

Н. А. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ

**«СНЕГУРОЧКА» —
весенняя сказка**

(ТЕМАТИЧЕСКИЙ РАЗБОР)

Москва · «Музыка» · 1978

- Р51 Римский-Корсаков Н. А. «Снегурочка». Весенняя сказка. 1 Тематический разбор. — 2-е изд. — М.: Музыка, 1978. — 32 с.

Тематический разбор «Снегурочки», сделанный ее автором, предваряется небольшим предисловием А. Соловцова, в котором рассказывается об истории создания оперы и об особенностях ее поэтики, композиции, музыкального языка. Брошюра адресована широкому кругу читателей, как специалистов, так и любителей.

Р $\frac{90102-207}{026(01)-78}$ 605-78

78С1

СТАТЬЯ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА «„СНЕГУРОЧКА” — ВЕСЕННЯЯ СКАЗКА»

Статья «Снегурочка — весенняя сказка» необычна по самому замыслу: великий художник задумал очерк об одном из собственных произведений. Такой очерк не может не вызвать самого живого интереса, тем более, что опера «Снегурочка» — одно из лучших творений ее автора и одна из вершин русской музыкальной классики.

Приступая к сочинению «Снегурочки», Римский-Корсаков имел уже большой творческий опыт. Но именно «Снегурочка» оказалась тем произведением, в котором Римский-Корсаков достиг зрелого мастерства. «Кончая „Снегурочку“, — пишет он в „Летописи моей музыкальной жизни“, — я почувствовал себя созревшим музыкантом и композитором, ставшим окончательно на ноги».

«Снегурочка» написана по одноименной сказочной пьесе великого русского драматурга А. Н. Островского. Текст сказки Островского почти без изменений — лишь с необходимыми сокращениями — лег в основу оперы.

Со «Снегурочкой» Островского Римский-Корсаков познакомился в первой половине 70-х годов, когда она появилась в печати. В то время сказка Островского не произвела большого впечатления на Римского-Корсакова. Но через несколько лет отношение к ней коренным образом изменилось. «В зиму 1879-80 годов я снова прочитал „Снегурочку“ и точно прозрел на ее удивительную поэтическую красоту. Мне сразу захотелось писать оперу на этот сюжет, и по мере того, как я задумывался над этим намерением, я чувствовал себя все более влюбленным в сказку Островского».

Работа над «Снегурочкой» шла очень быстро. «Вся опера (в эскизах для фортепиано и голосов) была написана в течение летних месяцев 1880 года».

«Снегурочка» Островского — Римского-Корсакова —

поэтичная сказка о юной дочери Весны и Деда-Мороза, пришедшей к людям из глухих лесных чащ, где провела она свое детство. Среди людей, в берендейской слободе, Снегурочка впервые узнала чувство любви. Сердце ее не выдержало этого пламенного чувства, и Снегурочка погибла от лучей летнего солнца в день, когда она должна была стать женой любимого ею Мизгиря.

Содержание, замысел оперы не исчерпывается музыкальным воплощением этой простодушной фабулы. Идея «Снегурочки» — борьба между благодетельными для человека и враждебными ему силами природы. Как и в древней русской народной поэзии, эти силы олицетворены в образах Весны, Ярилы-солнца, Деда-Мороза и Лешего. Завершающий оперу торжественный хор, славящий Ярилу-солнце, с наибольшей ясностью выражает идею оперы — прославление сил природы.

Значение главных действующих лиц оперы, — а тем самым и ее идею — Римский-Корсаков раскрывает в статье «Снегурочка — весенняя сказка». Статья написана в последние годы жизни композитора, через четверть века после создания оперы «Снегурочка» — в 1905 году. Она задумана как детальный и всесторонний разбор оперы. К сожалению, замысел свой Римский-Корсаков не осуществил и написал лишь введение к предполагавшемуся подробному анализу оперы. В самые последние дни жизни Римский-Корсаков вернулся к мысли об этой статье, перечитал написанное и намеревался возобновить работу над разбором «Снегурочки». Смерть помешала ему выполнить это намерение.

Статья впервые была опубликована в 1908 году в «Русской музыкальной газете», в номере, посвященном памяти Римского-Корсакова. Статью подготовил к печати, по просьбе жены композитора Н. Н. Римской-Корсаковой, ученик и друг Римского-Корсакова — М. О. Штейнберг. В том же виде статья была помещена

в сборнике музыкальных статей и заметок Римского-Корсакова, изданном в 1911 году под редакцией Н. Н. Римской-Корсаковой и с вступительной статьей М. Ф. Гнесина. В этом виде статья публикуется и в настоящем издании (исправлены лишь описки или опечатки в тексте статьи и в нотных примерах).

