meno pp

meno pp

Л. БИЗЕ

376 Allegro moderato
2 Bongos (руками) Р. ШЕДРИН

Mtr. I
Mtr. II
Mtr. III

Archi

8/8

p

Tamburo

Gulro

sim.

sul pont.

sub. p

sul pont.

sub. p arco

distinto

mf

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

Чуть позднее в этой же сцене данный контрапункт достигает еще большей самостоятельности, становясь ведущим голосом, помещенным в высокий регистр, в то время как основная тема, звучащая октавой ниже, на время отступает в тень (см. п. 47):

58 Allegro moderato
Bongos

Batt. I
Batt. III
Batt. IV

Archi

8/8

p (*come sopra*)

Temple-blocks

Charleston

sim.

f cantabile

sul pont.

p

sul pont.

p

f cantabile

pizz.

mf

cresc.

cresc.

В № 9 («Тореро»), о котором уже говорилось выше как об интереснейшем примере полифонии без основной мелодии, возникающей в сознании, но не в реальном звучании, Щедрин использует в качестве контрапунктирующей мелодии мотивы Бизе, которые звучат в опере, но не в самих куплетах Эскамильо, а в их реминисценции в финале (см. пример 54).

Иногда полифонизация фактуры зависит от активизации Щедриным басовой партии оркестра, благодаря чему она превращается в самостоятельный, имеющий важное выразительное значение голос. К такому приему композитор прибегает в «Хабанере». Если внимательно проследить за партией контрабаса в этом номере, начиная от ц. 35, то станет очевидной ее неуклонная мелодизация, то есть постепенный рост ее мелодического значения.

Интересно, что Щедрин не дублирует контрабасами партию виолончелей, исполняющих остинатную фигурацию сопровождения, а как бы исподволь добавляет контрабасам по одному звуку, давая им возможность «дорости» до исполнения полного мелодического рисунка остинато.

Сначала контрабасы берут лишь один звук, отмечающий сильную долю такта, затем к нему добавляется затактовая восьмая, а позднее и шестнадцатая, чрезвычайно заостряющая мотив сопровождения, и, наконец, в кульминации у контрабасов звучит уже вся фигурация.

Это оригинальный пример решения контрапунктирующего голоса, при котором путем постепенного введения контрабаса подчеркивается его большая выразительная нагрузка. У Бизе партия контрабаса отсутствует вообще. Остинатную же фигурацию — неизменно от начала до конца (так же как и у Щедрина) ведет виолончель.

И, наконец, изредка Щедрин вводит и собственные контрапункты, как, например, в марше, открывающем финал. Они органически вытекают из темы и построены на общих формах движения (см. № 13, ц. 116, партию виолончели и далее ц. 117 — партии скрипок, альтов, виолончелей).

К области фактурных изменений можно отнести и свободное отношение к мелодии в смысле ее регистро-

вого положения. Поскольку вокальная партия оперы передана в балете инструментам оркестра, то нет нужды ограничивать ее каким-либо определенным регистром, связанным с естественными диапазонами певческих голосов.

Щедрин, добиваясь большей выразительности, транспонирует мелодию иногда целиком, иногда частями, давая своеобразное регистровое развитие (мелодия либо постепенно переходит от низкого к высокому регистру, либо внезапно делает скачок в момент кульминации).

Регистровая окраска мелодии неотделима от тембровой, поэтому разбор этих двух компонентов транскрипции Щедрина лучше объединить.

Создавая аранжировку музыки Бизе, Щедрин привлекает иной состав оркестра, что продиктовано особенностями балетного жанра и отсутствием такого выразительного и ведущего инструмента, как человеческий голос.

В балете его в основном заменяют струнные инструменты, по своей гибкости, теплоте и насыщенности тембра наиболее приближающиеся к человеческим интонациям.

Вторая группа оркестра Щедрина — ударные, которая включает около тридцати различных инструментов. О том, почему он остановился на столь необычном составе, сам автор говорит следующее: «Выбрав жанр, надо было выбрать инструментарий. Надо было решить, какие инструменты симфонического оркестра смогут достаточно убедительно компенсировать отсутствие человеческих голосов, какие из них ярче всего подчеркнут очевидную хореографичность музыки Бизе. В первом случае эту задачу, на мой взгляд, могли решить лишь струнные инструменты, во втором — ударные.

Партитура «Кармен» — одна из самых совершенных в истории музыки. Помимо поразительной тонкости вкуса, мастерства голосоведения, помимо уникальной в музыкальной литературе «расчетливости» и «экономности», эта партитура прежде всего поражает своей абсолютной оперностью. Вот пример идеального постижения законов жанра! Оркестр Бизе прозрачен и гибок. Оркестром Бизе помогает певцам, «подает» их голоса

слушателю, виртуозно используя естественные обертоны струнных инструментов. Я неоднократно обращал внимание на то, что в опере «Кармен» голос певца звучит сильнее, чище, эффектнее, чем в ином сочинении. Именно эта идеальная оперность партитуры была еще одним доводом за «транскрипцию». Механическая передача партии голоса тому или иному инструменту нарушила бы всю гармонию партитуры, порвала бы тончайшие нити всей музыкальной логики Бизе. Опера и балет — виды искусства, бесспорно братские, но каждый из них требует своей закономерности. Балетный оркестр, мне кажется, должен всегда звучать на несколько градусов «горячее» оперного. Ему надлежит «дорассказать» куда больше, чем оркестру оперному. Да простят мне такое сравнение, но «жестикоуляция» музыки в балете должна быть гораздо резче и заметнее. Я с искренней увлеченностью работал над партитурой балета. Преклоняясь перед гением Бизе, я старался, чтобы преклонение это всегда было не рабским, но творческим.

Хотелось использовать все виртуозные возможности выбранного состава. Как это удалось — судить нашему зрителю и слушателю»¹.

Итак, о принципах оркестровки Щедрина в «Кармен-сюите» — наиболее важного компонента транскрипции, который подвергся значительному варьированию. Надо сказать, что в выборе той или иной тембровой окраски большую роль играла сюжетная направленность данного номера или эпизода, его назначение в смысле обрисовки определенного персонажа. Другими словами, оркестровое решение сюиты оказалось тесно связанным с драматургией балета, во многом ее определяя. Прежде всего это проявилось в довольно последовательно примененном принципе разграничения тембров при обрисовке контрастных образных сфер. Так, для характеристики Кармен Щедрин привлекает живописные, яркие краски, часто специфически-национальные — кастаньеты, бубен, маракас. К названным инструментам можно присоединить и вибрафон, создающий особый светлый мерцающий колорит, несколько смягчающий буйство красок.

¹ Щ е д р и н Р. (аннотация к пластинке).

В танцах «масок» ведущая роль принадлежит тембрам холодным, металлическим, резким, шелкающим, шипящим, постукивающим. Чаще всего это маримба, бонги, вуд-блок, ков-бель, тарелки, с применением разного рода звукоизвлечения (щеточкой, гвоздем и т. п.), гуиро и чарлестон.

Облик Хозе неразрывно связан с типичными для военных оркестров барабанными дробными, четкими и жесткими звучаниями. Кроме того, в партию этого персонажа проникают и тембры, крепко связанные с миром масок.

Есть в партитуре инструменты, характеризующие ту или иную психологическую ситуацию. Таковы колокола, явственно ассоциирующиеся с трагическими образами,— своего рода лейттемир трагического. Наивысшей кульминации именно в таком «амплуа» звучание колоколов достигает во вступлении к сцене гадания: глиссандо на этом инструменте производит впечатление страшной катастрофы, словно мгновенно зачеркивающей человеческую жизнь.

На плотном фоне непрерывного гула колоколов, поддерживаемого набатными ударами, мелодия ариозо Кармен звучит еще более скорбно (см. пример 59).

С тембром колоколов связана и тема рока, неоднократно появляющаяся в балете.

Судя хотя бы по перечислению инструментов, опираясь на которые композитор дает образные и ситуационные зарисовки, можно было заметить, что речь шла

59 Andantino
Campane

Bal. I

Arch. I

Arch. II

p senza vibrato

p senza vibrato

p senza vibrato

p senza vibrato

p senza vibrato

p senza vibrato

cresc. molto

cresc. molto

cresc. molto

cresc. molto

cresc. molto

cresc. molto

прежде всего об ударных. В связи с этим хотелось бы воспользоваться моментом и несколько подробнее остановиться на отношении Щедрина к этой инструментальной группе, занимающей столь важное место в современном оркестре. Как и в других партитурах композиторов XX века, в «Кармен-сюите» наблюдается полное равноправие ударных с другими группами. А кроме того, уже само количество подобных инструментов, введенных в оркестровый состав сюиты, а также явно разносторонняя и значительная выразительная нагрузка, которую они несут в передаче содержания балета, говорит о современности оркестра Щедрина. Однако эта «современность» не продиктована модой, чем иногда прельщаются композиторы, оперирующие сходным составом.

У Щедрина такой ансамбль родился естественно, в связи с требованиями балетного жанра и в первую очередь, как замечает сам композитор, для придания ритмическому рисунку танца необходимой четкости и рельефности. При этом акцентируются не только метрически сильные доли, но и очерчиваются все мелодические изгибы, и особенно заостряется внимание на начале и окончании фраз, на синкопированных ритмах.

Говоря о значении ударных в музыке Щедрина, лучше всего было бы применить к нему слова выдающегося

ся дирижера А. Никиша: «ударные — это сердце оркестра, сердце, которое оживляет весь организм»¹.

Обратимся к примерам и проследим более конкретно применение того или иного инструмента в партитуре. Кротали (античные тарелочки), как, впрочем, и звучащие обычных тарелок, по которым играют гвоздем, чаще всего вводятся Щедриным на последних звуках музыкальных фраз как своего рода знак препинания (см. № 2, 5, 7, 10):

The image displays two systems of a musical score. The first system, starting at measure 60, is for the string section: Violini I, Violini II div., Violo, Violoncelli div., and Contrabassi. It features markings for *Larghetto*, *arco div.*, *pizz*, *arco*, and *f cantabile*. The second system, starting at measure 68, includes the percussion part (Batt. III Crotali) with the instruction *(один о другой)* and a rehearsal mark **68**. The string parts continue with various dynamics and articulations like *p*, *ppp*, and *mf*.

¹ Цит. по кн.: Дмитриев Г. Ударные инструменты: трактовка и современное состояние. М., 1973, с. 19.

Иногда их заменяет вибрафон, не заостряющий, а напротив, смягчающий каденции, приносящий успокоение своими нежными мелодичными гаммообразными и арпеджированными мотивами. Именно таково назначение вибратора во втором разделе № 6 (Сцена), сообщаемого удивительную закругленность гибкой и изящной мелодии танца Кармен:

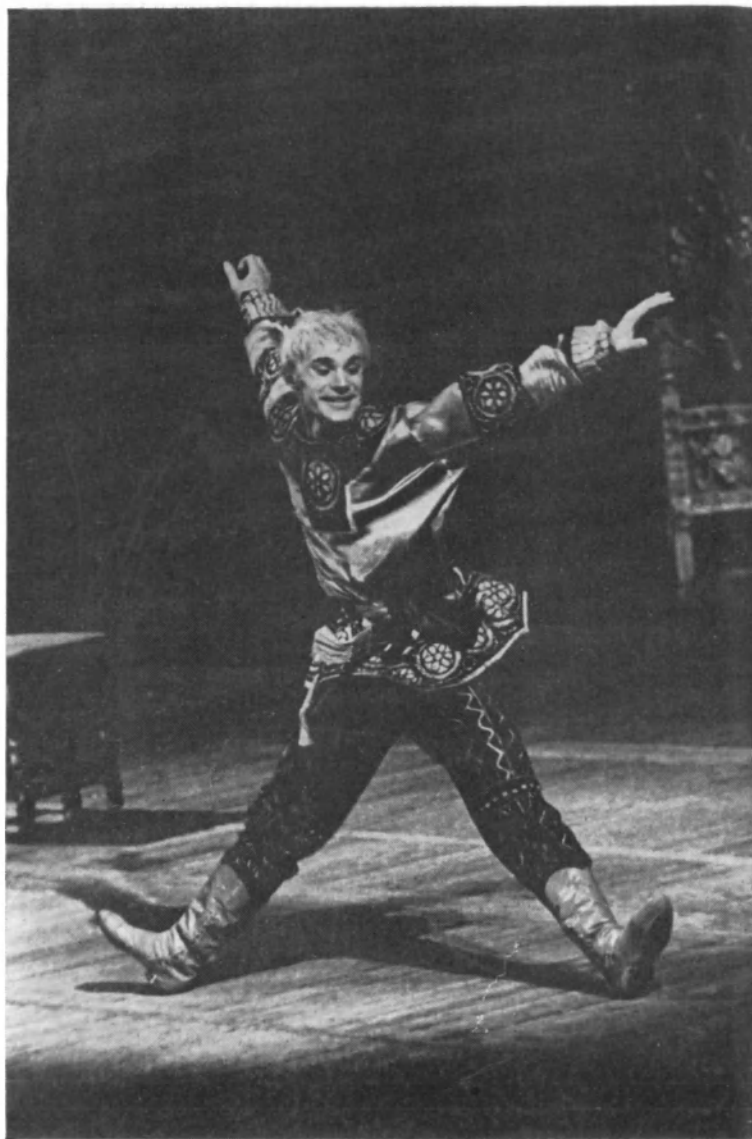
Начало мелодических фраз и целых построений также обычно звучит ярче, рельефнее всего последующего развития. Здесь акцентируются сильные доли мотива кратким введением литавр, тарелок, малого барабана, а также первые звуки вступающей мелодии. Кстати, немаловажную роль играют и разные способы звукоизвлечения и необычные приемы игры на струнных инструментах — флажолеты, глиссандо, *col legno* и т. п., наряду с звучанием ударных привлекающие внимание к вступлению темы.

Наиболее интересный пример такого решения в «Кармен-сюите» — Хабанера, где не только выделены начала фраз, но для каждого нового вступления уже знакомого мотива найден иной исполнительский штрих, добавляемый к старым. Это усиливает эмоциональное воздействие танца.

Первые проведения знаменитой темы темпераментной Хабанеры (ц. 35, такт 4) отмечены исполнением начального звука приемом *flageolet* на струне D. Далее к этому присоединяется глиссандо, охватывающее целую октаву в своей устремленности вверх к d^2 (перед ц. 36).



Сцена из балета «Конек-Горбунок».
Москва, ГАБТ СССР, 1968
Царь-девица — Е. Рябникина



Иванушка — В. Васильев



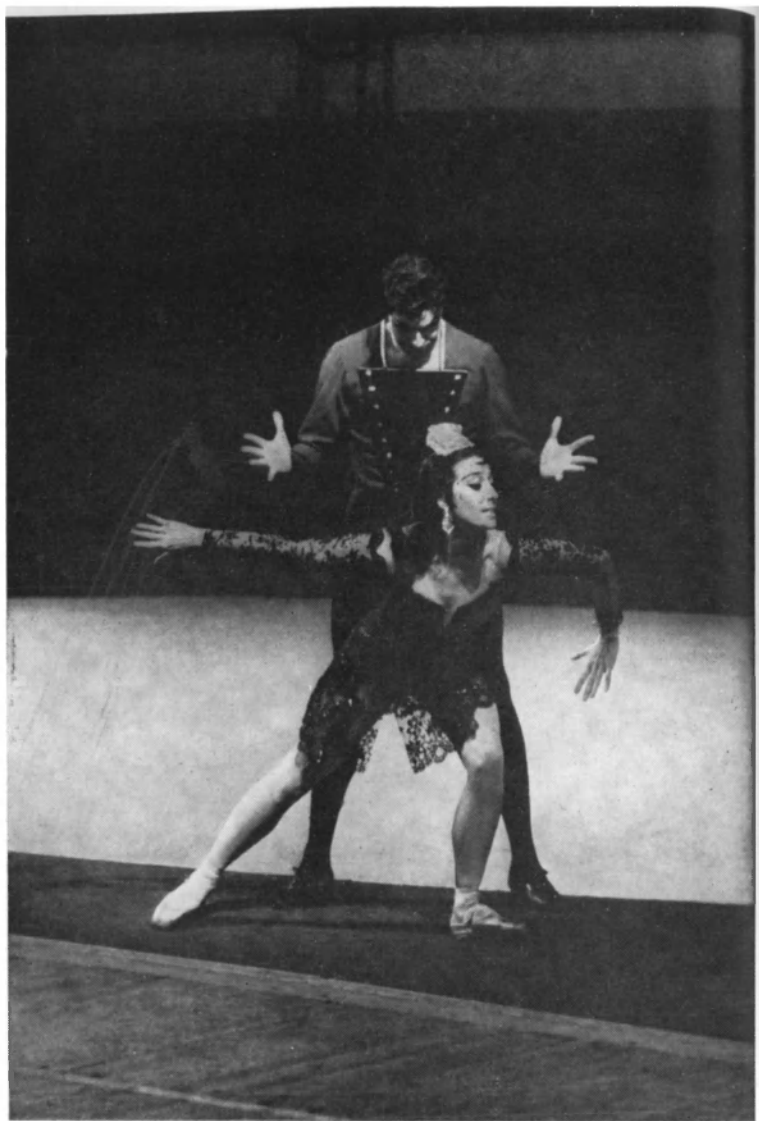
Конек-Горбунок — Т. Попко



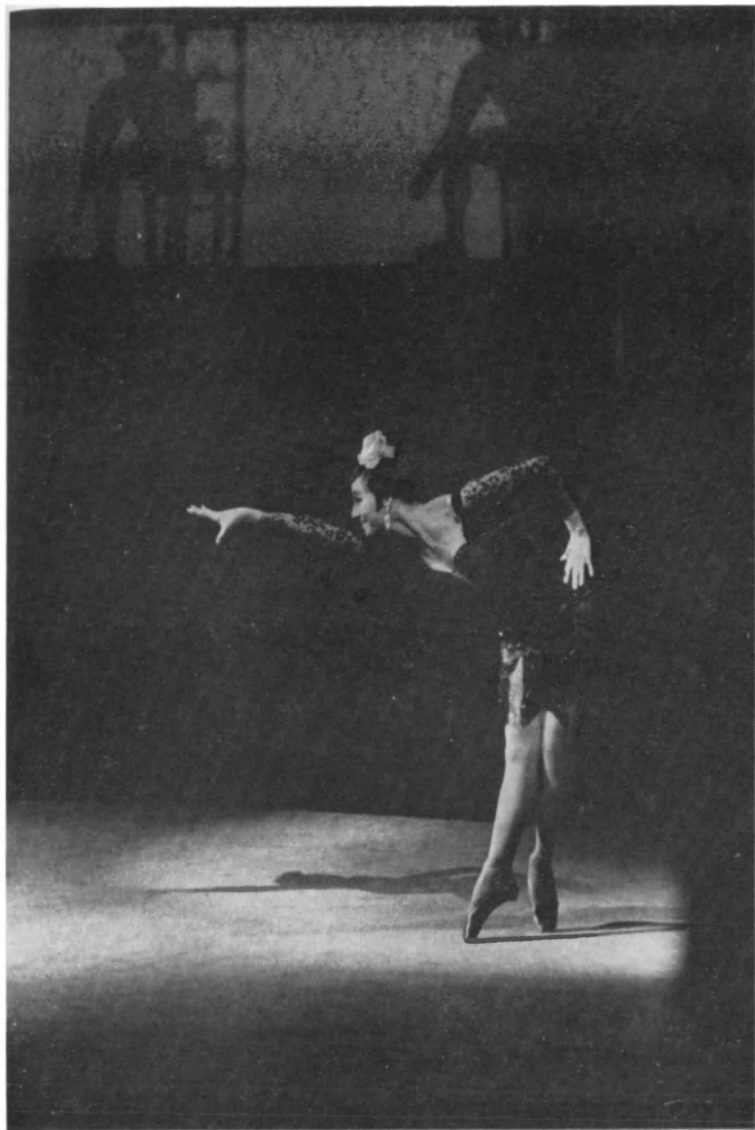
Сцены из оперы «Не только любовь».
Ленинград, Малый академический театр оперы и балета, 1973