Завершенная часть статьи — введение — дает, как уже сказано, краткие характеристики действующих лиц; но основное содержание введения — детальное рассмотрение целого ряда тем, или, вернее, тематических групп оперы. Римский-Корсаков делит тематический материал «Снегурочки» на три категории. Введение рассматривает важнейшую тематическую категорию — «истинные ведущие мотивы», иными словами — *лейтмотивную систему оперы*. Темы остальных двух категорий, появляющиеся эпизодически, Римский-Корсаков предполагал рассмотреть при анализе сценического действия оперы.

Осталась ненаписанной, по существу, основная часть статьи. Этот раздел должен был дать более широкое раскрытие идейного замысла оперы. Лейтмотивная система получила бы более полное освещение, была бы показана в развитии, в связи с драматургией оперы.

Тем не менее и законченная часть статьи дает очень много — и не только для понимания замысла и строения «Снегурочки». Важны его мысли о значении отдельных выразительных средств музыкального искусства.

«Способность мотива, фразы или мелодии характеризовать известное действие или понятие,—пишет Римский-Корсаков,— не всегда зависит от одного лишь мелодического очертания мотива. Тот же мотив, но со внесенными в него ритмическими изменениями, часто принимает совершенно иной характер и начинает служить для иных целей выражения. Мало того, мотив, сохраняя прежний ритм, совершенно видоизменяется в зависимо-

сти от темпа. Фразировка, размещение *staccato* и *legato* с своей стороны несомненно влияют на характер мотива; оттенки силы: *f*, *p* и т. д. и, наконец, выбор звучности — инструментовка мотива, или исполнение его голосом — вносят в данный мотив свой известный замысел».

Это высказывание великого художника весьма ценно и имеет живое, актуальное значение. До сих пор и в нашей музыкальной науке и в педагогической практике приходится встречаться с неправильными представлениями о значении элементов музыкальной выразительности, когда за отдельными интонационными ячейками «закрепляется» определенный выразительный жест.

Верная и глубокая мысль Римского-Корсакова по существу направлена именно против такого рода надуманных представлений, родившихся в отвлеченном теоретизировании, в отрыве от живого искусства.

Приведенное замечание Римского-Корсакова дополняется еще одним его соображением.

«Полная характеристика всякого данного музыкального отрывка может быть сделана лишь тогда, когда имеется налицо вся его музыкальная фактура, с гармонией сопровождающих голосов, узорами контрапунктов и фигурации и колоритом инструментовки, не говоря уже о декламации и литературном содержании, буде данный отрывок вокальный. Сверх того, смысл и настроение данного куска находятся в большой зависимости от музыкальных форм и их синтаксического смысла, иначе — от того, представляет ли данный кусок в известный момент главную, побочную, вводную или дополняющую фразу».

Данное высказывание Римского-Корсакова направлено против формалистических тенденций. Римский-Корсаков прав, утверждая, что любая музыкальная

мысль может быть верно понята лишь при учете всего «контекста». Рассматривая детали, нужно помнить, что это части единого музыкального «организма».

Это нужно помнить и при чтении предлагаемой статьи. В ней рассматривается очень много различных музыкальных подробностей. Но, изучая подробности, всегда нужно иметь в виду, что они представляют собой элементы поэтических музыкальных образов.

Сделанный Римским-Корсаковым анализ «Снегурочки» также поможет читателю получить более полное представление об основных музыкальных образах оперы, о характеристиках действующих лиц. Вместе с тем, читатель получит представление о некоторых (конечно, не о всех) сторонах творческого метода Римского-Корсакова, о богатстве, гибкости и яркой образности корсаковской лейтмотивной системы.

Статья «Снегурочка — весенняя сказка» может вызвать у читателя несколько недоуменных вопросов. Необходимо заранее на эти вопросы ответить. Римский-Корсаков иногда употреблял некоторые определения не совсем в том значении, в каком употребляются они нами. Говоря о темах второй категории, Римский-Корсаков указывает, что они являются «принадлежностью чисто-лирических моментов оперы — арий, песен и плясок». Естественно, читатель задаст себе вопрос: почему пляски отнесены к «лирическим моментам»? Да и арии и песни бывают не только лирического характера.

Необходимо иметь в виду, что Римский-Корсаков понятию *лирика* придавал очень широкое и, надо признать, не всегда одинаковое и точное значение. В статье «Вагнер и Даргомыжский» он, например, относит Шопена, Шумана и Мендельсона к композиторам-лирикам, а Берлиоза и Листа — к представителям программно-симфонической музыки. Между тем, с нашей

точки зрения, и в программную симфоническую музыку могут входить лирические образы.

В данном случае, говоря о «лирических моментах» «Снегурочки», Римский-Корсаков, очевидно, имеет в виду вокальные и оркестровые эпизоды, не имеющие музыкально-изобразительного характера.

В конце статьи у читателя может вызвать недоумение термин *звукосозерцание*. Из контекста достаточно ясно, что речь идет о возможных различиях в восприятии музыки — о различных взглядах на оперу, о различных вкусах и т. д. Римский-Корсаков хочет сказать, что только тот, кто любит его музыку, кому близок его, корсаковский стиль, — только тот читатель в полной мере поймет его соображения, согласится с его характеристиками музыкальных образов.

Несколько спорным представляется примечание, завершающее статью. Римский-Корсаков полагает, что если основные мотивы оперы легко могут быть узнаны при повторениях любым слушателем, то «производные от них» могут оказаться «неузнаваемыми для лиц, недостаточно музыкально одаренных или подготовленных». Гармонические же лейтмотивы данной категорией слушателей, по мнению Римского-Корсакова, «вовсе не воспринимаются». С этим можно согласиться только отчасти. Мало подготовленный слушатель может не узнать знакомого ему лейтмотива в превращении гармонического лейтмотива. Но в его художественном восприятии они свой след так или иначе оставляют.

Статья «Снегурочка — весенняя сказка» написана просто, ясно. Автор ее избегает специальной терминологии. Однако, статья о «Снегурочке» требует очень внимательного чтения — желательно, как рекомендует композитор, с клавиром оперы в руках.

А. Соловцов

СНЕГУРОЧКА — ВЕСЕННЯЯ СКАЗКА

Страна берендеев. Доисторическое время. Культ Ярилы-солнца. Действующие лица частью мифические — олицетворения вечных, периодически выступающих сил природы: Дед-Мороз, Весна-Красна, Леший и Масленица — соломенное чучело (представитель установившейся бытовой и религиозной жизни человека), частью полумифические-полуреальные: Девушка-Снегурочка, Лель-пастух, царь Берендей.

Снегурочка — дочь Мороза и Весны — прелестная, но холодная, выросшая в глухом лесу, но попавшая в людскую среду; согретая зародившимся в ней чувством любви, лучами жгучими Ярилы-солнца, она тает и исчезает бесследно.

Премудрый царь Берендей, отец своего народа, как бы олицетворение какого-то мудрого образа правления, по-видимому, вечно управлял и будет управлять своим бесхитростно устроенным государством.

Пастух Лель — певец любовных песен и покоритель сердец женской половины берендейского царства, как олицетворение вечного искусства музыки, по-видимому, вечно пребывал и будет пребывать в прекрасной и мирной стране берендеев.

Совершенно неизвестно, когда родились и долго ли будут жить вечно старый царь и вечно юный пастух-певец. Да имело ли свое начало и само царство берендеев, и будет ли ему когда-либо конец? Остальная часть действующих лиц — лица реальные, рождающиеся и умирающие, люди разного звания. Мизгирь — торговый гость, Купава — молодая девушка, Бобыль-Бакула, Бобылиха — суть деятели драмы; Бермята — боярин, два бирюча и княжий отрок — лица дополнительные, деятели чисто бытовые.

Кроме берендейского народа обоюго пола и всякогѡ звания, кроме представителей бытовых: слепых гусяров, пастухов, гудочников, волынщиков и скоморохов,—являются и представители природы, в качестве свиты Весны—птицы и цветы. Эти птицы и цветы—вещие, поющие человеческими голосами и на человеческом языке. Есть также и голоса леших, доносящиеся из лесу. Над всем этим незримо царит высшее божество Ярило-солнце — творческое начало, вызывающее жизнь в природе и людях. В конце пьесы божество это на несколько мгновений становится видимым для действующих лиц.

Весенняя сказка «Снегурочка» есть вырванный эпизод и бытовая картинка из безначальной и бесконечной летописи берендеева царства.

Тематизм

Темы оперы «Снегурочка»: мелодии, фразы, мотивы—следует подразделять на следующие категории.