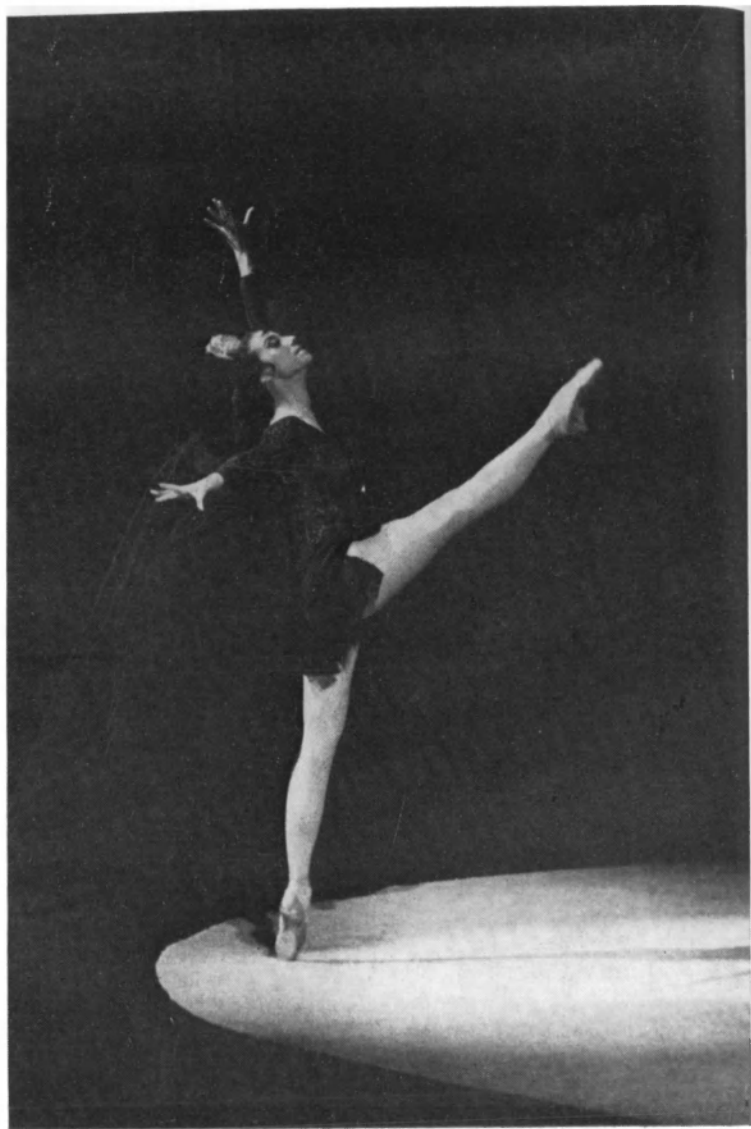
Сцены из оперы «Не только любовь».
Москва, Камерный музыкальный театр, 1972



Балет «Кармен-сюита». Кармен — М. Плисецкая, Хозе—Н. Фадеечев.
Москва, ГАБТ СССР, 1967



Кармен — М. Плисецкая



Кармен — М. Плисецкая



Балет «Кармен-сюита». Хозе — В. Островский.

Ленинград, Малый академический театр оперы и балета, 1973

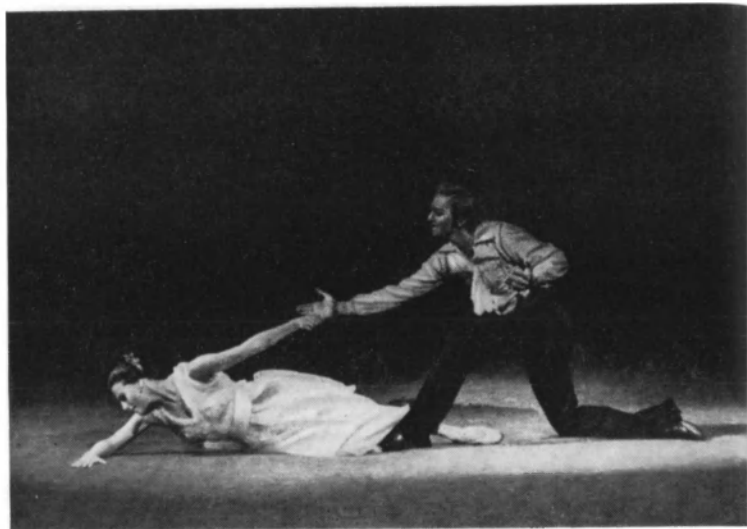
Балет «Кармен-сюита». Кармен — Л. Араухо, Хозе — А. Плисецкий.
Гастроли кубинских артистов в СССР, Москва, ГАБТ СССР, 1973



На балу.
Балет «Анна Каренина». В заглавной роли М. Плисецкая.
Москва, ГАБТ СССР, 1972



Сцена из балета «Анна Каренина» — Скачки
Сцена размовки.
Анна Каренина — М. Плисецкая, Каренин — Н. Фадеечев



Сцена «Падение Анны».
Анна Каренина — М. Плисецкая, Вронский — М. Лица

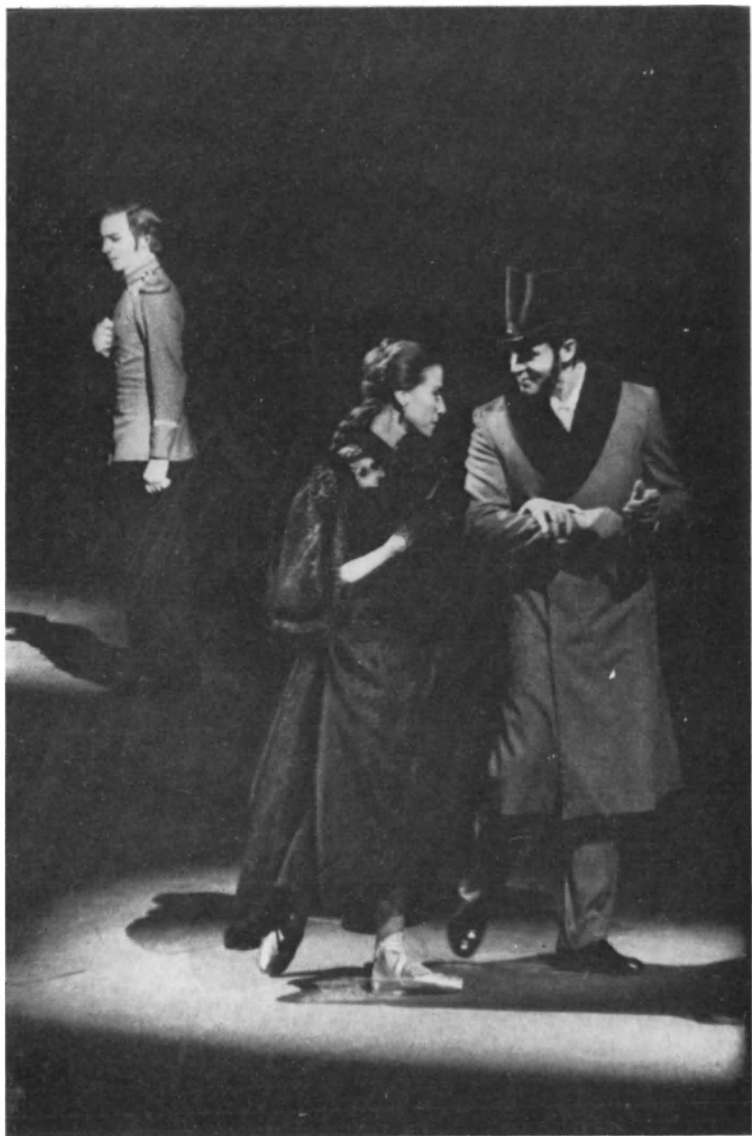


В Итальянской опере.

Анна Каренна — М. Плисецкая, Вронский — М. Лнепа

В доме Карениных.

Анна Каренна — М. Плисецкая, Каренин — Н. Фадеечев



Петербург.
Анна Каренина — М. Плисецкая, Каренин — Н. Фадеечев
Вронский — М. Лица



В Итальянской опере.
Анна Каренина — М. Плисецкая.



Анна Каренина — Вишня Джорджевич,
Бронский — Радомир Вучич.
Белград, Национальный театр, 1972
Фото К. Липхарт, А. Ратникова, А. Степанова

Затем оба эти приема дополняются мелодичными звонкими ударами кроталей (ц. 36, такт 4):

35 **Sostenuto**
Castagnetti

Batt. I *pp* *dolcissimo*

Batt. III *Frustra*
ord., ma secco

Batt. IV *secco*

Timp. *secco*

Archi *arco*
secco (senza arpeg.)
arco unis.
secco (senza arpeg.)
arco unis.
secco (senza arpeg.)
tutti arco
secco

sul D o.
pizz.
pizz.
pizz.

36 **Sostenuto**
Castagnetti

Batt. I

Batt. IV *Tamburino*
pp

Archi *(p)*
(pizz.)
div. arco
pizz. unis.

36

62^a Sostenuito
Crotali (друг о друга)

Batt. III

Batt. IV Tamburino

Archi

The musical score shows two measures, 62^a and 62^b. The top part is for Batt. III (Crotali) and Batt. IV (Tamburino), with a tempo marking of Sostenuito and the instruction '(друг о друга)'. The bottom part is for the Archi (strings), with dynamics ranging from piano (p) to forte (f). The strings play a melodic line with some glissando effects, as indicated by the 'p (come sopra)' markings.

В этом же номере Щедрин вводит глиссандирующие окончания фраз, сообщающие мелодике особую элегантность и пластичность.

Естественно, что в оркестре «Кармен-сюиты» ударные, не имеющие определенной высоты, зачастую выполняют и чисто шумовую роль. При помощи ударных организовываются оркестровые tutti, что особенно важно для полноты звучания при отсутствии духовых инструментов и, в частности, меди. Без целого набора таких ударных, как литавры, тарелки, тамтам, кастаньеты, бубен, маракас, невозможно было бы получить столь яркое и пышное звучание, какое мы слышим в начале первого танца Кармен (№ 2), в припеве Хабанеры (№ 5, перед ц. 39), в неистовом Болеро с характерными взвизгивающими глиссандо маримбы, поддержанными репетиционными ритмами гуиро, малого барабана, тамтама и литавр. Кроме того, во всех этих эпизодах композитор прибегает еще и к *divisi* струнных, охватывая таким образом значительный оркестровый диапазон. Предкульминационные же динамические нарастания великолепно сделаны при помощи *crescendo* тремолирующего большого барабана (см. № 6 от ц. 53 или № 13 от ц. 136). Этот инструмент используется Щедриным очень экономно, и потому его тембр по-настоящему эффективен в наиболее драматических моментах, например, в теме рока, где размеренные удары большого барабана в ансамбле

с малыми придают трагическому лейтмотиву балета особую значительность и грозную силу (см. № 3, с. 23; № 11, начало; № 13, с. 139):

63 *Andante moderato*

23 *pp* Marimba

Batt. I *pp* Vibralono (sempre poco arpegg., tremolo ad lib.)

Batt. II

Batt. III *pp* Tamburo (налочками)

Batt. IV Tam-tam (колодезничкой - ordinario) Cassa

Timp. *pp*

div. in 3 senza vibrato

ord. *pp*

div. in 3 arco *pp*

Archi unia. arco *f* *espress.*

unia. arco *f* *espress.*

(pizz) *p* vibrato arco sul pont. *f* *f*

Помимо ритмодинамической, ударные инструменты выполняют в сюите и ряд других функций. Некоторые из них введены для создания определенного национального колорита (именно так использовались подобного рода инструменты в музыке XIX века). Это кастаньеты, бубен и в какой-то мере маракас, чокало (инструменты латиноамериканского происхождения) — непременная принадлежность живописной, темпераментной и несколько экзотической музыки народного испанского танца.

Яркая колористичность партитуры «Кармен-сюиты» говорит и о звукоокрасочной роли группы ударных. Колористический эффект имеет тембр маримбы, включаемой эпизодически в танец Кармен (№ 2, перед с. 17), который на какой-то миг ослепительно резким звучанием высвечивает неожиданный всплеск мелодии, ломающий плавную линию:

84 Allegro
Crotali

Batt. III

arco

unis.

Archi

arco

molto vibrato

Batt. I

Marimba

ff *ff* *ff*

pizz. *ff* *ff* *ff*

Archi

pizz.

В другом танце Кармен (№ 6, раздел второй) периодическое введение вибратона вносит спокойную, светлую, но приглушенных тонов пастельную краску в печально никнущую мелодию (см. пример 61).

На игре разнообразных — ярких, металлически звонких, гулких, цокающих, тускло звенящих тембров основана и оркестровка таких фрагментов сюиты, как Разгод караула (№ 4), Хабанера (№ 5), Сцена (№ 6).

И, наконец, тембровая сторона во многом определяет сюжетное и образное развитие музыки, то есть имеет большое выразительное значение, особенно во второй половине балета, где психологическое преобладает над внешним иллюстративно-живописным. Мы говорили выше о колоколах как носителях лейттембра трагического. Такое же значение зачастую придается и большому барабану, тамтаму, литаврам (особенно их сочетанию с колоколами).

Воинственные, мужественные настроения Тореро или Хозе переданы тембрами малых барабанов. Холодный

бездушный характер музыки «масок» во многом определяется трескучими, неприятно звенящими и стучащими тембрами гуиро, чарлестона, бонгов, темплеклоков, шелестом металлических щеточек по поверхности малых барабанов, тарелок, тамтамов.

В оркестровке сюиты Щедрин широко пользуется и темброво-родственными ударными инструментами с неординаковой высотой. Он вводит в партитуру, например, разного рода малые барабаны (сопрановый, альтовый, военный). Они образуют самостоятельную группу внутри ударных, выступающую как важный носитель оркестровой фактуры. Основываясь на разнице их звучания по высоте, Щедрин использует их для имитационных проведений важных ритмоинтонаций. Именно такой прием положен в основу заключительного раздела сцены гадания, где малые барабаны дополнены более низкими тембрами большого барабана, литавр и колоколов. Многократно повторенный у разных инструментов, начиная от самого высокого сопранового барабана и кончая литаврами и колоколами, дробный мотив производит сильнейшее впечатление ясным, до конкретности зловещим значением — предсказанием неизбежности близкой гибели Кармен:

65 *Andante assai* 115

Batt. I *Tamburo (sopr.)* *solo*

Timp. *accompanando*

V-ni I *sul G* *ff* *dim.* *sub. f* *div.*

V-ni II *sul G* *ff* *dim.* *sub. sf* *arco sul pont.*

V-le div. in 2 *dim.* *mp* *sub. sf* *arco sul pont.*

V-c. div. in 2 *dim.* *mp* *sub. sf* *arco sul pont.*

C.b. *dim.* *mp* *sub. sf*

Tamburo (alto)

Batt. II solo

Batt. III Tamburo rullante solo (палочками от малого барабана)

Batt. IV Cassa solo (палочками от малого барабана)

Timp. solo (палочками от малого барабана)

Arch. unis. ord. sul pont. ord. unis. ord. sul pont. ord. unis. sul pont. arco sul pont. pizz. arco sul pont. pizz.

Campane
farschlag rapido molto

Batt. I *sf* (не глушить) (затушить)

Batt. II Tamburo (alto)

Batt. III Tamburo rullante Tam-tam *pp*

Batt. IV Platti (возде.) *sf secco* Cassa ord. (обычной колотушкой) *ppp* ord. (обычными палочками)

Timp. *sf secco* *pp* pizz. *pp* pizz. *pp* pizz. *pp* pizz. *pp* arco ord. *sf* *sf* *sf* *pp* div. *pp*

Arch. *sf* *sf* *sf* *pp* pizz. *pp* pizz. *pp* pizz. *pp* pizz. *pp* arco ord. *sf* *sf* *sf* *pp* div. *pp*

attacca

Еще одно подобное имитационное построение при участии ударных, на этот раз на равных со струнными, мы находим в № 9 (Тореро, с. 80). Здесь имитируемый мотив передается последовательно от бонгов к скрипкам, затем к альтовому барабану и ансамблю скрипок, альтов и виолончелей. Такая трактовка ударных также характерна для современного оркестра.

Однако источник тяготения Щедрина к ударным инструментам, думается, можно искать и в русском симфонизме, для которого вообще характерно развитие интонаций ударных и в особенности звона как основы инструментализма. В оркестровой ткани русских композиторов — Рахманинова, Стравинского, а теперь и Щедрина звончатость используется не как бытовой элемент, а как общевыразительный компонент¹. И это понятно: ведь, по словам Асафьева, звон — исконно социальное явление. «На ударности и звоне зиждется в сильной степени наша народная инструментальная культура»².

Современность трактовки ударных в оркестре Щедрина проявляется и в том, что инструментам, обладающим определенной высотой звучания, нередко поручается не только участие в фактуре, но и исполнение мелодии. Это позволяет внести тембровый контраст и расширить колористический диапазон. Не просто отдельные фрагменты, а развернутые мелодические построения звучат в исполнении маримбы (№ 3 и 13), колоколов № 1), колокольчиков (№ 4, средний раздел), вибратона (№ 5). Этим инструментам поручаются и важные мелодически выразительные контрапункты, сопровождающие основную мелодию (см., например, № 5, с. 40 — партию том-томов, № 6, с. 44 — бонгов; № 8 — глиссандо маримбы; № 10, с. 89 — гаммообразные мотивы вибратона).

Нередко ударные инструменты подхватывают мелодическую линию, начатую струнными, принимая участие

¹ Упоминаем здесь оригинальное инструментальное сочинение Щедрина — Второй концерт для оркестра «Звоны», ткань которого построена на трактуемых весьма свободно принципах колокольного звона, ибо этот вид музыкального искусства, по выражению композитора, «когда-то занимал большое место в жизни русского человека, возвещая о радости и горе, сопутствуя праздникам и бедам». Отдельные страницы «Звонов» вдохновлены живописью величайшего русского художника Андрея Рублева.

² Глебов И. Книга о Стравинском, с. 108.

в ее развитии путем темброво-регистровой трансформации. Струнные инструменты — скрипки, альты, виолончели, естественно, несут основную мелодическую нагрузку, заменяя не только человеческий голос, но и звучание деревянных духовых в партитуре Бизе. При этом Щедрин не механически передает вокальную партию или партии кларнета, гобоя, флейты струнным, а стремится найти такое тембровое и регистровое освещение мелодии, которое бы наиболее точно отразило образное содержание музыки. Кроме того, здесь учитывается и необходимость большой яркости звучания оркестра — эмоциональной и динамической, в связи с предназначением этой сюиты для балетного жанра. Отсюда и совершенно иное, по сравнению с оперой, динамическое решение ряда фрагментов с преобладанием *F* над *P* и использованием резких динамических контрастов на протяжении даже небольшого отрезка мелодии, звучащей у Бизе на одном нюансе. Предлагаем несколько примеров, преимущественно останавливаясь на транскрипции вокальных эпизодов оперы.

В Первом интермеццо (№ 3) партия хора теноров передана маримбе и поднята октавой выше, поскольку именно в этом регистре она обладает пронзительно-резким характером звучания, наиболее точно передающим образную значимость этой музыки, особенно в сочетании с сумрачным тембром беспокойного фона альтов (использован прием игры *col legno*), а также с шипящим звучанием малого барабана под легкими ударами металлической метелочки или неприятно позвякивающими возгласами тарелок, по которым играют гвоздем:

08 Allegro moderato
Marimba

Batteria I solo non *f* stacc.

Batteria III Tamburo (маленький метелочку) *ppp* (ceosdet)

Batteria IV Piatti *p*

Violini II *col legno* *pizz* *p, ma marc.*

Viola arco div. non *f* ord. stacc. unis. (pizz)

Violoncelli non *f*

The image shows a musical score for percussion and strings. The percussion section includes Marimba, Batt. I, Batt. III (Tamburo), Batt. IV (Piaj), and Timp. The string section is labeled Archl. The score shows rhythmic patterns and dynamics such as 'pizz.' and 'f secco'.

Аналогичным образом использована маримба в одном из эпизодов Хабанеры, где в опере также звучит хор. Правда, здесь она исполняет не основную мелодию, а контрапунктирующий аккордовый фон, но ее тембр влияет на общий характер звучания.

Коснувшись этого номера, сразу же хотелось бы сказать об одном, очень характерном для всей сюиты приеме мелодического развития, который можно было бы определить как темброво-регистровое crescendo. Под этим подразумевается постепенный переход мелодической линии от тембров тусклых к более ярким, открытым, с одновременным регистровым смещением вверх, заканчивающимся ослепительной кульминацией — или очень светлой мажорной, или, напротив, драматически-напряженной. С такого рода crescendo мы встречаемся в Выходе Кармен (№ 5), заключительные такты которого перед Хабанерой (от ц. 33) построены на имитационном проведении короткого энергичного мотива. В опере — это речитатив, исполняемый Кармен в одной октаве. Здесь же мелодия раздроблена на фразы, порученные разным инструментам. Сначала она окрашена в довольно тусклый тембр альтов в малой октаве. Далее — переходит ко вторым скрипкам октавой выше, приобретая большую яркость. И, внезапно поднимаясь в третью ок-

таву, звучит при ослепительном fortissimo, но очень быстро сворачивается и уходит на исходные позиции (в малую октаву), приобретая мягкий, бархатистый оттенок в исполнении виолончели:

67 **33** Quasi Andante

V-ni I
V-ni II
V-le
V.c. div. in 3

cantabile
poco
p
mf
p
ff espress.
f cantabile
ff espress.

34 poco rit.
ff espress.
ff vibrato
p dolce
ff vibrato
ff vibrato

Последовательно проведен этот прием в Разводе каравула (№ 4), где наблюдается постепенное просветление колорита. Мелодия песни Хозе также начинает развитие у альтов в малой октаве, позднее переходит к скрипкам (ц. 27) на грани первой — второй октав, затем легко и прозрачно звучит у тех же скрипок, но октавой выше (ц. 28) и достигает ясного звонкого тембра колокольчиков (ц. 29). После этого следует *diminuendo* — возвращение к изначальным тембрам и образному содержа-

нию через холодновато-бесстрастное звучание маримбы (ц. 29, такты 6—8), к неяркому и скромному тембру альтов (ц. 30).

Кроме этих двух примеров можно было бы назвать еще Второе интермеццо (№ 7), Адажио (№ 11), Гадание (№ 12). Интермеццо интересно тем, что в основе его лежит оркестровый, а не вокальный эпизод оперы. Однако и здесь Щедрин предлагает свою темброво-регистровую трактовку не только мелодии, но и всей фактуры, используя тот же принцип развития мелодии; варьируя динамику, регистр, тембр, фактуру. В связи с этим композитор намеренно дает первое проведение темы октавой ниже (здесь ее играют альты, вместо флейт, что совершенно изменяет выразительное значение темы), чтобы при повторении получить более насыщенный полнозвучный тембр скрипки с нюансом *forte*. Так осуществляется тембровое развитие, несколько иное, чем у Бизе. В опере сначала звучали прозрачные и серебристые по своей окраске флейта, кларнет, которые сменялись приглушенным тембром гобоя. Здесь — в балете — обратный процесс: от сумрачных тонов — к ярким.

В Адажио партия ариозо Хозе свободно и гибко переходит из одной октавы в другую от скрипок к альтам и виолончелям, чутко передавая игрой света и тени внезапные перемены в эмоциональном состоянии героя.

Но, пожалуй, наиболее интересен и действен этот метод развития в сцене гадания. Автор достигает там огромной степени драматизма, благодаря именно тембровому развитию. Уже с самого начала мелодия у виолончели звучит напряженнее, интенсивнее и мрачнее, по сравнению с оперой, поскольку опущена октавой ниже. Переход к скрипкам, играющим на струне *G*, осуществляется на самых острых — «говорящих» интонациях, которые как бы открывают новую фазу в течении мелодии, до сих пор еще достаточно сдержанной и напевной, хотя и скорбной. Отсюда же (ц. 110) — с переменной тембра, регистра и жанровой характеристики (речитатив, а не ариозность) — она становится более тревожной, открыто выражая чувство страдания. При повторном проведении оба построения (ариозное и речитативное), усиленные дублировками и поднятые в высокий регистр, звучат как горестный плач исстрадав-

шейся женской души. И после буквально взрыва отчаяния, как ответ на него, неумолимо грозно и бесстрастно вступает дробь барабанов, многократно повторенная подобно постепенно ослабевающему и удаляющемуся эхо, подхваченному в конце глухими ударами колоколов (см. пример 65).

И последнее, на чем хотелось бы остановить внимание читателей — структурные изменения ряда номеров балета в сравнении с оперой. Наиболее простые из них связаны с расширением или сокращением объема путем повторения всего эпизода, либо его части или, напротив, путем изъятия какого-нибудь раздела. Например, Первое интермеццо, основанное на музыке хора теноров, увеличено по сравнению с аналогичным оперным эпизодом, благодаря повторному проведению первого восьмитакта при более интенсивной динамике, напряженном гармоническом звучании, а главное — иной регистровой окраске мелодии, перенесенной октавой ниже. Все это позволяет не просто экспонировать материал, а дать его и в развитии, добиться образной трансформации. Структура же, естественно, складывается несколько иная. В опере — периодическая ($a \div a$), в балете — пара периодичностей ($a \div a \div a^1 \div a^1$), с кодой в обоих случаях.

На повторении музыкального материала построен и № 12, что также дает композитору благодаря интенсивнейшему тематическому развитию достигнуть невероятно напряженной кульминации. Весь второй раздел — повторение первого (чего нет у Бизе) — звучит на более высоком динамическом и эмоциональном уровне.

В иных номерах, напротив, сделаны сокращения за счет исключения вокальных речитативов (реплик), тормозящих непрерывный поток музыкального развития. Опущены реплики Цуниги в песне Кармен (№ 6, раздел второй), но зато повторены ее второй и третий разделы, что очень важно для характеристики героини. Отсюда и форма иная — двойная трехчастная ($A B A^1 B^1 A$), вместо трехчастной (ABA). В Разводе караула (№ 4) выпущена совсем середина антракта, поскольку Щедрина в данном случае интересовала лишь сама песня Хозе, на которой основаны крайние части этого симфонического номера. В целом же возникла сложная двухчастная форма с кодой.

В основу № 10 (Тореро и Кармен) также положен лишь первый раздел танца Ole, с повторением одного из куплетов, в котором как раз и происходит резкий пере-лом в настроении героев. Появляется некоторая над-ломленность, усиливается чувство печали. Второй раз-дел танца Ole опущен совсем, поскольку характер его музыки совсем иной — грубовато-плясовой, не соответ-ствующий эмоциональной атмосфере любовного дуэта. Кстати, меняя темп этого эпизода с оживленного (*Alleg-retto*) на медленный (*Lento*), Щедрин усиливает нежно-нитимный характер дуэта, что более подходит для пере-дачи психологического состояния героев.

Более кардинальное изменение структуры наблюда-ется в двух номерах балета, где куплетная форма, иду-щая от текста, трансформируется в структуры, облада-ющие бóльшей завершенностью, стройностью архитекто-ники, свойственными инструментальным жанрам. Рас-смотрим эти примеры более подробно.

Первый раздел Сцены (№ 6), как известно, постро-ен на музыке квинтета контрабандистов из II действия (и в частности его первого раздела до ц. 394)¹, напи-санного в куплетно-вариационной форме из трех купле-тов. Первый из них звучит в тональности d-moll, второй и третий — в e-moll. В балете Щедрин возвращает тре-тий куплет в первоначальную тональность d-moll, что воспринимается как тональная реприза и завершает все построение проведением запева, закругляя форму, пе-реходящую в код. Кроме того, он вводит четырехтак-товое вступление, использующее материал сопровожде-ния к первой теме. Оно сразу же вводит в эмоциональ-ную атмосферу эпизода, сообщая импульс непрерывно-му движению, пронизывающему первый раздел сцены. В результате возникает форма, близкая к сложной трех-частной, где середина основана на небольшом развитии (введенном Щедриным) и теме запева. Сравните схемы форм этих фрагментов.

В опере:

1-й куплет	2-й куплет	3-й куплет
A B	A ₁ B ₁	A ₂ B ₂
d e	e e	e e

¹ Бизе Ж. «Кармен», партитура, т. I. М., 1959.

В балете:

I часть	середина	реприза
вст. А В А ₁	развитие В ₁	А В А ₁ кода
d a e	e e	d a e e—c

В № 9 (Тореро) форма трансформируется еще значительнее. Вариант одного из куплетов в с-moll помещается в центр, вокруг которого группируются куплеты с запевом и припевом. В результате образуется концентрическая структура (а не куплетная), особенно законченная и крепко спаянная. Такая трактовка, конечно, наиболее разумна для инструментального варианта «куплетов», так как позволяет избежать монотонности бесконечных повторов, что в опере вуалируется различием в тексте куплетов. Приводим схемы форм данного стрывка.

В опере:

А	В	А	В	кода
a a a a ₁ bb		a a a a ₁ bb		
f f f C F F		f f f c F F F		

В балете:

А	В	С	В	А
a	bb ₁	a ₁	b ₁ b	a
с-moll				

Таким образом, структурные трансформации фрагментов балета, так же как и изменение других компонентов партитуры, продиктованы либо требованиями жанра (компактность, законченность), либо сюжетной направленностью, стремлением к интенсивному образному развитию уже внутри каждого из эпизодов. Поэтому большинство изменений затрагивает не танцевальные номера балета, а те из них, в которых дается психологическая зарисовка облика героев или разворачиваются драматические события.

Выше говорилось о том, что партитура Бизе — одна из самых совершенных в оперном жанре. Однако и о партитуре «Кармен-сюиты» Щедрина тоже можно говорить как о не менее совершенной в области симфонической музыки. В этом убеждает прежде всего блестя-

шее воплощение оркестровыми средствами собственного прочтения сюжета. Щедрин подает его предельно сжато, концентрированно. Он выделяет только одну линию — взаимоотношение полярных образных сфер, фиксируя внимание на основных — решающих моментах в развитии трагедии.

Музыкальная драматургия демонстрирует наличие четко и последовательно проведенной мысли, достаточно ясной с самого начала балета. Особенно это понятно при сравнении Вступлений к опере и балету. В первом главное — торжество жизни, во втором — трагическая судьба личности, обреченность, неизбежность гибели. В соответствии с этими тезисами каждый из композиторов (Бизе и Щедрин) выстраивает свою сюжетную линию, свою композицию, используя разный круг выразительных средств.

У Щедрина все направлено на драматизацию музыкального языка. В связи с этим контрасты обострены до чрезвычайности. Столкновение противоположных сфер преобладает над сопоставлением, особенно во второй половине балета, где смена контрастного материала идет в темпе *Allegro*. Большую роль в выявлении основного конфликта сюжета играет оркестр с его богатейшей палитрой тембровых контрастов, динамика — гораздо более яркая и контрастная, чем у Бизе, а также особенности подачи (изложения) гармонии.

Отношение Щедрина к первоисточнику (опере Бизе) характерно для современного художника, склонного к психологизации сюжета, лаконизму его изложения при резких контрастах.

Столь же современен и музыкальный язык, хотя в основу балета положена музыка композитора XIX века. Но в том-то и заключается невероятная эстетическая ценность партитуры Щедрина, что, при самом бережном отношении автора к отобранному материалу, музыка «Кармен-сюиты» воспринимается как творение художника XX века.

Балет Щедрина — высокохудожественная транскрипция, в которой композитор средствами иного «инструмента» выявляет новые подмеченные им музыкально-образные характеристики партитуры Бизе, несколько не искажая первоисточника. Ему удается передать и гениальный дух творца, не подражая буквально оригиналу,

не переписывая просто его текст, механически заменяя человеческие голоса наиболее близкими им по тембру инструментами оркестра.

Нам представляется, что появление подобной транскрипции — не только возрождение старинного жанра, но и новая фаза в его развитии.

И еще: талантливая транскрипция Щедрина говорит о том, что этот вид музыкального искусства не отжил свой век, безвозвратно уйдя в прошлое, а напротив, получил огромный импульс, открывающий перед ним новые пути в будущее.

«Анна Каренина»

В специальной передаче телевидения, посвященной постановке балета Р. Щедрина «Анна Каренина» в Большом театре, народная артистка СССР Майя Плисецкая (которая, кстати, на этот раз не только выступила в заглавной роли, но и была одним из постановщиков балета совместно с Н. И. Рыженко и В. В. Смирновым-Головановым) высказала мысль о том, что к образу Анны она смогла подойти только через Кармен, подготовившую создание этого — одного из самых сложных, трагических, женственно-обаятельных образов мировой литературы. Думается, слова балерины справедливы и по отношению к музыке, ибо работа композитора над партитурой «Кармен-сюиты» во многом подготовила появление нового балета, где главное также — область человеческих чувств, трагедия женской любви, разбивающейся о ханжеские законы общества. Словом, — тот же антагонизм свободолюбивой личности, не терпящей лжи, насилия, и общества, закованного в броню внешней благопристойности.

Конечно, роман Толстого — развернутая эпопея о проблемах семьи, наполненная глубоким философским содержанием, очень многомерная, включающая множество сюжетных линий. Каждая из них могла бы стать (а Щедрин взял именно одну из них — линию Анна — Каренин — Вронский, что соответствует и названию балета) основой для воплощения в ином жанре искусства. Поэтому естественно, что роман великого русского писателя не мог не привлечь к себе постоянного внимания драматургов, кинорежиссеров, музыкантов. Извест-

ны не только его сценические варианты или примеры экранизации, но и оперы, например, венгерского композитора Ене Губая, чешского композитора Эмиля Глобила, а также оперы М. Роббиани или Э. Гранелли и других. Однако хореографическое решение подобного сюжета осуществилось впервые.

Как известно, появление балета «Анна Каренина» вызвало сначала недоумение, недоверие, скепсис: считалось, что Толстой и балет несовместимы. Но создатели балета, и прежде всего композитор, сумели убедить зрителей и слушателей в своей правоте — сюжет Толстого может быть воплощен языком танца.

Размышляя сейчас о таком «сочетании», вслушиваясь в музыку Щедрина, перечитывая роман, действительно обнаруживаешь многое, что раньше как-то проходило мимо сознания и что мог подметить только истинно настоящий художник — пластичность прозы Толстого. Писатель уделяет много внимания жестам, движениям, походке героев. Его образные выражения, раскрывающие внешнюю сторону внутренних взаимоотношений героев, также порой конкретно-пластичны. Необыкновенно «балетен», по выражению либреттиста Львова-Анохина, и особый причудливый мир снов Анны и Вронского с их зыбкими, колышущимися, словно расплывающимися видениями или, напротив, страшной угловато-резкой фигурой мужика, преследующего Анну как «страшный кошмар».

В пользу хореографического решения говорит и то, что именно балетному искусству, более чем другому, доступна передача этого особого аристократизма поз, благородства движения, горделивости осанки, которые столь характерны для героев Толстого, принадлежащих к высшей русской аристократии. Может быть именно недостаточное владение этой особой, чисто внешней манерой поведения, характерной для людей аристократического происхождения, сыграло немалую роль в неудачных воплощениях романа на сценах драматических театров и экранах кино.

Однако воплощение сюжета в балете предполагало и много иных трудностей. Как, например, сочетать неизбежную условность хореографического театра с поразительным реализмом толстовской прозы? Возможно, да и нужно ли вместить в один спектакль все многообра-

зие этой грандиозной эпопеи и какими героями и событиями пожертвовать, чтобы зритель и слушатель не испытывал досадного разочарования в тщетной попытке узнать столь хорошо знакомые ему образы, почувствовать неповторимую атмосферу толстовского романа? И, наконец, как передать в музыке и танце его философскую направленность?

Все эти вопросы возникли перед создателями балета.

«Задача воплощения образов Л. Н. Толстого на балетной сцене необычайно трудна, — пишет Б. Львов-Анохин. — Тем не менее мы знаем гениальный эксперимент, который совершил Сергей Прокофьев, создав замечательную оперу «Война и мир», а ведь опера не менее условна, чем балет. Внимательно перечитывая «Анну Каренину», можно обнаружить, что могучий реализм Толстого становится «реализмом, отточенным до символа» (выражение Вл. И. Немировича-Данченко), а это уже область, доступная поэтике хореографического искусства. Как последовательно строит Толстой образно-символическую композицию произведения: первая встреча и знакомство Анны и Вронского происходит на вокзале, на платформе и в вагоне прибывшего из Петербурга поезда. Здесь же возникает «дурное предзнаменование» — гибель человека под колесами поезда. Объяснение Вронского с Анной снова на платформе, у поезда — знаменитая сцена метели в Бологом. Трагическая гибель Анны под колесами — сбылось «дурное предзнаменование» первой встречи. И снова Вронский на платформе, у поезда, в котором он едет в Сербию. Его мучительные воспоминания о мертвой Анне, распростертой на столе казармы железнодорожной станции, и о той Анне, «когда он в первый раз встретил ее тоже на станции, таинственной, прелестной, любящей, ищущей и дающей счастье...» Какая стройность образных сопоставлений, трагических обобщений! Именно здесь, в этой сфере, искали мы пути «перевода» романа Толстого на хореографический язык»¹.

«Трудность музыкально-хореографического прочтения романа Л. Н. Толстого, — говорит Р. Щедрин, — видится мне, прежде всего, в выборе определенного под-

¹ Львов-Анохин Б. Либретто «Анны Карениной». М., ГАБТ, 1972 (из вступительных слов).

хода к сложнейшему произведению мировой литературы, ибо безбрежность Толстого дает повод для различных жанровых и драматургических решений. Помимо фабульной, «событийной» стороны, роман Толстого насыщен «ароматом», «пульсом» эпохи и вне ее стилистики будет лишен значительной доли достоверности, красочности, неповторимости и глубины. Выбирая путь для музыкального решения, я склонился к мысли обратиться к партитурам композитора, чье творчество было ближе всего Толстому, который был вровень с ним по таланту и значению для истории нашей отечественной культуры. Я имею в виду П. И. Чайковского... Не могло не быть общности восприятия, оценки, совестливого отношения к жизни, общности «сочувствия» у двух великих русских художников — при всем различии их темпераментов и вкусов! Так я пришел к решению использовать в музыке балета некоторые тематические и формообразующие элементы инструментальных сочинений Чайковского, совпадающие по времени написания с годами замысла и работы Толстого над романом «Анна Каренина»¹.

Это обращение Щедрина к музыке Чайковского также вызвало самые разнообразные суждения среди музыкантов и критиков. Высказывались даже такие мысли, что Щедрина, мол, не под силу создать настоящую лирическую мелодию, поэтому он заимствует ее у Чайковского, что Щедрин — не лирик, а скорее композитор, обладающий юмористическим или ироническим даром.