Первая категория. Группа фраз и мотивов, более или менее крупных или мелких, принадлежащих известному действующему лицу или сопряженным с ним представлениям, а также группы, соответствующие известным группам представителей бытовой жизни и жизни природы. Эти группы суть:

I. Группа тем Снегурочки.

II. Группа тем Мороза, зимы, снежных сугробов, метели—суровые, унылые.

III. Группа тем Весны.

IV. Тема Лешего.

V. Группа тем Леля и пастушеских наигрышей.

VI. Группа [тем], характеризующая Купаву.

VII. Группа [тем] Мизгирия.

VIII. Группа тем царя Берендея.

IX. Тема боярина Берматы.

X. Группа тем Бобыля и Бобылихи.

XI. Группа птичьих напевов.

XII. Тема бога Ярилы-солнца.

Темы означенных 12-ти групп этой категории суть истинные руководящие мотивы (*Leitmotiv*) оперы. Мотивы и фразы, образующие эти группы, обозначены малыми буквами латинской азбуки, а видоизменения тех же мотивов — соответствующими буквами со знаками.

Способность мотива, фразы или мелодии характеризовать известное действие или понятие не всегда зависит от одного лишь мелодического очертания мотива. Тот же мотив, но со внесенными в него ритмическими изменениями, часто принимает совершенно иной характер, и начинает служить для иных целей выражения. Мало того, мотив, сохраняя прежний ритм, совершенно видоизменяется в зависимости от темпа. Фрагментация, размещение *staccato* и *legato* с своей стороны несомненно влияют на характер мотива; оттенки силы: *f*, *p* и т. д. и, наконец, выбор звучности — инструментовка мотива или исполнение его голосом — вносят в данный мотив свой известный смысл. Таким образом, один и тот же основной мотив, вследствие влияния ритма, темпа, фразировки, красок и оттенков динамических, может представлять многочисленные и чуть ли не бесчисленные изменения своего *коренного* вида. Не всеми возможными видоизменениями пользуется композитор: некоторые видоизменения могут оказаться для него бесцельными и ненужными, а многие — антихудожественными. Мотивы и фразы настоящего анализа и их видоизменения приведены мною с показанием темпов и, по возможности, фразировки, оттенков силы

и инструментовки. Видоизменения приведены лишь главные и наиболее характерные.

Мотивы, образующие упомянутые *двенадцать групп*, суть те, которые главным образом фигурируют в течение всей оперы большее или меньшее число раз в своих коренных видах и в видоизменениях, сопровождая появление и присутствие на сцене, а также упоминание или мысленное представление о соответствующих им действующих лицах и понятиях, выступая самостоятельно или служа в то же время материалом для музыкальной обработки.

Вторую категорию тем составляют более или менее длинные мелодии, большей частью с определенными и ясными, закругляющими их заключениями. Такие мелодии составляют принадлежность чисто-лирических моментов оперы — арий, песен и плясок. Они обыкновенно появляются лишь по одному разу в опере, но иногда повторяются целиком или частично в качестве воспоминаний (*reminiscences*) или в случаях аналогичных сценических положений или настроений. Иногда вырванные из этих мелодий наиболее характерные мотивы берутся как материал для разработки и плетения музыкальной ткани.

Третью категорию тем составляют фразы и мотивы, появляющиеся на более долгое или короткое время в известных моментах оперы с тем, чтобы впоследствии не повторяться. Темы эти как бы проходящие, случайные, служащие временно для характеристики отдельных моментов, а не для общей характеристики действующего лица или понятия. Иногда же подобные проходящие мотивы, не мешая общей характеристике лица или понятия, представляют собой лишь материал для обработки и постройки самого музыкального здания, служа лишь симфоническим, а не оперным целям.

Обзор тематических групп первой категории

Из тематических групп первой категории обращают на себя внимание своими особенностями группы тем Снегурочки (I) и царя Берендея (VIII).

Группа I. А. Главная тема Девушки-Снегурочки. В таком основном своем виде тема эта является в опере всего один лишь раз (Пролог от 81 до 82).

1 Allegretto scherz.

The musical score is presented in four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It contains measures 1 through 4, with a fermata over the final measure and a '5' above it. The second staff continues with measures 5 through 8, also ending with a fermata and a 'C' above it. The third staff shows measures 9 through 12, with a fermata and a 'd' above it. The fourth and final staff covers measures 13 through 16, ending with a fermata and a '7' above it. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Примечание. Здесь тема эта показана с пропуском речитативных фраз, не имеющих значения для построения самой темы.