Рассуждения эти вряд ли правомерны и скорее говорят о весьма поверхностном объяснении сложного процесса передачи творческой эстафеты, а также о недостаточном знании и неглубоком понимании музыки Щедрина. Позволю себе лишь напомнить такие лирические страницы его творчества, как опера «Не только любовь», оратория «Ленин в сердце народном» (особенно эпилог), пьесы «Полифонической тетради», камерные хоры, Третий фортепианный концерт.

Балет же «Анна Каренина» насквозь лиричен. Чувства и переживания героев составляют самое его существо. Но переданы они глубоко оригинально, потому

¹ Щедрин Р. Либретто «Анны Карениной» (из вступительных слов).

что никакой привычной для нашего понимания мелодике оказалось бы не под силу раскрыть всю противоречивость и многозначность внутреннего мира Анны, Каренина, Вронского. Сложная психология героев Толстого и желание композитора как можно более проникнуть в нее поставили перед Щедриным проблему поиска принципиально иного музыкального решения психологических сцен с привлечением целого комплекса разнообразных современных средств. Конкретному и подробному анализу их будет посвящен далее специальный раздел главы.

А сейчас вернемся к проблеме Щедрин — Чайковский.

Композитор вправе использовать любой музыкальный материал, если это оправдано самой идеей сочинения. Кроме того, коль скоро ему не возбраняется (а, напротив, приветствуется) опора на народную песенность, сообщающую музыке определенную характерность в национальном и историческом плане, то почему нельзя использовать музыку гениального предшественника как конкретную приметку времени. Вряд ли в «Анне» (в трактовке Щедрина — при условии отсутствия линии Левин — Кити) уместным было бы введение фольклора. А вот обращение к музыке, обладающей особой психологической глубиной, музыке внутреннего мира, каковой является музыка Чайковского, нам представляется безусловно оправданным.

О закономерных и естественных связях художников разных времен, которые вернее было бы определить не как подражание младшего старшему, а как «единочувствие», пишет в статье, посвященной балету Щедрина, Геннадий Рождественский. Он приводит примеры подобного одиночества не только среди композиторов, но и среди художников и писателей. Рождественский доказывает существование глубокой внутренней связи между произведениями искусств разных времен, «объединенных высокой талантливостью их творческого импульса»¹, считая это одним из верных признаков «классичности». И еще одну мысль дирижера хотелось бы привести на этих страницах. Обращаясь в партитуре к Чай-

¹ Рождественский Г. Высоковольтная передача. — «Советская музыка», 1973, № 2, с. 30.

ковскому, Щедрин, по мнению Рождественского, идет в ногу с Толстым, чей роман «Анна Каренина» есть не что иное, как «Вариации на тему Пушкина», поскольку, «как известно, поводом для написания романа послужили два факта: самоубийство (бросилась под поезд) недалеко от Ясной Поляны в 1872 году Анны Степановны Зыковой и чтение Толстым в марте 1873 года пушкинских «Повестей Белкина» и других сочинений. В письме к Н. Н. Страхову от 25 марта 1873 года Толстой пишет: «Там есть отрывок: «Гости собирались на дачу». Я невольно, сам не зная зачем и что будет, задумал лица и события, стал продолжать, потом, разумеется, изменил, и вдруг завязалось так красиво и круто, что вышел роман, который нынче кончил начерно». А в другом письме: «Роман пришел ко мне невольно и благодаря божественному Пушкину»¹.

Думается, не только родство Чайковского и Толстого, который, несомненно, любил музыку композитора, побудило Щедрина обратиться именно к его темам. Немалую роль здесь сыграла и духовная общность обоих музыкантов, несмотря на значительные различия между ними. В «Книге о Стравинском» Асафьев, проводя аналогии между Стравинским и Чайковским (как известно, Стравинский тоже обращался к музыке Чайковского, в балете «Поцелуй феи»), пишет: «Русская жизнь всегда была трудной жизнью. Люди доходили до того, что считали жизнь не только случайным, но и напрасным даром. И когда скептицизм потряс привычные и традиционные верования, родился гоголевский гротеск... Среди русских музыкантов XIX века самый гротескный Чайковский — и в этом его сила»... — и далее: — «Он (Чайковский. — *И. Л.*) силен своим субъективным острым жизнеощущением... Гротеск Чайковского соприкасается и с Толстым и Достоевским... Хочется только подчеркнуть властность гротесковых образов в его музыке и то, что они вызвали в его воображении яркие и новые по колориту инструментальные замыслы. Мысль о значимости гротеска для понимания всего облика и творчества Чайковского не моя, чуткий современник и друг его Ларош глубоко понимал это. Мне же эта мысль нужна

¹ Цит. по статье: Рождественский Г. Высоковольтная передача. — «Советская музыка», 1973, № 2, с. 29.

здесь для объяснения инстинктивной тяги Стравинского к Чайковскому и соприкосновения путей столь глубоко различных художников»¹.

Но ведь и в музыке Щедрина достаточно силен гротесковый элемент. Достаточно вспомнить все его предыдущее творчество, где иронии и гротеску принадлежит чуть ли не ведущая роль. И не эти ли черты навели композитора на мысль обратиться к гоголевскому сюжету, мысль, лелеемую очень долго, потому что именно Гоголь — любимый писатель Щедрина. Сейчас его новая опера — «Мертвые души» — уже завершена.

Кроме того, с Чайковским Щедрина связывает и острое чувство трагического, повышенная экспрессивность, особенно проявившаяся в сочинениях последних лет — «Поэтории», оратории «Ленин в сердце народном», Третьем фортепианном концерте, а также тяготение к стихии танца, отношение к фольклору как к живому материалу, с методом обработки, исходящим исключительно из его свойств и многое другое, о чем речь пойдет ниже, при детальном разборе партитуры. Кстати, Щедрин, подобно Чайковскому и Стравинскому, близко стоит к быту своего времени — городскому и деревенскому, с их многообразием интонаций, включая частушки и джаз.

Определив жанр балета как лирические сцены, Щедрин подчеркнул некоторое сходство драматургических принципов построения «Анны Карениной» с оперой «Евгений Онегин». И это не случайно. Ведь он тоже, как и Чайковский, обратился к роману величайшего русского писателя, избрав лишь одну из сюжетных линий — лирическую, не претендуя на полный охват событий. Да это было бы и невозможно при поистине неисчерпаемости шедевра Л. Н. Толстого.

Итак, Щедрин полностью сосредоточил внимание на взаимоотношениях Анны, Каренина и Вронского. Однако и здесь перед ним возникла дилемма — какие именно эпизоды романа, связанные с избранной им линией, смогли бы не только во всей полноте раскрыть характеры, но и позволили убедительно выстроить основную мысль этой хореографической драмы, показать неизбежность трагического конца для живой, любящей прекрас-

¹ Г л е б о в И. Книга о Стравинском, с. 98—99.

ной женской души, вступившей в неравный поединок с моральными устоями общества, в котором она живет и действует. В результате в основу балета были положены сцены, запечатлевшие те события, где совершаются новые повороты или переломы во взаимоотношениях героев, то есть наиболее узловые моменты романа Толстого. Отсюда предельная контрастность сопоставляемых сцен без плавных переходов и подготовок. Это в первом действии — встреча Анны и Вронского на вокзале (№ 1, Пролог), затем на балу в Москве (№ 2—4) и на перроне в Бологом (№ 5) — признание в любви, Далее Петербург, Салон Бетси (№ 6), размышления Каренина и его объяснение с Анной (№ 7—8), сон Вронского (№ 9) и Падение Анны (№ 10). Во втором действии — Скачки и признание Анны мужу (№ 11—12), Двойная жизнь Анны (№ 13), ее Болезнь и Сон (№ 14) и Побег в Италию (№ 15). И, наконец, в третьем действии — Италия (№ 16), Дворцовый церемониал награждения Каренина (№ 17), Свидание Анны с сыном (№ 18), Сцена в итальянской опере (№ 19), Последний дуэт с Вронским (№ 20) и Смерть Анны (№ 21). Отсюда и поистине символический смысл не только каждой сцены, но порой и более мелких ее эпизодов. В музыкальном же отношении символичны буквально каждая тема, мотив, интонация, а иногда даже один звук. Но ведь и о прозе Толстого говорят как о «реализме, отточенном до символа» (см. выше).

Вероятно это качество романа помогло композитору найти верный подход к драматургическому и музыкальному решению балета. О поисках его, со слов Щедрина, рассказывает Артем Гальперин: «Каковы были подступы к балету «Анна Каренина»? Внутренний побудительный импульс? Их было несколько. Подготовительные впечатления Щедрина лежали в плоскости психологических и звуковых элементов, окружавших его восприятие толстовского романа. И было озарение, случай, внезапно родившаяся идея — найти звуковую точку балета (который в то время еще не был даже начат) и попытаться воссоздать в оркестре перестук колес на рельсовых стыках — эффект натуралистически-иллюстративного плана должен был завершить глубоко психологический балет. Идея явилась в окружении целого сонма видений — тут было и молчание одиноких перронов, и завораживающая

магия огромных вращающихся колес, и толстовское противопоставление живых трепетных лошадей машинному, бездушному железнодорожному обиходу с его, как говорили в толстовские времена, «полосой отчуждения» (рельсовой колеей). В данном случае в «Анне Карениной» то была полоса отчуждения человека. И вот все это сконцентрировалось для композитора в последних страницах партитуры — гибели Анны и грохоте промчавшегося сквозь человеческую жизнь поезда. «Когда, --- рассказывает Щедрин, — финал был найден, я понял, что балет «Анна Каренина» может быть написан, и моя работа сдвинулась с места»¹.

Определение жанра балета как лирические сцены предполагало номерной принцип построения. Формально это так. «Анна Каренина» состоит из двадцати одного номера. Сгруппированы они в три акта, соответственно трем главным этапам во взаимоотношениях главных героев.

В I действии — самом большом (№ 1—10) — преследование Анны Вронским завершается их сближением. II действие — это двойная жизнь Анны (№ 11—15). III действие — разрыв с мужем, Италия и возвращение в Петербург, где Анна терпит одно за другим поражения — теряет сына, от нее отворачивается свет, ее разлюбил Вронский, что приводит молодую женщину к мысли о смерти.

Принцип чередования номеров, имеющих программные заглавия, основан на контрасте. И это естественно для композитора, чей творческий метод заключен в ярких сопоставлениях, известных нам уже по предыдущим балетам. Здесь же этот контраст проявляется в наиболее резкой и предельно обнаженной форме, как контраст двух видов музыки, соответственно отражающих «внешние» и «внутренние» отношения (о них постоянно говорится у Толстого). К первым относится показ светской жизни героев, полной сдержанности в выражении чувств и мыслей. Музыка этих сцен, главным образом жанровая, подчинена строгим законам метрики танца (ведь эта сторона жизни героев преимущественно представлена балами, приемами, церемониалами).

¹ Гальперин А. Аннотация к пластинке Р. Щедрина «Анна Каренина».

Другой мир — мир трепетных, нежных, страстных чувств или трагических, горестных переживаний. И вот здесь-то характер музыки резко отличается от жанровых сцен. Он необычен для балета. Мало того, что в этой музыке полностью отсутствуют жанрово-танцевальные черты, в ней нет также и сколько-нибудь развернутых мелодических построений, а метрика часто совершенно свободна. Конечно, в предыдущих балетах не танцевальные эпизоды занимали уже достаточно большое место, но в них главная выразительная нагрузка падала на мелодическую и ритмическую сторону (особенно в «Кармен»). В «Анне Карениной», напротив, и то и другое отступает на второй план, не являясь главным выразительным средством. Подобное решение лирических сцен, передающих внутреннее состояние Анны, Каренина, Бронского, для многих показалось странным. Но почему-то, упрекая композитора в отсутствии тематизма вообще в данных эпизодах, либо оправдывая его тем, что автор обращается к новому — современному типу так называемого «фактурного тематизма», никто не попытался понять и объяснить, отчего Щедрин предпочел именно такое оригинальное композиционное, тематическое и метрическое построение названных эпизодов. А между тем на то есть свои и очень важные причины. Они коренятся в стремлении композитора как можно точнее передать средствами музыки психологию героев, всю многозначность, богатство эмоциональных оттенков и интеллектуальных процессов, которые существуют не раздельно, а часто вместе, образуя невероятно сложные и противоречивые сплетения, наслоения чувств и мыслей. Обращение к мелодии, пусть даже развернутой, яркой, эмоционально насыщенной не смогло бы полностью удовлетворить подобное стремление автора, поскольку ее обобщающие свойства не годились бы для передачи раздвоенности сознания и чувств, часто включающих в себя прямо противоположные ощущения — ликование и ужас, упоение любовью и стыд, безоглядное следование своим порывам и постоянная мысль о расплате. Словом все, о чем с потрясающей силой проникновения писал Толстой, не оставляя без внимания малейшее движение души, докапываясь до их побудительных причин, вскрывая внутренний смысл внешнего поведения. Именно эту особенность писателя и вели-

чайшего психолога, вероятно, и попытался по-своему передать композитор, понимая, что музыка, как никакой другой вид искусства, способна смоделировать те мыслительные и чувственные процессы, которые происходят в сознании.

Нельзя сказать, что Щедрин оказался первым на этом пути. Достаточно опять вспомнить Чайковского — сцены в спальне графини или в казарме из «Пиковой дамы».

Не прибегая к развернутым мелодическим построениям, а опираясь на такие выразительные средства, как тембр, фактура, лаконичные, порой фрагментарные тематические образования или просто фигурации в их последовательном чередовании или полифоническом сочетании, Чайковский создает такую «дышащую» живую музыкальную ткань, которая с поразительной достоверностью воспроизводит и мрачную, зловещую атмосферу ночного свидания, и возбужденное лихорадочное биение мысли Германа, и чувство ужаса, оцепенения, охвативших графиню. Кстати, она не произносит ни слова на протяжении всей сцены. Тем не менее мы отчетливо ощущаем ее смертельный страх перед угрозами Германа.

В сцене в казарме композитор прибегает к аналогичным композиционным приемам, вводя в музыку, передающую крайне тревожное неустойчивое нервное состояние Германа, звуки чисто внешние (военные фанфарные сигналы или молитвенное погребальное пение), которые не только не снимают, а напротив, усиливают тревогу, поскольку мы воспринимаем их сквозь призму болезненного воображения Германа, как нечто зловещее.

В психологических эпизодах Щедрина есть нечто, напоминающее названные сцены Чайковского. Конечно, они технически построены более сложно, включают в себя большее число компонентов, часто используют алеторические приемы. И все же неверно было бы определять подобный тип музыки как фактурный тематизм. Как раз, напротив, эти построения насыщены тематизмом, построены на важнейших лейтмотивах оперы, несущих определенный символический смысл. Они как бы существуют вместе, но в разных оркестровых пластах с той или иной степенью яркости (один из них обычно

звучит ярче, выделяясь на какой-то момент, а затем отступает в тень). Но ведь также существуют вместе порой и мысли человека на разных уровнях сознания, каждая со своим ритмом развития. Иногда они, казалось бы, и не связаны друг с другом, но в целом образуют одно определенное состояние или в конечном счете складываются в одну стройную и четко оформленную мысль. Все это очень созвучно психологическим анализам, непревзойденным мастером которых был Лев Толстой.

Прежде чем обратиться к конкретным примерам, необходимо несколько слов сказать о системе лейтмотивов, которые составляют основной строительный материал партитуры, выполняя в этом балете более чем в других сценических произведениях Щедрина, важнейшую смысловую роль не только как средства характеристики действующих лиц, но и как основы для симфонического развития, последовательно раскрывающего основную мысль сочинения. В этом отношении балет Щедрина можно было бы сравнить с операми Вагнера, буквально сотканными из лейтмотивов. При этом введение любого из них отражает малейшие изменения в сюжетной канве. Именно поэтому, как говорилось выше, в музыке балета Щедрина порой символичен даже один звук, если он вызывает определенные образные ассоциации.

Лейтмотивов в «Анне Карениной» несколько. Большинство из них связано с Анной¹. Это самая первая тема, открывающая балет, — хрупкая печальная, изломанная, в основе которой главным образом лежит интонация тритона и нисходящей малой секунды. Они звучат и в мелодической линии, и в вертикали, поскольку метод изложения темы близок гетерофонии:

¹ Кстати сказать, как это на первый взгляд ни парадоксально, Бронский не имеет в балете самостоятельной лейтмотивной характеристики, как не имеет ни одного сольного номера. Вспомним, что по существу и Онегин у Чайковского обрисован очень скупо — только одной небольшой арией. Вся же остальная партия Онегина построена на тематизме Татьяны, что подчеркивает скудность его эмоционального мира. Даже любовь к Татьяне, внезапно вспыхнувшая при встрече с ней в Петербурге, — скорее результат воздействия на него более сильной и богатой личности Татьяны. Так и в балете Щедрина Бронский, как более заурядная натура, показан через отношение к нему Анны, через ее любовь.

Andante assai (♩ = 48-50)

Fl. I

Cl. I
in A

V-ni I

pp sempre.

pp sempre

pp sempre

aduss dā

pp

dā

ā

āā

(f) (p) (m)

Тема распределена между тремя инструментами — флейтой, кларнетом и скрипкой. Но при передаче ее другому инструменту первый не умолкает, а продолжает звучать либо задерживаясь на последнем звуке, либо развиваясь мелодически. Однако это развитие представляет собой вариант все той же темы. Подобный тип фактуры, основанный на расщеплении темы, можно было бы еще определить как «пространственную полифонию», возникающую в том случае, когда инструменты играют одну и ту же тему, но не совсем вместе, то есть как бы расслаиваясь. Образец такой фактуры встречается в одной из пьес «Полифонической тетради» Щедрина (№ 6, «Подголоски»).

Вторая тема Анны появляется тоже в прологе, но несколько дальше (см. ц. 2), и представляет собой заимствованную у Чайковского тему из Andante его Второго квартета. Ее пленительно-печальная мелодия в исполнении кларнета рисует облик Анны, полный прелести и таинственности:

Andante assai ($\text{♩} = 66-80$) 2 Muta III Fl. in picc.

Fl. II III *morendo*

Fl. alto *morendo*

Cl. I in A I solo *P*

Cl. basso *morendo*

Arpa I

V-ni I div.

V-ni II *pp* tutti *div.*

V-le *pp*

V-c. *morendo*

(poco rit.)

Fl. I *p*

Cl. I

Arpa I *sol q* *fa q*

V-ni I div.

V-ni II *div.* *unis.*

V-le *unis. v*

V-c. *unis. v* *pp*

Третья тема вводится позднее и свое развитие она получит преимущественно в конце балета, хотя ее триольный ритм в сочетании с репетиционными повторениями звуков в разных вариантах будет не раз звучать в партии Анны. С этим лейтмотивом связано состояние тревоги, беспокойства, бурное выражение чувств, достигающее огромного драматического накала. Впервые же тема звучит в Салоне Бетси (№ 6, ц. 66):

The image shows a page of a musical score for Act 6, page 66. The score is for a piano and string ensemble. The piano part is marked "Andante (♩ = 63-68) a tempo" and "p cantabile". The string parts (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso) play a triplet rhythm, marked "pp" and "sim. poco". The piano part has a melodic line with some trills and a "rit." marking at the end. The string parts have a consistent triplet pattern throughout the page.

Каренин также охарактеризован тремя лейтмотивами. Один из них — лаконичный, графически изломанный и словно лишенный красок, постоянно сопровождает Каренина (см. пример 72). Обычно он звучит у контрабаса или другого инструмента низкого тембра (см. № 6, начало, партию кларнета). Вторая тема впервые вводится в Размышления Каренина (№ 7, ц. 83) в исполнении контрабаса:

Sostenuto ($\text{♩} = 60-72$)

V-Ia sola *p*

V-c. solo *p*

C-b. div. *f risoluto* (ten.) (ten.) *legato*

tutti

Далее в партитуре встречаются ее фрагменты, главным образом мотив из третьего такта. Третий лейтмотив Каренина в основном представляет собой суховатую отрывистую двухзвучную попевку, имитационно изложенную опять-таки у низких струнных инструментов. Звучит он как контрапункт к первой теме в № 13 (Двойная жизнь Анны):

72 Poco più mosso ($\text{♩} = 108-104$)

Flg. I *p*

V-Ie

V-c. div. *p* 2 tutti (4 V-c. - 7. 8. 9. 10 - последние) *pizz.* *sim.*

C-b. div. in 4 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 *p* *pizz.* *sim.*

Вронский, как говорилось выше, практически не имеет тематической характеристики. Зато у него есть общий с Анной лейтмотив любви, который пронизывает всю ткань балета. Впервые он звучит в Прологе (ц. 4, такт 2, вступает виолончель). Как и первая тема Анны, лейтмотив любви излагается полифонически в виде свободной восходящей четырехголосной имитации (струнный квинтет);

73 *Andante assai* ($\text{♩} = 46-50$)

V-ni I unis.

V-le unis.

V-c. *distinto*

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

div.

poco rit.

div. cresc.

div. cresc.

div. cresc.

cresc.

non div.

unis.

div. In 3

Не менее важную смысловую и конструктивную роль играет тема станционного мужика (см. пример 74), постоянно преследующего Анну в сновидениях, как символ трагического рокового начала. В балете Щедрин даже усиливает, по сравнению с романом Толстого, подобную трактовку образа:

74 *Andante assai* (♩ = 46-50)
a tempo

Fl. I II
Ob. I II
Cl. I
In A III
Fag. I II
Cor. I
In B
Tr. bn
In B
I II III
Tr. ni
I II III
Timp.
Batt. I II
Arpe.
I II
V. ni I
V. ni II
V. le
V. c.
C. b.

5 *ff*
dim.
ff
dim.
ff
dim.
mf
ppp
ppp
ppp
ppp
mp
mf
ff
dim.
ff
dim.
ff
dim.
ff
dim.
ff
dim.
ff
dim.

a tempo
div.
IV
f legato
dim.

Вот фактически весь основной лейтмотивный материал балета. О развитии его и трансформации речь пойдет ниже. Сейчас же знакомство с ним необходимо для того, чтобы лучше ориентироваться в композиции сцен, связанных с раскрытием внутреннего мира героев — Анны, Вронского, Каренина. Их анализ и предлагается читателю.

Начнем с эпизода встречи Анны и Вронского в Бологом (№ 5, от ц. 36. Бологое... Метель) — достаточно развернутого, на протяжении которого звучат темы (Анны, любви, рока), уже знакомые по предыдущему действию балета.

Здесь и первая тема Анны в преображенном зыбком, шелестящем звучании, как шум поземки, шум метели, и обрывки музыки бала, и чисто внешние звуки железной дороги — гудки, мерные удары по металлу, и, наконец, тема любви в разных вариантах — сначала текучая в большом ритмическом увеличении (ц. 41), далее — порывистая, фрагментарная, словно преодолевающая сложные препятствия (от ц. 46), и в конце сцены — в ритме мазурки, очень взволнованная и страстная, как пылкое признание в любви (от ц. 47). Она подчиняет себе весь остальной тематический материал, вытесняя его, полностью охватывая душу, помыслы и чувства героев трагедии.

До этого же момента музыка передает всю многообразную палитру ощущений и мыслей Анны и Вронского, неожиданно встретившихся ночью в метель на маленькой станции. Для Вронского это завораживающее кружение снега, в очертаниях которого ему постоянно чудится Анна (именно на ее теме построена имитация шума ветра в виде свободного многоголосного канона):

Allegro (♩ = 68-66)

Bass I

Vcl I

cb.

div sul tasto

pp

The image shows a musical score for three instruments: Bass I, Violin I (Vcl I), and Cello (cb.). The score is in 3/4 time and marked 'Allegro' with a tempo of 68-66 beats per minute. The Bass I part is in G major and consists of a series of quarter notes. The Violin I part is in G major and features a tremolo effect, indicated by the instruction 'div sul tasto' and 'pp'. The Cello part is in G major and consists of a series of quarter notes. The score is written on three staves.

Fl. I

Fl. alto

Cl. in A

II

Bass. I

Viol. I

C. b.

Шушфоп

Шушфоп

ppp legatiss. possibile sempre

ppp legatiss.

ppp

ppp legatiss. possibile sempre

ppp legatiss. possibile sempre

ppp legatiss. possibile sempre

В метель врываются отголоски звуков бала, которые звучат в душе обоих как прекрасное воспоминание о зарождающейся любви. Все это причудливо сочетается с размеренными ударами железнодорожного колокола — с подспудно звучащей мыслью об опасности возникшего чувства.

Так построен один из эпизодов сцены в Бологом (ц. 30—40), где свободный контрапункт тем на фоне непрерывного, но с периодическими нарастаниями и спадами движения фигураций (образующих собственный, основанный на имитационном изложении пласт) передает полифонию чувств.

Второй эпизод (ц. 41—42) не менее показателен — расплывчатые и неясные в начале ощущения постепен-

но превращаются в осознанное чувство любви (отсюда неторопливое пока, словно неуверенное развертывание лейтмотива любви). Но настойчивее становится и мысль о неизбежной расплате, сильнее — тревога, что передано контрапунктом трех тем — любви, рока и триольной фигурации, из которой вырастает насыщенная фоновая фактура:

76 *L'istesso tempo (d = d)*

Fl. I
Fl. II
C. ingl.
Timp.
Cel.
Arpa I
V-nl I
V-nl II
V-le
V-c.
C.b.
C. ingl.
Cor. I & II
Cel.
Arpa I
Arpa II
V-le
V-c.

morendo
non f
ppp
morendo
non f
sola
ppp
ppp
ppp
ppp
morendo
ppp
morendo
morendo
I senza sord.
mf
mf
sola
non f
ord.
mf legato
unis. ord.
mf legato

Это и разыгравшаяся метель, и буря чувств в душе героев (вот пример романтического приема слияния ощущений человека с явлениями природы). Кстати, в изображении бури Щедрин использует наложение друг на друга нескольких канонических построений, вступающих в разное время, так что трудно обнаружить стыки между новыми образованиями. Они основаны на очень отдаленных вариантах тематизма Анны (синтез ее первой и третьей темы). Все вместе эти каноны создают картину хаотично разбушевавшейся природы.

Проанализируем, например, начало эпизода. У двух арф (ц. 41) звучит канон, где пропоста и рипоста интонационно не адекватны (у каждого инструмента собственная триольная фигурация, основанная на непрерывном возвращении к исходному моменту), но ритмическое тождество позволяет услышать этот дуэт как канон. И далее в партии арф сохраняется подобный принцип изложения, хотя уже несколько иного тематического материала (тоже с триольным ритмом, но с элементами гармонии в фигурациях). Между двумя каноническими построениями арф (на их стыке) вступает шестиголосный канон у скрипок с новыми вариантами триольной темы. Моменты паузирования в обоих канонах не совпадают. Отсюда кажущаяся непрерывность общего движения. Третий пласт образуют деревянные духовые (флейты и кларнеты). С их появлением тематизм несколько меняется — вводятся иные ритмические рисунки (шестнадцатые или триоли с паузирующей первой восьмой), а позднее из общего звучания начинает выделяться основной мотив первой темы Анны.

На фоне этой насыщенной полифонической фактуры все более властно заявляет о себе тема любви. Постепенное нарастание яркости ее звучания достигнуто введением новых инструментов. К скрипкам, контрабасам и валторнам последовательно добавляются гобой, английский рожок, а в кульминации, прорезая всю звучность оркестра, вступает труба (ц. 42, такты 4—5).

Интересен с точки зрения организации фактуры и пролог (№ 1), где наряду с лейтмотивным материалом, характеризующим Анну, в построении музыкальной ткани играют роль звуки внешнего мира. Но эти звуковые впечатления, невольно связанные с трагическим событием (гибелью человека, воспринятой как дурное пред-

знаменовании), запоминаются и приобретают символическое значение рока, влияющего на судьбу. В таком именно плане передачи внешних звуков через обостренное трагедией внутреннее восприятие построена сцена первой встречи Анны и Вронского. Именно поэтому и весь остальной тематический материал, которым насыщен эпизод, подан словно сквозь призму ощущений героев, так что будничная вокзальная атмосфера приобретает характер таинственный, сумрачно-печальный. Этому способствует и пронизанность сцены темой рока, появляющейся в разных тембровых нарядах. Ее то быстрый, то медленный пульс вносит беспокойство, а малосекундовые дублировки еще более заостряют это ощущение.

Немаловажную роль здесь в создании определенной атмосферы играют и гулкие удары колоколов и гонгов, размеренно воспроизводящих тритоновую интонацию на фоне протянутых гудящих созвучий флейт и кларнетов. С этими звуковыми атрибутами железнодорожной станции (кстати, интонационно выросшими из первой темы Анны, ее тритоново-секундового мотива) контрапунктируют последовательно вторая тема Анны и тема любви. Обе они уже здесь с самого начала даны в сочетании с темой рока, даже в грубом столкновении с ней: тема любви на самой своей вершине прерывается вторжением лейтмотива рока в угрожающе-обнаженном виде, после чего тема Анны звучит еще прекраснее, но и печальнее.

Словом, уже в Прологе к этому балету (как и во Вступлении к «Кармен-сюите») совершенно явственно мысль об обреченности Анны. И все дальнейшее музыкальное развитие партитуры — неуклонное приближение к трагической развязке.

Не менее символичен и конец Пролога, где достаточно определенные до сих пор очертания многообразного и расположенного на разных звуковых уровнях тематического материала, объединенного как сквозной нитью темой рока¹, словно размываются, распадаются, смещаются:

¹ В сцене в Бологом таким важным связующим компонентом формы, объединяющим краткие фрагментарные тематические образования в стройное целое, является текущая музыка метели.

77 Senza metrum, più mosso

8

Picc. *pp* *dim.*

I *pp*

Fl. II *pp*

Fl. alto *pp*

I *pp*

Cl. in A II *pp*

III *pp*

Cl. basso *pp*

Timp. *pp* *gliss. ad lib.* *etc. sempre simile*

Arch. *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

На pianissimo без определенного метра в быстром суетливом движении проносится тема Анны, переходя от одного инструмента к другому (образуется нисходящий восьмиголосный канон, где голоса вступают «лесенкой») с динамическим угасанием. Этот звуковой эффект подобен кинематографическому приему затемнения кадра.

После этого картина вокзала мгновенно «стирается». И только сопоставление двух фрагментов — начала темы Анны в чистом и прозрачном флейтовом тембре и темы рока в сухом, отрывистом звучании фортепиано с зажатой струной — воспринимаются как своего рода резюме, оставляющее горький осадок после всей сцены, прошедшей под впечатлением дурного предзнаменования.

Восприятие внешних звуков и включение их в партитуру как неких символов, якобы играющих роль в судьбе человека, мы наблюдаем и еще в одной картине — Размышления Каренина (№ 7). Сцена сделана настолько мастерски и естественно, что можно проследить буквально за каждым изгибом мысли, малейшей переменной в настроении героя.

Сначала это чувство недоумения, горечи и сдерживаемой тревоги, выраженное в суховатой приглушенной теме Каренина и отрывистых беспокойных, но тоже приглушенных звуках флейт и басового кларнета: «Мысли его, как и тело, совершали полный круг, не нападая ни на что новое»¹.

Атмосфера ночной тишины кабинета нарушается только боем старинных часов (гонги) и криком кукушки (кларнет), которые врываются в душевные тяжелые мысли Каренина, удивительно точно совпадая и с глубоко запрятанным волнением (опять внешние звуки выражают глубоко внутреннее состояние). О переломе в настроении («ему в первый раз пришли вопросы о возможности для его жены полюбить кого-нибудь, и он ужаснулся перед этим»²), нарастающем чувстве протеста и гнева говорит продолжительный экспрессивный монолог контрабаса, подстегиваемый нервными репетициями арф с глоссандирующими форшлагами и чоколо, а также быстрыми монотонными фигурациями флейт (ц. 83). Взволнованность героя приводит к патетическому кульминационному возгласу (у струнных), выражающему решимость важного сановника предостеречь жену:

¹ Толстой Л. Собр. соч., том 8. Анна Каренина. М., 1963, с. 170.

² Там же, с. 177.

78 *Sostenuto* (♩ = 68-72)

Fl. I *ppp*

Fl. II *ppp*

Fl. III *ppp*

Fl. alto *pp* *pp*

Cl. basso *pp*

Batt. I *Cockolo* *p* *ppp*

Arpa I *pp*

Arpa II *gliss. (одним пальцем)* *pp* *ppp*

Vcl. *tutti div.*

Vc. *solo* *p (v) legato*

C-b. *f legato*

Cl. basso *ppp* *morendo*

C-b. *mf legato* *cresc.* *(solo)* *cresc.* *cresc.*

ril. molto

pizz. *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *flag.* *tutti arco*

sf *sf* *sf* *sf* *sf* *mf legato* *p attacca*

пиз. *арко* *пиз.* *арко* *пиз.* *арко* *флаг.* *тutti arco*

лук, пика *лук, пика* *лук, пика* *лук, пика* *лук, пика* *лук, пика* *лук, пика* *лук, пика*

Оригинально и реалистично решена сцена Падения Анны (№ 10), начинающаяся вихревым, взлетающим вверх пассажем, стремительно вовлекающим в действие все новые группы инструментов. Контраст между этим взлетом и мгновенно сменяющими его массивными, перемещающимися в быстром темпе, но словно топчущимися на месте низкими созвучиями, необычно выразителен и символичен (см. ц. 100). Они, как тяжелый груз совести, не дают выпрямиться раненой гордости Анны, которой ее осуществившаяся мечта не принесла радости: «Но чем громче он (Вронский. — И. Л.) говорил, тем ниже она опускала свою когда-то гордую и веселую, теперь же постыдную голову»¹.

Именно поэтому так пронзительно и иступленно звучат аккорды в верхнем регистре (они отделены от нижнего пласта тянущимися созвучиями «меди»), с характерным ослепительно звенящим повторением одной ноты (e^3) и опеванием ее близлежащими ступенями, с вычленением из аккордов подголосков, создающих малосекундовые сочетания при косвенном движении голосов (см. раздел *Doppio tempo mosso*).

Никакая мелодически развитая тема не могла бы передать одновременно ту противоречивость чувств — ликования и ужаса перед свершившимся, тот мучительный восторг, а главное ту предельную степень ослепления и упоения страстью, которые переполняли душу Анны.

Найденный композитором прием сопоставления двух аккордовых пластов, расположенных в крайних регистрах с упорным возвращением к яркой мелодической вершине (чувства героев все время находятся в предельном напряжении), оказался наиболее впечатляющим и жизненно правдивым, наиболее близким по духу толстовскому описанию этой сцены: «Она чувствовала, что в эту минуту не могла выразить словами того чувства стыда, радости и ужаса перед этим вступлением в новую жизнь и не хотела говорить об этом, опошливать это чувство неточными словами. Но и после, и на другой, и на третий день, она не только не нашла слов, которыми бы она могла выразить всю сложность этих

¹ Толстой Л. Собр. соч., том 8. Анна Каренина, с. 170.

чувств, но не находила и мыслей, которыми бы она сама с собой могла обдумать все, что было в ее душе»¹.

Сложность переживаний, потрясение и горечь слышатся и в теме любви, завершающей эту сцену (от ц. 104):

Doppio meno mosso
79 **104** *a tempo senza sord.*

Tr-ba I
In B

Tr-ni I
II

e Tuba III

Timp.

Batt. III
Cassa

V-ni I
sul G (secc. cm.) sul D (al 105)

V-ni II
sul G (secc. cm.) sul D (al 105)

V-le div. In 2

V-c. div. In 2

C.b.
non div.

Не торжествующая страсть или светлое радостное чувство отражено в ней, а скорее суровый драматизм, которым веет от резкого яркого тембра солирующей трубы, поддержанной мощными аккордами тромбонов и тубы. И вновь возникает мысль о возмездии, воплощенная во много раз повторяемой теме рока.

¹ Толстой Л. Собр. соч., том 8, с. 178—179.

С этой сценой можно было бы сравнить в какой-то степени и монолог Анны после ее свидания с сыном (№ 18, ц. 198). Вся она охвачена одним чувством страдания и безысходности своего положения. Ее мозг словно подчинен только одной мысли, которая как сильнейшая боль неотступна и неотвязна: «Я погибла, погибла!... Я — как натянутая струна, которая должна лопнуть... Я чувствую, что лечу головой вниз в какую-то пропасть»....¹

Для выражения этого состояния композитор прибегает к эффекту поистине потрясающему — в течение минуты звучат одни только струнные с высочайшей степенью напряженности. При этом каждый инструмент играет только один звук и в несколько ином темпе, так что все они ритмически не совпадают. Создается впечатление непрерывной звенящей вибрации (см. пример 80).

И последняя сцена, на которой хотелось бы остановиться — Болезнь и сон Анны (№ 14). Вступительный раздел к ней воспроизводит начальный эпизод пролога — тему Анны. Однако здесь она звучит на *pianissimo* в сопровождении струнных *vibrato*, что размывает очертания, придает облику Анны нереальность. Основной раздел сцены (с ц. 156) построен на фрагментах тем, лишенных четкой метрики, иногда наплывающих друг на друга, но при этом как бы существующих в разных временных и пространственных измерениях. Например, тема Анны у фортепиано и тема любви в ритме мазурки у виолончели (перед ц. 158). Обе они звучат на разного рода оstinатных фонах, связывающих композицию в единое целое, — у челесты, арфы, скрипок, исполняющих

80 Senza metrum, lo stesso tempo

arco p legato cresc. molto sempre simile ca. 12-13 sec.

Vc. tutti - in 3

arco p legato cresc. molto sempre simile

¹ Толстой Л. Собр. соч., том 8, с. 500.

199 arco

V. ni I
div. in 3

V. ni II
div. in 3
(sul D)

V. le
div. in 3
(sul G)

V. c.
div. in 3

ff legato
arco
sim.
sempre simile

ff legato
arco
sim.
sempre simile

ff legato
arco
sim.
sempre simile

ff legato
arco
sim.
sempre simile

ff legato
arco
sim.
sempre simile

ff sempre

ff sempre

ff sempre

ff sempre

одну фигурацию, но вступающих чуть вразнобой, с разными ритмическими вариантами этой фигурации. Все оstinato также как бы существуют независимо друг от друга (на разных уровнях сознания) и монотонной тягучестью очень верно передают состояние Анны, находящейся во власти навязчивой идеи. К сходным приемам — бесконечно повторяющегося оstinato мотива — прибегал и Прокофьев в воссоздании сумасшествия Любки из оперы «Семен Котко» или бреда Андрея Болконского в опере «Война и мир». У Щедрина этот прием усложнен наложением разного рода оstinato фигураций и использованием алеаторических методов организации музыкальной ткани, отчего усиливается

впечатление неуправляемости, независимости сновидений от воли человека, причудливой свободы в сочетании событий и образов.