Тема эта, порученная флейте, характера легкого, светлого, грациозного, игривого, холодная, несмотря на оживление, лежит исключительно в мажоре без отклонений в минор и распадается на пять резко очерченных коротких мотивов или фраз (*a, b, c, d, e*). Подобные мотивы в анализах форм часто принимаются за основные элементы, и сама тема, представляющаяся цепью таковых мотивов, считается за форму производную. (О, как сухи будут темы, построенные таким образом). Творческий процесс идет в лучших случаях обратным порядком: в композиторском мышлении возникает тема целиком, и, чем более тема эта оказывается сложенной из мотивов, построенных ритмически и тонически разнообразно и в то же время подходящих друг к другу в смысле эстетическом, тем более дает она материала для самостоятельной разработки и развития отдельных мотивов, сцеплением своим образующих тему. Приводимые здесь видоизменения ее составных частей касаются мотивов *c, d* и *e*, придавая им весьма различный характер, обещающий при разработке и инструментровке значительное различие настроений.

2 Allegro

Viol. и духов.

p *c1*

Detailed description: This musical example is for a violin and woodwind part. It features a single melodic line on a treble clef staff. The tempo is marked 'Allegro'. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The first measure contains a triplet of eighth notes. This is followed by a series of eighth notes, some grouped in pairs. A bracket labeled 'c1' spans the first two measures. The piece concludes with another triplet of eighth notes.

3 Allegro

Viol.

pp *molto cresc.* *c2*

Detailed description: This musical example is for a violin part. It features a single melodic line on a treble clef staff. The tempo is marked 'Allegro'. The music begins with a pianissimo (*pp*) dynamic. The first measure contains a triplet of eighth notes. This is followed by a series of eighth notes, some grouped in pairs. A bracket labeled 'c2' spans the first two measures. The piece concludes with a 'molto cresc.' (molto crescendo) marking.

4 Adagio
Голос и Fl.

p *v* c_3

5 Allegretto

c_4 c_4 c_4 c_4

6 Allegro

mf d_1

7 Allegro meno mosso

Голоси Cl. *p dolce* e_1 *придаток.*

Видоизменение c_1 -- характера как бы манящего; видоизменение c_2 -- взволнованного, беспокойного; видоизменение c_3 -- грустного, жалобного. Видоизменение мотива d_1 носит характер испуга и стремительности;

видоизменение e_1 с придатком образует нежно-ласкающий любовный напев.

Несомненно, что сделанные здесь определения и характеристики мотивов, приведенных лишь в их тоническо-ритмическом виде, с показанием темпа, legato и détaché (связности и отрывочности), могут быть недостаточно убедительны для читателя. Полная характеристика всякого данного музыкального отрывка может быть сделана лишь тогда, когда имеется налицо вся его музыкальная фактура, с гармонией сопровождающих голосов, узорами контрапунктов и фигурации и колоритом инструментовки, не говоря уже о декламации и литературном содержании, буде данный отрывок вокальный. Сверх того, смысл и настроение данного куска находятся в большой зависимости от музыкальных форм и их синтаксического смысла, иначе — от того, представляет ли данный кусок в известный момент главную, побочную, вводную или дополняющую фразу. Таким образом, лишь просмотр оркестровой партитуры может дать полное надлежащее понятие о музыкальном отрывке оперы или оркестрового произведения. За неимением же таковой следует пользоваться клавираусцугом с показанием главных черт инструментовки. Оттого чтение настоящего анализа должно сопровождаться чтением партитуры оперы или, по крайней мере, ее клавираусцуга.

Грунна I. В

8 *Larghetto*

Ob.

— две фразы грустного характера, свободно контрапунктирующие одна к другой. В качестве видоизменения фразы *a* является мотив a_1 , составляющий один лишь отсеченный участок самой фразы. Как видно будет из последующего анализа, фраза *a* и ее участок a_1 являются элементами разработки, а также элементами для построения новых мелодий, характеризующих поэтическое чувство, как бы в скрытом состоянии живущее в душе холодной Девушки-Снегурочки. В противоположность ее внешнему мажорному образу, обе фразы *a* и *b* — минорные.

Группа I. С.

9 Moderato

Cl. Ob.

10 Adagio

pp

x y

11 Adagio

p

y

12 Голос и Fl.

dolce



— ряд самостоятельных независимых фраз, характеризующих различные настроения и драматические положения, которым подпадает Девушка-Снегурочка в течение оперы.