Как и в прологе, тема любви, тоже представляющая в зыбком фантастическом звучании, внезапно прерывается динамически ярким эпизодом, где видение зловещего мужика (его тема звучит грубо, властно в разных оркестровых регистрах) вторгается в волшебные грезы. Кульминация обрывается столь же внезапно. Завершается же сон Анны фрагментом из ее темы. Одиноко и печально она, не развиваясь до конца, словно повисает в воздухе.

Таким образом, Щедрин в балете «Анна Каренина», создавая музыкальные характеристики — портреты или сцены, раскрывающие взаимоотношения действующих лиц, исходит прежде всего из стремления передать их психологию. При этом он отказывается не только от традиционной танцевальности в партиях героев, но и от построений песенно-ариозного типа, к каким обращался в предыдущих балетах.

Лирические эпизоды балета представляют собой как бы музыкальную проекцию психологических процессов во всей их сложности, многомерности, противоречивости. Композиция таких сцен основана на лаконичных, но очень выразительных темах-лейтмотивах, либо в последовательном чередовании, либо в контрапунктических сочетаниях, объединенных сквозным развитием различного рода остинатных фигураций, шумовых фонов, также имеющих определенное смысловое выразительное значение. Метрика таких эпизодов обычно свободная (порой она даже не указана). Смелое обращение к такого рода музыке — результат уверенности Щедрина в том, что хореографии под силу выразить всю гамму человеческих чувствований, что от нее вправе требовать такой же симфонизации пластики, как и в музыке. Кстати, несмотря на отсутствие танцевальных ритмов, четких метров и развернутых мелодий, музыка лирических эпизодов балета пластична. Только это пластика не широкого дыхания, плавных закругленных линий, а пластика речитатива.

Речитативность — заимствование интонаций из выразительной человеческой речи для передачи экспрессивности, насыщенности чувств — в творчестве Щедрина,

пожалуй, встречается чаще, чем бесконечно текущие мелодические построения. Подобный тип тематизма, близкий спокойному повествованию, лирическому высказыванию, скорбной или взволнованной речи, приподнятой декламации, господствует в его фугах, особенно бемольных («24 прелюдии и фуги», том второй). Вероятно здесь сказалось влияние созданных примерно в то же время «Поэтории» и оратории «Ленин в сердце народном», где хоровые и сольные вокальные эпизоды основаны на синтезе интонаций речитативных народных жанров — плачей-причетов с прозаической человеческой речью.

В «Анне Карениной» композитор также отдает предпочтение именно такому типу тематизма. Проанализируем, например, Объяснение Каренина с Анной (№ 8) — музыкальный диалог, построенный на кратких репликах вопросительного или утвердительного характера, восклицаниях, взволнованных прерывистых фразах или более продолжительных периодах. При этом каждый из героев говорит на своем интонационном языке (в партии Анны — это разнообразные комбинации секунды, тритона, квинты; в партии Каренина — отдельные мотивы из его тем), в характерной для него манере (женственно мягкой, эмоциональной или осторожной, неторопливой, сдержанной) и тембре (флейты, скрипки в партии Анны, низкие струнные и деревянные духовые — в партии Каренина).

Речитативность языка — также особенность музыки «внутренней».

Другой тип музыки, отражающий внешний ход событий, как правило, имеет ярко выраженную жанрово-танцевальную основу. Это преимущественно музыка балов, ярких зрелищ — скачек, придворных церемоний.

Жанровые признаки — ритм полонезов, мазурок, вальсов, маршей сочетаются с броскостью, нарядностью, часто торжественной помпезностью этой музыки. Насколько ювелирно тонки нюансы музыки «внутренней», следующие за поворотами мысли, чувства, настолько «внешняя» музыка лапидарна, подана крупными мазками. И только в Салоне Бетси (№ 6) звучит изящная интимно камерного плана тема в исполнении солирующего рояля (см. пример 70).

На резком контрасте двух названных типов музыки, контрасте, идущем от законов театрального, а может быть даже в большей степени искусства кино, основана драматургия балета. От театральности здесь — удивительная зримость происходящего, конкретность образов, от кинематографа — мгновенная смена коротких сцен-кадров с особым образом поданными наплывами одного эпизода на другой, вплоть до совмещения разных сценических и музыкальных пластов.

В «Кармен-сюите» при всей конфликтности ее драматургии почти не было подобного «единовременного» контраста. В «Анне» он является одним из ведущих методов композиции целого. Мы не случайно воспользовались термином, который применяется по отношению к музыке Баха. Именно «единовременный контраст» — трагического, выраженного в свободно, гибко развивающейся мелодике часто речитативного плана, изобилующей острыми интонациями, неравными ритмами, хроматическими сползающими ходами, и сдержанно-сурового начала, представленного размеренной линией басового голоса, словно «усмиряющей» отчаяние, гнев, протест — придает музыке великого немецкого полифониста ту возвышенную скорбь, которая оказывает более сильное воздействие, чем открытое проявление драматических переживаний.

В более позднее время к методу контрастных напластований, но уже не в инструментальных, а музыкально-сценических жанрах обращался Моцарт. Речь идет о его «Дон-Жуане».

В наши дни двуплановость драматургии стала одним из важнейших выразительных средств кинематографа. В драме и опере этот принцип встречается гораздо реже (интересный пример можно найти в опере «Нос» Шостаковича).

Приход Щедрина к подобного рода драматургии вполне закономерен, поскольку для его творческого метода всегда был характерен ярчайший контраст. Он-то и привел не только к сопоставлениям, но и к одновременным сочетаниям конфликтного музыкального материала, встречающимся не только в сценических произведениях. Например, в оратории «Ленин в сердце народном» — произведении, обладающем несомненной театральностью образов, постоянно сменяют друг друга, а

иногда и сталкиваются в одновременности две сквозные сюжетные линии — эпическая и драматическая.

Кроме того, Щедрин — мастер полифонии, что также, вероятно, повлекло за собой особые композиционные приемы, выраженные уже не в контрапунктировании линий и даже аккордовых комплексов или пластов (это встречается в его инструментальных фугах), но в полифоническом сочетании разных видов музыки.

Немалое влияние на обращение к такого рода драматургии (сопоставлениям, наплывам, наложениям пластов) оказал и роман Л. Н. Толстого. Его постоянное упоминание о «внешних» и «внутренних» отношениях, которые разграничивал Каренин, привело к двум родам музыки, воплощающим эти отношения. Кроме того, по словам композитора, тема романа, его суть и ядро конфликта представлялись ему понятными и доступными сопереживанию нашего современника, поэтому «синтез внешних примет времени, — пишет Щедрин, — своеобразного музыкального «покроя костюма», «манеры поведения», интонации — я старался сочетать с сегодняшним взглядом и отношением к толстовскому роману»¹.

Отсюда и конфронтация двух музык — музыки прошлого века, с характерными для нее интонациями, ритмами, жанрами, порой цитированием, и музыки, изобилующей современными звучаниями, приемами письма (например, алеаторикой), особой тембровой стороной, острейшими вертикальными звуко сочетаниями.

«Конфронтация «двух музык» — пишет композитор, — открывает богатые драматургические возможности для музыканта. Такое решение, к примеру, дает право использовать прием одновременного звучания музыки на сцене и музыки в оркестре (скачки, итальянская опера), подчеркнув этим конфликт «музыки действия» и «музыки внутреннего состояния героев», что чрезвычайно важно для «слухового» восприятия основной мысли спектакля»².

Но ведь и у Толстого многие сцены выстроены именно на противопоставлении драматических переживаний героев общему веселому праздничному настроению.

¹ Щедрин Р. Либретто «Анны Карениной» (из вступительных слов).

² Там же.

И такое несоответствие только подчеркивает силу и глубину чувствований Анны и Вронского.

Именно текст Толстого дает основание и для наплывов, когда внезапно размываются контуры жанровой музыки и она постепенно отступает, растворяется под воздействием иного тематизма. Такой прием использован в Танце Анны с четырьмя кавалерами (№ 4) на московском балу, где, по наблюдению Кити, которая «видела их (Анну и Вронского. — И. Л.) своими дальнорукими глазами, видела их и вблизи, когда они сталкивались в парах, и чем больше она видела их, тем больше убеждалась, что несчастье ее свершилось. Она видела, что они чувствовали себя наедине (разрядка моя. — И. Л.) в этой полной зале»¹.

Это описание Толстого в музыке выражено необыкновенно ясно. Анна танцует с одним, с другим — в оркестре звучит пленительная, немного печальная мелодия Чайковского (побочная партия из первой части его Третьей симфонии), сопровождаемая импульсивным, но четким ритмом. Но вот она — с Вронским, и тема Чайковского затихает, растворяется в звучании лейтмотива любви, вступающего у альтовой флейты, кларнета, фагота как контрапункт к танцу, а затем вытесняющего жанровую музыку полностью:

81

29 Doppio meno

Fl. alto solo
p legatiss., vibrato molto

Cl. II solo
p legatiss., dolciss.

Fag. I solo
p legatiss., dolciss.

V. ni I *pp* *ppp*

V. ni II *pp* *ppp*

V. le *pp* *ppp*

V. c. *pp* *ppp*

¹ Толстой Л. Собр. соч., том 8, с. 101.

Fl. I

Fl. alto

Cl. I

Cl. II

Fag. I

solo

poco animato

p legatiss., vibrato molto cresc.

solo

p legatiss., dolciss. cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

Очень важен характер этой музыки — завораживающе гипнотический, с текучей ритмикой, сглаженными контурами, матовыми тембрами, приглушенной динамикой. Создается ощущение, что герои грезят наяву, полностью поглощенные собой не замечают ничего вокруг.

На подобном же принципе «наплыва» построена и сцена в Салоне Бетси (№ 6), где в изящную безмятежную спокойную импровизационного склада музыку в стиле фортепианных пьес Чайковского властно врываются настойчивые триольные мотивы, передающие беспокойное тревожное состояние Анны и Вронского, пытающихся скрыть от других свое чувство (см. ц. 66 или пример 70). Борьба двух начал, впервые данная в виде столкновения, а не сопоставления двух музыкальных пластов, очень символична, поскольку победа принадлежит здесь музыке внутренней, представленной не только триольным мотивом Анны, но и темой любви. Дважды проходит она в оркестре. Первый раз на ее фоне еще слышится в преобразенном виде фортепианная тема. Далее же она вытесняется окончательно. Необычно динамичный подъем завершается острейшей кульминацией, которая обрывается совершенно внезапно под воздействием темы рока. Таким образом, разрядки напряжения не происходит, а лишь резко переключается внимание зрителя-слушателя в иную плоскость — картину кабинета Каренина (№ 7).

На многократном сопоставлении контрастных эпизодов построен Па де трау (№ 13, Двойная жизнь Анны). Уже само название номера определяет особенность его

композиции — последовательное проведение двух сюжетных линий: Анна — Каренин и Анна — Вронский, что отражено в чередовании соответствующего тематизма. Эпизоды с участием Каренина основаны на контрапункте двух его тем — суховатой, рельефно очерченной и размеренно-однообразной, стаккатируемой (см. пример 72). Взаимоотношения Анны и Вронского выражены в разных вариантах лейтмотива любви, то порывисто-фрагментарного (ц. 146), то экспрессивного, широко развитого (ц. 149). Ему контрапунктирует триольная тема Анны. Постепенно развитие обеих тем охватывает весь оркестровый диапазон. Кроме того, к концу сцены происходит их взаимопроникновение — лейтмотив любви приобретает беспокойный триольный ритм. В свою очередь его интонации насыщают тему Анны.

Такая композиция всей сцены, хотя и несколько прямолинейно, но зато необыкновенно четко, можно опять сказать — символично, демонстрирует сложившиеся в этом «треугольнике» отношения.

Показательно и совершенно явственно развитие линии Анна — Вронский, значительно динамизирующейся и в конечном счете вытесняющей линию Каренин — Анна (кстати, эти эпизоды, музыкально неизменные, как бы указывают на характер взаимоотношений Анны с мужем, пока еще внешне оставшихся прежними).

По мере развития драмы соотношение двух видов музыки в балете достигает формы резкого столкновения, пришедшего на смену чередования, пусть даже очень быстрого, лаконичных, но контрастных эпизодов с кратковременными наложениями начала одного из них на конец другого. Уже во II действии, а тем более в III есть сцены, построенные на продолжительном контрапунктировании двух совершенно различных, конфликтных музыкальных пластов. Наиболее характерны в этом отношении Сцена скачек (№ 11—12) и в Итальянской опере (№ 19). Именно данные сцены являются поворотными в судьбе Анны, ибо ее признание мужу в неверности приводит в конце концов к разрыву с ним и побегу в Италию, а открытое осуждение Анны «светом» во время посещения ею Итальянской оперы, играет немаловажную роль в решении о самоубийстве.

В обоих случаях Щедрин, чтобы усилить эффект конфликтности, несовместимости двух образных сфер, при-

бегают к приему сопоставления двух оркестров, находящихся в разных пространственных плоскостях. В «Скачках» это — духовой оркестр на сцене, бравурная, чисто бытового характера музыка которого рисует пеструю нарядную толпу людей, привлеченных захватывающим зрелищем и общей праздничной обстановкой (см. № 11). Но вот появляется Анна, и в действие вступает струнная группа симфонического оркестра (№ 11, ц. 115) — пока еще не в контрапункте с духовой музыкой, а как наплыв, отстранение. Ее партия, основанная на преобразованном лейтмотиве любви, говорит о совершенно иных чувствах, не имеющих ничего общего с настроениями веселящейся толпы:

115 Tempo di marcia (♩=96-92)

V-ni I *mf poco espr.* *pizz.*

V-ni II *mf pizz.*

V-la *mf pizz.*

V-c. *mf pizz.*

c.b. *mf pizz.*

Начинаются скачки (№ 12). Их жесткий упругий ритм подчиняет себе все. Несколько динамических волн, завершающихся терпкими диссонирующими аккордами, передают периодически нарастающее возбуждение толпы. Особенно остро это переживает Анна, совершенно обособленная от других, замкнувшаяся в своем мире. По словам Толстого, «лицо ее было бледно и строго. Она, очевидно, ничего и никого не видела, кроме одного. Рука ее судорожно сжимала веер, и она не дышала»¹.

Чем ярче, настойчивее звучит ритм скачки, тем тревожнее становится на душе у Анны. Ее ощущения отражены в музыке с необыкновенной ясностью. Сначала — скрытое волнение в негромком, но отчетливом триоль-

¹ Толстой Л. Собр. соч., том 8, с. 247.

ном ритме скрипок, создающем нервный стаккатированный фон для кружащейся на одном месте темы Анны (ц. 118, такты 5—9). Чуть позже на монотонный ритм скачки наслаивается нежная и страстная тема любви у деревянных духовых (ц. 123, с такта 5). Ее пульс постепенно ускоряется, но тема внезапно обрывается. Далее состояние Анны передано грозными возгласами тромбонов (ц. 127) и труб (перед ц. 128). Перед самой же яркой кульминацией, завершающейся острейшим диссонирующим аккордом (падение Вронского), трубы, исполняющие тему Анны, звучат уже с предельным напряжением. Контраст неумолимой в своей ритмической однообразности музыки скачек и траурно-трагического звучания лейтмотива героини обострен до крайности. Далее же в симфоническом оркестре передано смятение и отчаяние Анны, ничего не замечающей вокруг: «когда Вронский упал и Анна громко ахнула, в этом не было ничего необыкновенного. Но вслед за тем в лице Анны произошла перемена, которая была уже положительно неприлична. Она совершенно потерялась. Она стала биться, как пойманная птица...»¹.

А духовой оркестр на сцене, как бы абсолютно равнодушный к разыгравшейся на глазах у людей человеческой драме, вновь вступает со своей бравурной музыкой — размашистыми, рельефно очерченными темами с четким маршевым ритмом. Именно этот эпизод (от ц. 136), построенный на контрапункте казалось бы несовместимых типов музыки — примитивно-прямолинейной и трепетно-трагической, льющейся свободно, как плач (см. пример 83), завершает важнейшую в балете сцену, последствия которой — открытый бунт Анны.

В сцене в Итальянской опере (№ 19) конфликт между происходящим в глубине сцены, где исполняется дуэт Ромео и Джульетты из оперы Беллини «Капулетти и Монтекки», и душевным состоянием Анны, переданным симфоническим оркестром, еще более разителен.

С одной стороны — кантиленная, широко льющаяся вокальная мелодия XIX века, закругленная, эмоционально приподнятая, но совершенно чуждая тех трагических страстей, того чувства ужасного одиночества

¹ Толстой Л. Собр. соч., том 8, с. 248.

отверженной, которые испытывает Анна. С другой — резко диссонантное, по отношению к мелодии дуэта, звучание основного оркестра.

Его партия построена на разорванных интонациях тематизма Анны (ее лейтмотива, тем любви и рока), вступающих неожиданно резко, с нюансом *sforzando*, со столь же быстрым угасанием. Каждая фраза передает новый укол раненому самолюбию, гордости, новый удар по личному достоинству. Последняя фраза (начало темы любви в ритме мазурки), как вскрик, всплеск отчаяния, оборвавшийся на самой напряженной ноте одновременно с ликующим гимническим завершением дуэта. После него следует небольшая кода — угрожающее звучание темы рока, преследующей Анну и здесь, как уже окончательно оформившаяся мысль о скорой расплате.

83

[138] Doppio meno (tempo di marcia) (♩ = 98-99)

4 Tr. br. I II III IV *meno f*

2 Tr. ni II (1 tacet) III *meno f*

2 Tube *meno f*

T-ro mult. *meno f*

Piatti *meno f*

Cassa *meno f*

Fag. I II *f espress.*

Тимп. *p*

Batt. III *p*

V. le *f espress.*

V. c. *pizz.*

C. b. *p*

одни исполнитель-троя палочками!

div. In 3 *pizz.*

До сих пор речь шла о наиболее драматических моментах действия, выраженных в острых столкновениях музыки действия и музыки внутреннего состояния, проявляющихся либо в быстрых сменах разнохарактерных эпизодов, либо в прямом контрапунктировании их.

Однако принцип контраста двух видов музыки действует и в более крупных масштабах.

Так, таинственно-завораживающая музыка Пролога, с ее настораживающим биением темы рока, непосредственно переходит в ослепительно блестящую сцену бала. В ней, в противовес зыбкости, расплывчатости ритмики, рассеянности тематического материала, прозрачности фактуры Пролога, все четко, массивно, полнозвучно. Музыка бала, куда включена, кроме котильона (№ 2), мазурка Анны (№ 3) и ее Танец с четырьмя кавалерами, сменяется — опять неожиданно — картиной метели: завыванием ветра, мерцанием тусклых огней, рассеянных звуков железной дороги (№ 5, от ц. 36). А далее —

вновь импровизационная романсового склада музыка Салона Бетси (№ 6, от ц. 60).

На протяжении всего действия балета контраст остается главным драматургическим принципом в чередовании крупных музыкальных пластов — сцен. Особенно он заостряется к концу, а именно в III акте. Там один за другим следуют такие эпизоды, как Италия (№ 16) — пожалуй, единственная в балете сцена, исполненная мягкого лиризма, теплого солнечного света и характерных для Италии звуков мандолины. Придворный церемониал (№ 17) с торжественно-бесстрастной, словно замораживающей всякое открытое проявление человеческих чувств музыкой, и затем ряд сцен поистине трагических, рисующих одно за другим поражений Анны: потерю сына (№ 18), презрение общества (№ 19), разрыв с Вронским (№ 20). Таким образом, именно после вручения Каренину награды и возвращения Анны в холодный Петербург начинается стремительное приближение к трагической развязке, почти не встречающей препятствий.

Итак, Щедрина удалось передать в партитуре балета многомерность развития событий толстовского романа — внешних и внутренних — и логическое развитие каждой из линий (особенно внутренней), которые на первый взгляд существуют отдельно, но в то же время неразрывно связаны друг с другом (ведь роль «света» в судьбе героев велика). В этом последовательном развитии и взаимодействии обоих образных и музыкальных пластов проявляется симфоничность партитуры. По словам композитора, большое значение он придавал именно «идее непрерывности музыкального повествования, стремясь к симфоническому, а не номерному изложению и развитию тематического материала... Лишь таким путем, — считает он, — можно выстроить музыкальную архитектуру столь насыщенного полифонией и контрапунктом произведения, каким является роман Толстого»¹.

Из всех балетов, созданных Щедриным, в «Анне Карениной», пожалуй, более всего проявляется симфоническое начало, находящееся в полном равновесии с дра-

¹ Щедрин Р. Либретто «Анны Карениной» (из вступительных слов).

матургией контрастов. Эта конфликтность, а также строго проведенный принцип интонационно-тематического развития, подчиняющийся воплощению и последовательному развитию идеи произведения (обреченности искреннего человеческого чувства в условиях процветания ханжества, лжи, внешней благопристойности), позволяет определить «Анну Каренину» как симфонию-балет. Хотя в нем и нет формообразующих элементов сонатного цикла в «чистом виде», весь он пронизан подлинно симфоническим дыханием. Здесь отсутствуют нейтральные номера, обособленные эпизоды. В каждом такте музыки ощущается влияние главной драматургической идеи. Словом, в «Анне Карениной» Щедрин решил проблему симфонизации действия.

Прежде всего это проявляется в последовательном применении системы лейтмотивов, гораздо более сложной, разветвленной, проникающей буквально во все «поры» музыкальной фактуры. Действительно, ткань психологических эпизодов (и горизонталь и вертикаль) состоит из сплетения отдельных интонационных ячеек главных тем балета. Аналогичного типа фактура есть и в других произведениях Щедрина (Второй симфонии, Втором и Третьем фортепианных концертах, «Поэтории», оратории «Ленин в сердце народном»). Но впервые столь последовательно этот метод проведен в балете «Анна Каренина». Кроме того, сами лейтмотивы, не раздробленные на зерна, но подвергающиеся разного рода трансформациям, более чем в предыдущих театральных партитурах Щедрина, образуют сквозное музыкальное действие, внутреннюю психологическую линию. Проследим сначала за развитием и преобразованием каждого из мотивов в связи с воплощением основной мысли балета.

Первая тема Анны, как уже говорилось выше, впервые звучит в самом начале балета в исполнении деревянных духовых и струнных (см. пример 68). В ней есть основное интонационное ядро-двухтакт и развитие, состоящее из шести звеньев, где обыгрываются главные интонации. При этом каждое звучит более напряженно, на новой высоте, которая завоевывается с трудом, и, наконец, подъем завершается кульминационным звуком *fis*, повторенным пять раз. Отдельные ячейки темы представляют собой серии из шести, восьми, пяти неповто-

ряющихся звуков. Таков сложный, многосоставный лейт-мотив Анны, который постоянно сопровождая ее, принимает различную окраску в зависимости от душевного состояния героини¹.

Уже в Прологе даны еще два варианта темы — в уменьшении, изложенной в виде свободной нисходящей восьмиголосной имитации у деревянных духовых, в быстром, несколько суетливом (из-за репетиции каждого звука), движении при значительном *diminuendo*, которое, начинаясь с *pianissimo*, приводит к почти полному исчезновению звука (см. пример 17). Этот мимолетный эпизод, как уже говорилось, аналогичен «затемнению», «расплывающемуся» кадру в кино, когда размываются все очертания, после чего следует резкое переключение действия.

И как резюме одиноко и печально звучит другой вариант темы Анны (ее начальное зерно) в увеличении и выравненном ритмическом рисунке у солирующей флейты. Ей отвечает тема рока — шесть глухих ударов (кстати, такая же кода — сначала затемнение, затем вывод завершает и № 8 — Объяснение Каренина с Анной).

84 Andante assai (♩ = 48-50)
Tempo I

Fl. I *p* (vibrato) G.P.

Cl. I II *p* G.P.
muta in IV Cl. (A)

Cl. basso *p* G.P.

Piano (Зажав струну пальцем) *p* G.P. *attacca*

Новая модификация темы дается в конце № 4, где подчеркнуто ее вращательное, словно в заколдованном кругу, движение. Такое же растерянное метание по кругу передано в аналогичном варианте темы в сцене скачек: обеспокоенная Анна не может найти себе места (№ 12, ц. 118, такты 5—9). Здесь же, но позднее, в

¹ В почти таком же виде, но еще более зыбком, нереальном, тема звучит в № 14 — Болезнь и сон Анны (дуэт флейт).

большом увеличении при ярком тембре трубы этот вариант темы, с характерной для него скованностью и как бы невозможностью отойти от заданных интонаций, усиливает впечатление безысходности судьбы Анны, стремящейся разорвать оковы условностей.

Кружащийся характер темы Анны позволяет построить на ее основе картину метели (см. пример 75). При этом начальный мотив, исполняемый *vibrato*, служит лишь отправным моментом для композиции многоголосного полифонического эпизода. Его мелодическое развитие в дальнейшем совершенно самостоятельно, при сохранении заданного вращательного движения, основанного на опевании звуков. Это движение остается и в фактуре следующего эпизода (от ц. 41), интонационно уже довольно далекого от темы Анны. И все же здесь тоже можно услышать характерные для нее нисходящие секундовые мотивы, перемежающиеся с тритоновыми (как воспоминание о встрече в Бологом этот мотив звучит во Сне Вронского, № 9). Следующая же трансформация темы (от ц. 44 с такта 5), рожденная предыдущими, совмещает в себе черты двух лейтмотивов Анны. Интонационно она близка первому, а ритмически предвосхищает третью тему Анны (триольный ритм с репетицией звуков), которая в полном виде прозвучит в № 6 (ц. 66) и далее будет играть немалую роль в развитии.

Но вернемся к первой теме Анны и проследим ее дальнейший путь. В Объяснении Каренина с Анной (№ 8) на свободном развитии интонаций темы основана партия Анны в этом диалоге (ведет флейта). В самом деле уже первая фраза представляет собой сочетание нисходящей секунды и тритона. В четвертом и пятом тактах эти же интонации даны даже без транспонирования (как в Прологе; см. пример 85).

Развитие партии также связано с постепенным восхождением звеньев темы к мелодической кульминации. Однако характер ее в этом эпизоде иной — экспрессивно-взволнованный, а не хрупко-печальный, поникший или призрачно-нереальный. Совершенно явственно сходство мелодической линии с выразительными речевыми интонациями, то словно оправдывающимися в чем-то, то вопросительными, то убеждающими. Иногда эта речь отрывиста, состоит из отдельных реплик (ц. 86,

88 Allegro moderato recitando (♩=118-120)

Fl. I solo p

Fl. II p

Vn. I ord. unis. p

Vn. II unis. p

Vla. p

C. b. p

87 такты 4 или 6—7). Порой же она превращается в развернутый патетический монолог (ц. 89) — разговор на повышенных тонах.

В дуэте Анны и Вронского в Италии умиротворенному внутреннему состоянию героини соответствует и нежно-спокойный характер ее лейтмотива, контрапунктирующего причудливой и узорчатой мелодии серенады, исполняемой мандолиной. Интонации темы Анны улавливаются и в звуках гитарного аккомпанемента, изящного и прозрачного, схожего с каплями воды тихо струящихся фонтанов (см. два такта до ц. 177, партию первой арфы):

Adagio dolce (♩=45-50)

36 p

Fl. I p

Fl. II p

Flauto p dolciss.

Arpa I p (quasi Chitarra)

Mand. solo p

Chit. p

Vn. I p (quasi Mandolino)

177

Fl. alto (non legato) *poco*

Arpa I *Sib, La4*

Arpa II *Do, Reb, Mi4, Fa, Sol4, La4, Sib* *sol4 (quasi Chitarra)* *poco* *f*

Mand. *poco*

Chit. *poco*

V. ni I *poco*

Те же интонации совершенно иначе звучат в сцене свидания Анны с сыном (№ 18). Они составляют основу бурно прерывистых, словно задыхающихся пассажей (в партии струнных), передающих стремительный бег Анны:

87 *Allegro appassionato* ($\text{♩} = 132$)
con sord.

Tr. be in B *ff sempre, staccatiss.* *con sord.*

V. ni I *ff sempre* *sim.*

V. ni II *ff sempre* *sim.*

V. le *ff sempre* *arco*

V. c. *ff sempre*

В конце эпизода (монолог Анны, от ц. 198) тема достигает крайнего драматизма. Она как будто дышит гневом и отчаянием.

По нашему мнению, столь же трагичен характер лейтмотива в заключительной сцене балета (№ 21, Смерть Анны), где его интонации сплавлены воедино с интонациями темы любви:

88 *Sostenuto assai* ($\text{♩} = 66 - 68$)

Cor. in F I, II, III *ff espress.*

fff espress., con tutta forza

fff espress., con tutta forza

Archi (non div. sempre) *fff espress., con tutta forza*

fff espress., con tutta forza

fff espress., con tutta forza

fff

Если первый лейтмотив Анны, отражающий ее внутренний мир, бесконечно варьируется, развивается, трансформируется, то второй (тема *Andante* из Второго квартета Чайковского) почти неизменен, как неизменно прекрасен и облик Анны, не утратившей обаяние даже в самый тяжелый момент жизни — при прощании с сыном.

Напомним, что кульминационный раздел этой сцены отмечен введением именно этой темы, с еле заметным варьированием (затактовое вступление мотивов мелодии, чуть опережающее аккорды сопровождения), которое только усиливает трогательную красоту мелодии:

rit. senza sord. **295** *Sostenuto espressivo* (♩=79-80)

Tr-be I II III

Tr-ni III e Tuba

Timp. Batt. III

Cassa

Archl

Cor. In F I II

Tr-be In B I II III

Tr-ni III e Tuba

Timp. Batt. III

Archl

В остальных же случаях изменения касаются, главным образом, сопровождения. Впервые тема звучит у кларнета в контрапункте с оstinатными секундовыми фигурациями, которые даны и в вертикальной проекции, и тянущимися тритоновыми созвучиями, взятыми из первой темы Анны (см. пример 69).

Следующее появление второй темы Анны дано на фоне импровизационных пассажей салонной музыки (№ 6, ц. 64 — все звучит у фортепиано). Фрагменты лейтмотива включены также в сцены бала (№ 2, ц. 21 — контуры темы у флейты) и снов Вронского и Анны (№ 9, ц. 98 — челеста; № 14, ц. 157 — фортепиано). Последнее проведение темы (у трубы соло) находится в эпизоде свидания с сыном. Здесь она звучит с особо трагическим оттенком.

Третий лейтмотив Анны очень важен для раскрытия концепции произведения. Выросший из первой темы Анны (об этом подробно говорилось выше), он несет в себе одновременно и признаки темы рока (репетиции звуков) как грозной, не признающей преград силы. Такое совмещение интонаций двух контрастных лейтмотивов — неуверенного, хрупкого, застылого и активного, действенного — весьма символично, ибо, взятые вместе, они отражают противоречивость внутреннего мира героини и говорят о том, что роковое начало заключено не только во вне, но и в самом чувстве Анны, под воздействием которого рушатся все устои, да и сама жизнь героини.

Третий лейтмотив (см. пример 73) вводится в самых конфликтных ситуациях, когда Анна открыто противопоставляет себя обществу, действуя наперекор его правилам. Тревожная тема нарушает безмятежность атмосферы салона Бетси (№ 6) или размеренно-сдержанную музыкальную характеристику Каренина в сцене Двойная жизнь Анны (№ 13). Здесь ее беспокойный пульс постепенно сообщается всей фактуре, в том числе и контрапунктирующей ей теме любви. В наиболее же развернутом, кульминационном виде тема звучит в последнем дуэте Анны с Вронским (№ 20). Пронизывая всю сцену, она остается в коде наедине с темой любви, вытеснив весь остальной тематический материал. Ее мощный пульс, поддержанный всем оркестром, передает полное подчинение сознания одной мысли, а вернее

окончательно созревшему решению: «Отчего же не потушить свечу, когда смотреть больше не на что, когда гадко смотреть на все это?.. И вдруг, вспомнив о раздавленном человеке в день ее первой встречи с Вронским, она поняла, что ей надо делать»¹.

Тематизм Каренина (см. примеры 71 и 72) в основном звучит в его сольных или ансамблевых эпизодах. Характер этих тем почти всегда сдержанно-суховатый, динамика умеренна, тембровая окраска сумрачная. Все это соответствует облику мужа Анны. И тем не менее в некоторых сценах лейтмотивы Каренина достигают значительной патетики (например, в № 8, ц. 87 — Объяснении с Анной) или сурово властного звучания (№ 18, ц. 196, с такта 3), когда он решительно прерывает свидание Анны с Сережей.

В ряде случаев интонации Каренина появляются и в партии Анны, потому что мысль о муже не покидает ее даже в Италии (см. № 16, ц. 182 — кода).

Лейтмотивы любви и рока, пожалуй, оказываются наиболее действенными и решающими в раскрытии главной мысли сочинения. Щедрин проводит ее с неумолимой логикой от первых до последних звуков партитуры.

Каждая из этих двух тем как будто бы развивается независимо от другой и вместе с тем они тесно связаны.

Лейтмотив любви, как и первая тема Анны, имеет множество вариантов, передающих различные душевные состояния героев в зависимости от ситуации и времени сюжетного действия. Для него в целом характерны устремленность вверх, нарастание экспрессии и динамики, приводящие к напряженной мелодической кульминации. Характерно, что эта тема часто излагается не одногласно, а как свободный многоголосный канон², имеющий восходящую направленность, проявляющуюся и в движении мелодических линий и в порядке вступления голосов. Это позволяет усилить эффект постепенного расцвета темы и достигнуть к мо-

¹ Толстой Л. Собр. соч., том 9, с. 387—388.

² В этом каноне сохраняются лишь общие признаки формы, то есть каждая из респост варьируется. И чем дальше она удалена от пропосты, тем значительнее отличается от нее.

менту кульминации наивысшей полноты и насыщенности звучания (см. пример 73). Полифоническая фактура изложения лейтмотива, вероятно, является закономерной при типичном для полифонического тематизма строении: в теме любви есть ядро — наиболее яркий начальный мотив (серия из десяти звуков) и развитие, в виде свободной восходящей секвенции. Серийный метод организации, но с иной комбинацией звуков соблюдается и в имитирующих голосах.

Примерно в таком же виде и характере, как в первый раз, лейтмотив любви появляется и в танце Анны с четырьмя кавалерами (№ 4, ц. 29), хотя здесь она дана в ритмическом увеличении и поднята в более высокий регистр. Сходный вариант, но в вибрирующем, фантастическом звучании, мы слышим и в снах Анны и Вронского (№ 9, ц. 94 и № 14, ц. 159) как воспоминания и прекрасные грезы о первых днях любви.

В остальных эпизодах тема преобразуется более значительно. Уже в сцене в Бологом она становится основой для развернутого дуэта Анны и Вронского, воссоздающего бурю чувств, которая охватила обоих героев. Ритмическое и метрическое оформление темы здесь совсем иное. Трехдольный метр (вместо четырехдольного), чередование протянутых звуков с острыми короткими синкопами, начало темы и ее отдельных ячеек не с сильной доли, а из-за такта — все создает неустойчивость, неравномерность движения. Показательна и инструментовка — постепенное подключение новых тембров с введением в кульминации трубы, прорезающей оркестровую звучность. Это тембровое *crescendo* соответствует и динамическому нарастанию. В том же номере тема появляется еще в двух вариантах. Первый — по существу лишь фрагмент темы, по настроению очень нервной. Каждая ее фраза отмечена резким нарастанием динамики от *piano* к *fortissimo* и как бы с большим трудом поднимается на новую высоту (см. ц. 46).

Второй вариант вступает почти следом за первым, но значительно отличается от него порывистой стремительностью и острым танцевальным ритмом, схожим с мазуркой (см. ц. 47). Длительное развертывание темы, подхлестываемое диссонантными аккордами, имеет несколько динамических волн. Последняя приво-

дит к насыщенной кульминации, резко обрывающейся на самом напряженном звуке.

К данному варианту лейтмотива Щедрин возвращается дважды в следующем номере (ц. 68 и ц. 75), демонстрируя рвущееся наружу чувство любви Анны и Вронского, которое уже нельзя скрыть от постороннего взгляда (в первый раз это была невозможность скрыть любовь от самих себя). Проскальзывает лейтмотив в ритме мазурки, но лишенный метрической опоры, и в снах Вронского и Анны (ц. 94 — соло альтовой флейты и ц. 157 — соло виолончели).

Трансформацию темы любви можно было бы проанализировать и далее. Однако это означало бы разбор каждого ее нового проведения, поскольку композитор почти не повторяет тему в уже прозвучавшем ранее варианте. Она изменяется и ритмически, и интонационно, и темброво, отражая изменения в психологическом состоянии Анны и Вронского. Это и плавная кантиленная элегия-ноктюрн (см. № 6, ц. 64), и тревожное смятенное высказывание (№ 13, ц. 146), и гимн любви, торжественно сияющий, но вместе с тем и грозный (№ 10, ц. 104), и тема-плач (№ 20, ц. 216), и, наконец, надломленно-трагические фанфарные звучания, подобные траурному шествию (№ 21, начало). Таков основной путь развития лейтмотива любви на протяжении всего балета. Его интонации, как и тематизм, характеризующий Анну, также служат материалом для построения фактуры.

Свободно претворяются они в жанровых эпизодах, например, в одном из разделов Скачек (№ 11, от ц. 115), где в мелодической линии скрипок явно использованы интонации обеих тем (Анны и любви). Начало эпизода от ц. 13 в сцене бала (№ 2) также напоминает первые звуки лейтмотива любви, а изящный и грациозный дуэт флейт в том же номере (см. ц. 17) развивает основной мотив темы Анны (секундово-тритоновую интонацию). И таких примеров можно привести множество.

То же самое относится и к теме рока. Этот лейтмотив также принимает самые разные облики. Он то предстает в виде, казалось бы, совершенно посторонних натуралистических звуков — ударов гонга на железнодорожной станции, перестука колес поезда, боя ста-

ринных часов, то маскируется под торжественную музыку бала (см., например, № 2, начало — партию флейт *riccolo*, подхватывающих тему от кларнетов и фортепиано, завершающих предыдущий номер), то непосредственно включается в тематизм, имеющий другое назначение. Так, тема Анны завершается шестикратным повторением кульминационного звука *fis*, а развитие темы любви в сцене в Бологом приводит к подобному же повтору *des* на гребне кульминации (в партии скрипок).

Стучащий монотонный мотив насыщает и фактуру многих номеров балета, как бы говоря о постоянной, иногда глубоко запрятанной, а порой открыто высказываемой мысли о возмездии. Не случайно многие из наиболее экспрессивных эпизодов завершаются темой рока — приглушенной или ярко динамичной. И эта интенсивность звучания нарастает к концу развития драмы, по мере того как все отчетливее становится очевидность развязки.

Подобные насыщенные коды, где звучит тема рока, завершают № 1 (см. партии кларнетов и фортепиано), 2 (арфа), 5, 6 (*Bongo alto*), 8 (струнные *pizzicato*), 9 (флейта и фортепиано), 10 (арфа и альтовая флейта), 12 (труба и альты), 15 (оркестр *tutti*), 16 (флейты и фортепиано), 18 (валторны), 20 (оркестровое *tutti*). И лишь в коде № 21 темы рока нет — ведь возмездие уже свершилось.

В балете есть и развернутые эпизоды, построенные на лейтмотиве рока. Но в одних случаях они служат конкретной характеристикой образа станционного мужика, появляющегося на перроне в момент трагедии, разыгравшейся на глазах Анны и Вронского, а затем в их снах (см. № 1, от ц. 5; № 9, от ц. 95 и № 14, от ц. 160). В других случаях тема мужика уже непосредственно с ним не связана, а является носителем рокового начала. Именно в этом качестве она пронизывает весь балет.

Но не только постоянное возвращение к теме рока помогает выявить основную идею балета. Немаловажную роль играет и неуклонно нарастающая интенсивность звучания этой темы, что связано с неумолимо приближающейся развязкой, а главное — все более резкие столкновения темы рока с темами Анны и любви.

Подобные конфликты значительны еще и потому, что они совпадают с моментами наивысшего эмоционального подъема в развитии лирических тем, которые прерываются в кульминации вторжением темы рока. Таким образом, успокоения после столь интенсивного развития не наступает, напряженность не только не получает разрядки, а напротив, усиливается. Создается впечатление непреодолимого прелютствия, о которое всякий раз разбивается светлое и радостное чувство. Примеры подобных столкновений можно найти в № 1 (ц. 5), 5 (ц. 44, 46 и кода), 6 (перед ц. 79), 9 (ц. 95), и т. д. Именно этот прием, пожалуй, позволяет провести главную мысль балета наиболее убедительно.

Выстроив психологическую линию «Анны Карениной» на основе насыщения соответствующих эпизодов лейтмотивами с последовательной их трансформацией, Щедрин логически приводит симфоническое действие к грандиозной кульминации (сюжетной и музыкальной), где в один клубок сплетены важнейшие тематические элементы.

Такой яркой кульминацией является № 20 (Последний дуэт с Вронским и решение Анны), воплощающий все чувства, мысли, воспоминания героини, которые переполняют сердце Анны, пытающейся удержать любовь Вронского. Отсюда и яростный, задыхающийся пульс, пронизывающий всю сцену, и яркость динамики (не спускающейся ниже *forte*), и плотность фактуры из-за нагромождения тем.

Построена эта сцена также очень сложно. В ней есть черты двойной фуги (случай уникальный для подобного жанра), с включением в полифоническую ткань множества другого тематического материала.

В качестве двух основных тем фуги использованы триольная тема (у скрипок), открывающая сцену, которая представляет собой синтез третьей темы Анны и темы любви, а также сама тема любви (см. ц. 216) в контрапункте с одним из лейтмотивов Каренина (см. № 13).

Вслед за раздельным проведением обеих тем идут ответы (первый с измененным началом и сдвигом на полтона вверх — от ц. 219; второй от ц. 222, после небольшой интермедии, построенной на интонациях второй темы — от ц. 220).

В небольшом среднем разделе (от ц. 223) происходит развитие основного тематизма, а также звучит новый для этой сцены музыкальный материал, известный нам по эпизоду Падение Анны. Он продолжает звучать и в репризе (от ц. 225), где первая тема фуги проводится от того же звука, что и в начале номера.

Вторая тема (от ц. 226), идущая в репризе в тяжелой поступи пассакальи, объединена с первой в совместном звучании, как это и положено в двойной фуге. Интермедия (от ц. 227), вновь возвращающая экспрессивный музыкальный материал Падения Анны, подготавливает новые проведения тем фуги (от ц. 228). Далее следует развернутый эпизод, включающий восходящие бурные пассажи из № 10, лейтмотив рока (у медных духовых), беспокойные фигурации из снов Вронского и Анны (партия арфы), основной мотив из темы любви и продолжение музыки любовного дуэта из № 10. Все это сложное контрапунктическое сплетение приводит к ярчайшей кульминации в коде, где друг другу противостоят лейтмотив любви у труб и триольная тема Анны. В последнем такте происходит наиболее острое столкновение тем любви и рока в тяжелом звучании медных духовых и струнных.

Этот конфликт-столкновение в коде № 20 настолько напряжен, что необходимость в его разрешении становится более чем очевидной. Такое разрешение происходит в следующем — последнем номере балета, который сначала звучит как непосредственное продолжение предыдущей сцены. Но если в первой происходит интенсивное нарастание экспрессии, динамики и количества контрапунктирующего тематического материала, то в сцене гибели Анны наблюдается обратный процесс. Все, чем жила героиня, постепенно отходит на второй план и исчезает совсем. Остается лишь одно — шум приближающегося поезда — последнее жизненное впечатление Анны. Может быть поэтому чисто иллюстративный прием производит сильнейшее эмоциональное впечатление, связанное с почти физическим ощущением надвигающейся громады. А потом, после режущего слух сложнейшего аккорда — только глухой стук колес, медленно замирающий вдали: «И свеча, при которой она читала исполненную тревог, обманов, горя и зла книгу, вспыхнула более ярким, чем когда-нибудь,

светом, осветила ей все то, что прежде было во мраке, затрещала, стала меркнуть и навсегда потухла»¹.

Сквозная линия симфонического развития, ведущая от одного психологического эпизода к другому — не единственный прием цельности музыкального действия. Как и в предыдущих сценических сочинениях, Щедрин пользуется в «Анне Карениной» репризными формами, главным образом в сценах массовых празднеств и зрелищ, что укрупняет действие, создает на основе нескольких номеров единую сцену, обрамленную идентичным музыкальным материалом. В I акте это — торжественно-помпезная тема котильона, открывающая бал в № 2 и завершающая его в середине № 5. Она объединяет несколько танцевальных эпизодов. Во II акте функцию репризы выполняет бравурная музыка марша у духового оркестра, расположенного на сцене. Марш обрамляет все сцены скачек (№ 11—12).

Весьма важным приемом и в конструктивном, и в образно-сюжетном плане является неоднократное возвращение музыки Пролога, имеющее символическое значение (об этом говорилось выше). Ведь встреча с Вронским, объяснение в любви и гибель Анны происходят на железнодорожной станции. Воспоминание об этой встрече и предчувствие ее трагических последствий, зародившееся на вокзале, преследуют Анну постоянно. Отсюда и реминисценции музыки Пролога в № 5 (сцена в Бологом), в № 6 (вступление — встреча Анны, Вронского и Каренина на петербургском вокзале), в № 9 (Сон Вронского), в № 10 (Падение Анны — кода), в № 14 (Болезнь и сон Анны), в № 18 (от ц. 204 — Монолог Анны), в № 21 (Смерть Анны).

Своеобразными арками являются и сны (№ 9 и № 14), основанные на одном и том же материале, но поданном второй раз в более расширенном и измененном виде.

Тематически связаны также и сцены Падения Анны и Побега в Италию, представляющие собой кульминационные точки I и II актов. От них протягиваются нити и к главной кульминации балета — последнему дуэту героев (№ 20), включающему музыку названных номеров.

¹ Толстой Л. Собр. соч., том 9, с. 384.

Интересны и порой символичны чисто музыкальные связи между соседними номерами, как правило, контрастными и как будто бы взаимоисключающими друг друга. На самом же деле нередко интонация, мотив, звук, завершающие номер, переходят в начало следующего номера, но в ином обличье, в ином качестве. Именно так осуществляется связь Пролога со сценой бала. Тема рока, звучащая в коде № 1 в низком регистре у кларнета, басового кларнета и фортепиано, возрождается в верхних голосах торжественно массивных аккордов блестящего котильона (№ 2). Аналогичным образом соединены № 3 и 4. Только здесь регистрово это решено прямо противоположно (верхний регистр сменяется нижним). Переход от № 2 к № 3 сделан тоже очень органично — отголоски второй темы Анны, появляющиеся в заключительных тактах котильона, ритмически перекликаются с темой ее мазурки¹ (№ 3 — соло Анны).

Приведу еще интересный пример такого рода музыкальной связи между номерами. Сцена в Бологом (№ 5) завершается яркой кульминацией темы любви, в момент которой у контрабаса вводится тянущийся звук — f^2 . Без перерыва переходя в следующий номер, он трансформируется там в тему рока.

В ряде случаев уже не один звук, а целый аккорд соединяет соседние номера. Таким образом создается впечатление непрерывности в смене картин, а следовательно динамичности развития действия, что, пожалуй, более всего напоминает принципы кинодраматургии, где промежуток между кадрами практически нулевым.

В раскрытии основной идеи балета, обрисовке образов и создании особой атмосферы действия в «Анне Карениной», как и в других сочинениях Щедрина, немалую роль играет тембровая сторона. Контрасты внешнего и внутреннего миров подкреплены и контрастом инструментальных красок, что говорит о существова-

¹ В качестве мелодии танца Анны использована тема фортепианных вариаций Чайковского F-dur, обработанная Щедриным иначе. Кроме новых контрапунктирующих голосов изменения касаются первого интервального хода — нона (f^1-g^2) вместо секунды (f^1-g^1), сообщающего необычную выразительную элегантность скромной мелодии Чайковского.

нии в балете строго продуманной тембровой драматургии. Ярче всего это проявляется в конфликтных сценах, основанных на чередовании или контрапункте разных типов музыки. В таких эпизодах сопоставляются не только тематизм, но и оркестровые группы или даже оркестры, расположенные в разных пространственных плоскостях. Кроме того, собственное тембровое решение присуще каждому из видов музыки и в менее конфликтных ситуациях. В жанровых номерах, связанных с отражением мира внешнего, чаще всего на первый план выдвигается красочность тембрового звучания с блестящими пышными оркестровыми *tutti*, где немалую роль играют медная и ударная группы. Это относится к музыке балов, церемоний, скачек.

В таких же эпизодах, как Салон Бетси или Итальянская опера, также важна новая инструментальная краска — солирующего рояля с мягким пастельным звучанием в первой сцене или дуэта человеческих голосов во второй.

В психологических сценах оркестр прежде всего — выразитель внутреннего состояния героев, их настроений, чаще мрачных, тревожных, трагических, отбрасывающих тень даже на, казалось бы, самые радостные события. В тембровом решении «внутренней музыки» композитор во многом следует традициям Чайковского. Вот как об этом пишет Г. Рождественский: «Щедрин с феноменальным чутьем стиля и мастерством «вытягивает» из недр на поверхность одну из сильнейших сторон дарования Чайковского — его тембральную драматургию. Столь характерные для Чайковского «низкие» деревянные духовые (вспомним хотя бы фагот из Шестой симфонии, кларнеты в низком регистре в «Пиковой даме», бас-кларнет в «Щелкунчике», унисон трех «низких» флейт в Третьей сюите) проецируются Щедриным на его действительный экран через гигантское увеличительное стекло»¹.

Действительно, в партитуре «Анны Карениной», более чем в какой-либо другой, постоянно используются низкие тембры деревянных духовых и струнных, часто не по отдельности, а в комплексе. Они-то и окрашивают

¹ Рождественский Г. Высоковольтная передача. — «Советская музыка», 1973, № 2, с. 30.

оркестровое звучание в сумрачные тона. Так, уже в Прологе особая атмосфера встречи Анны и Вронского, происшедшей под знаком «дурного предзнаменования», во многом определяется такими тембровыми красками, как сочетание низких духовых (альтовой флейты, басового кларнета) с низкими струнными (альтами, виолончелями). Они создают фон, на который накладываются удары колоколов и гонгов (как и в «Кармен-сюите», эти тембры связаны с трагическим началом), флажолеты арф, определяющих таинственность атмосферы, и кларнет, ведущий томительно прекрасную мелодию струнного квартета Чайковского. Даже тема любви в Прологе сначала звучит глубоко в басах у виолончели, поддержанная тянущимися нотами фагота.

Столь же сумрачна она и в № 4 в исполнении ансамбля деревянных духовых, включающего альттовую флейту, фагот и кларнет в низком регистре. Подобные сочетания тембров влияют на общий характер звучания и в картине метели, и во вступлении к № 6 (Петербургский вокзал), и в сценах с участием Каренина, особенно в эпизоде Двойная жизнь Анны, где краски сгущаются, или в заключительном разделе сцены скачек с дуэтом фагота и альтов, а затем виолончели, которые передают страшное отчаяние Анны. Наиболее же мрачный оркестровый колорит оказывается в картинах Итальянской оперы и гибели Анны. Здесь подобный ансамбль является ведущим, основным. Но в первом случае он противопоставляется вокальному дуэту, а во втором выступает как солирующий, поддержанный только тубой и колоколами, а позднее ударными, изображающими звук поезда.

Низкие оркестровые краски пронизывают психологические сцены балета, отступая на второй план лишь в том случае, когда инициатива переходит к ярким тембрам труб и тромбонов, то есть при открытом проявлении драматизма (как и в Шестой симфонии Чайковского). Именно так воспринимаются эпизоды в № 10 (от ц. 104), в № 12 (от ц. 138 и в коде), в № 14 (ц. 160), в № 18 (ц. 195), в № 19 (в кульминациях), в № 20 (ц. 230 — кода).

С звучанием низких деревянных, струнных, ударных или медных tutti во многом связана тема рока (ведь именно она омрачает жизнь Анны), нередко пред-

стающая в своеобразном наряде — ансамбле кларнета, фагота или валторны с басовым кларнетом и фортепиано с зажатой струной (см. № 1, ц. 7; № 5, ц. 40, такты 5—6; № 6, начало или ц. 74; № 9, ц. 97; № 14, ц. 160; № 16, ц. 182; № 19, ц. 213).

Глухой, надтреснутый звук такого сочетания производит очень странное, необычное впечатление равнодушного к человеческим переживаниям начала. Более активный, подавляющий характер приобретает эта тема в звучании медных духовых или же оркестровых tutti с добавлением ударных (барабанов, литавр, там-тамов, бонгов). Роль подобной тембровой окраски темы рока особенно возрастает к концу балета (см., например, № 12, ц. 141—142; № 14, ц. 160—161 или № 20 — последний такт).

Таким образом, не только каждая из сюжетных линий, но и лейтмотивы, а следовательно и образные характеристики обладают определенной тембровой сферой. Тематизму Анны присущи чистые прозрачные краски флейты и кларнета или насыщенных тревожных задыхающихся струнных. Партия Каренина в основном построена на солирующих низких струнных и деревянных духовых. Тема же любви получает свое развитие от теплых красок струнных к ослепительно ярким и холодным тембрам медных духовых.

Отдельно хотелось бы сказать еще и о роли ударных инструментов в партитуре балета, поскольку эта группа, как и в балете «Кармен-сюита», представлена очень разнообразно.

Трактовка ударных в «Анне Карениной» неоднозначна: во-первых, часть инструментов, таких как литавры, барабаны, тарелки, используется как шумовые для усиления общего звучания оркестра в tutti, во-вторых, некоторые из них помогают наиболее точно воспроизвести национальный колорит (например, мандолина в картине Италия) или обрисовать обстановку, место действия, путем подражания чисто натуралистическим звукам. Это цоканье копыт лошадей в скачках (темпле-блоки), звуки железнодорожного колокола (Cup-bell), шелест метели (шумофон), стук колес идущего поезда (ансамбль ударных, включающий чокколо, маракас, чарлестон, железный лист — Lastra и большой барабан, на котором играют метелкой, или же

другая группа, состоящая из большого барабана и деревянной подставки — Podium с ударами по ней железными трубами от колокола).

Однако ударные инструменты нередко выполняют и третью роль в партитуре балета, связанную не с иллюстрацией или специфическим выразительным значением, а с участием в создании характеров и особенно определенной психологической атмосферы, что помогает более убедительно провести мысль о предопределенности судьбы Анны.

Такова роль колоколов, гонгов, тамтамов, бонгов, усиливающих трагический колорит наиболее напряженных сцен. Достаточно проследить лишь партию колоколов, чтобы убедиться в этом. Прозвучав впервые в Прологе, они появляются вновь в № 6 (встреча Анны, Вронского и Каренина на петербургском вокзале), затем в коде № 10 (Падение Анны), в монологе героини, завершающем ее последнее свидание с сыном, и, наконец, в № 21 (Смерть Анны), где каждый удар *Сатрапе gussa* звучит все более резко и напряженно, благодаря постепенному наслоению малых секунд (см. партию колоколов от ц. 235). Сначала это лишь один звук, в конце же созвучие из гроздьев малых секунд.

Столь же красноречиво введение в партитуру гонгов, тамтамов и бонгов, которые, кстати, в «Кармен-сюите» символизировали образы масок, с их отчужденностью, равнодушием к отдельной человеческой судьбе.

Итак, в «Анне Карениной» Щедрин достаточно убедительно решает задачу воплощения сюжета Толстого в балетном жанре. Его музыка оказывается глубоко родственной духу этого трагического повествования величайшего русского писателя. Щедрину удастся возродить в ином плане удивительно жизненные образы Толстого и передать особую духовную атмосферу его романа.

Музыка балета по-настоящему современна. И вместе с тем она связана с лучшими традициями русского музыкально-классического искусства. Слушателей поражает яркая театральность партитуры, тесная связь ее с хореографией в сочетании с подлинной симфоничностью. Все это было характерно и для сценических произведений Чайковского, Глазунова, Прокофьева, Шостаковича.

Кроме того, Щедрин в своем балете, как, впрочем и в предыдущих (а также в опере), продолжает линию русских классиков, и в отношении национальной и исторической характерности при воплощении сюжета. Конкретность музыкальных примет времени в первых трех партитурах была передана главным образом с помощью интонаций песен, ритмов и жанров, присущих определенным народам и эпохам. В «Анне Карениной» же — это не фольклор, а творчество профессионального композитора. Именно музыка Чайковского является знаменем своего времени, а кроме того она по своей психологической насыщенности близка толстовскому художественному творчеству и поэтому более всего подходила для передачи аромата русской эпохи середины XIX века, отраженной в романе.

Балет «Анна Каренина» — последний, о котором идет речь в данной работе, но не последний в творчестве Щедрина. Обладая исключительным даром театрального композитора-драматурга и симфониста, он, конечно, же, продолжает свою работу в области сценических музыкальных жанров (оперы и балета). Уже сейчас, закончив оперу «Мертвые души», Щедрин думает о балете на сюжет этого же горячо любимого им писателя, а также о чеховской «Чайке».

Именно поэтому еще рано делать какие-либо окончательные выводы по поводу направления развития ведущего жанра в творчестве композитора. Ведь он принадлежит к тем художникам, кто, подобно Стравинскому, никогда не повторяется. Каждое его произведение — шаг в неизвестное.

Оно всегда ново и неожиданно, как в отношении сюжета, так и в смысле оригинальности воплощения. Пожалуй, в этом Щедрин всегда верен себе.

Отказываясь от развернутой «коды», автор предлагает предоставить времени сказать свое слово о творчестве этого выдающегося композитора, который, несомненно, еще не раз удивит и порадует любителей музыкально-театрального искусства.

Содержание

ВВЕДЕНИЕ	3
«КОНЕК-ГОРБУНОК»	16
«НЕ ТОЛЬКО ЛЮБОВЬ»	56
«КАРМЕН-СЮИТА»	100
«АННА КАРЕНИНА»	145

ИБ № 991

Ирина Владимировна Лихачева

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР РОДИОНА ЩЕДРИНА

Редактор И. Прудникова

Художник А. Свердлов

Худож. редактор Л. Рабенау

Техн. редактор Л. Курасова

Корректоры Л. Юровская и А. Каганович

Сдано в набор 3/II—77 г. Подп. к печ. 19/IX—77 г.

A04836 Форм. бум. 84×108¹/₃₂ Печ. л. 7,06

(Условные 11,86) Уч.-изд. л. 11,38 (с вклейками)

Тираж 10 000 экз. Изд. № 3977 Зак. 114 Цена 85 к.

Бумага № 1

Всесоюзное издательство «Советский композитор»,
103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14—12

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете Совета Министров СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.

109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.