№ 9) Фраза просящая, несколько взволнованная.

№ 10) Фраза, аналогичная по настроению с главной мелодией Снегурочки (№ 1), но без ее оживления и игривости.

№ 11) Фраза печального, тоскливого характера.

№ 12) Мотив мольбы.

№ 13) Фраза из четырех повторений двух-нотного мотива — ревнивое горе Снегурочки.

В дальнейшей разработке имеют значение мотивы *x* и *y*. Последний входит в состав фразы № 11, а также фразы № 4 (см. группу I. А). Особого характеризующего значения оба мотива (*x* и *y*) сами по себе не заключают.

Группа II. Темы Деда-Мороза и его атрибутов: зимних холодов, снежных сугробов и метелей.

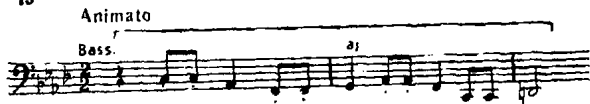
14

Andante

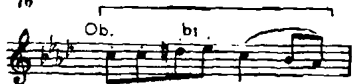
— три фразы или мотива, дополняющие друг друга (мотив с повторен) и составляющие цепь. Проходя по различным голосам, они тем не менее образуют один общий *мелос* исключительно минорного наклонения. Настроение суровое, унылое.

Видоизменения:

15

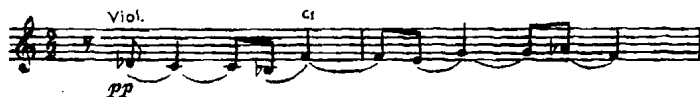


16

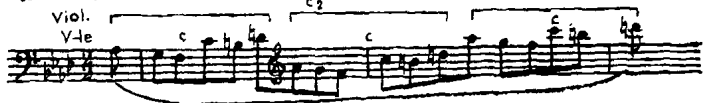


17

Allegro



18



19



Наклонение остается минорным, характер более оживленный, несколько бурный, уныло-беспокойный.

Группа II. В.

20

Allegro



21



22



23



№№ 20, 21, 22 — мотивы или фигуры снежной метели. № 23 — долго протянутые терции скрипок *divisi* — застывание, замерзание, оковенение, неподвижность.

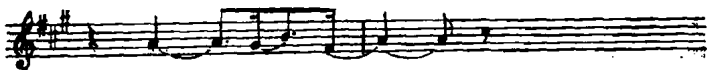
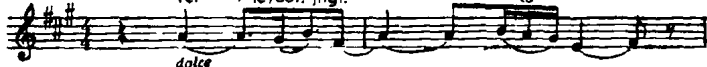
Группа III. Тема Весны.

24

Andante

Vc.

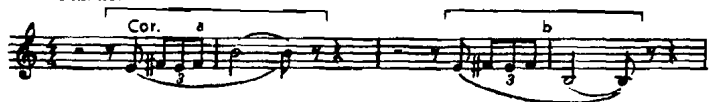
V-le. Cor. ingl.



— сама Весна-Красна, как женский образ.

25

Andante



— мотив всегда упорно повторяющийся, как бы символизирующий одну из сил природы и неизбежно периодически повторяющееся явление ее.

Видоизменения этого мотива, передающие представления об атрибутах весны:

26



— мотивы птиц и их общего щебетания.

27

Andante

Cl.



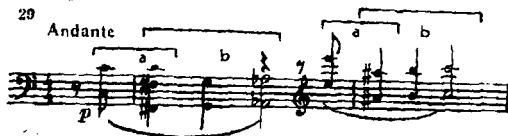
28

Viol.



— мотивы цветов.

Группа IV. Мотивы Лешего и разных пугающих фантастических образов и явлений в заповедном лесу, — как бы проказ Лешего.



— главный мотив, дикий, ленивый, потягивающийся.
Его видоизменение:



— мотив дикий, сильный, хватающий.



— провал, хохот Лешего. Мотив исключительно гармоническо-ритмический (*Leitharmonie*).

Иногда известная характерная гармоническая последовательность или разрешение характерного аккорда, без мелодического значения, заменяют собой характеризующие мелодические фразы. Чаще всего, для большей легкости восприятия каждая из таких последовательностей окрашивается при всяком своем появлении в одну и ту же звуковую краску, сохраняя и однообразие тональности или строя. В течение оперы последовательность № 31 всегда является в тромбонах и непременно в показанном здесь строе (*as, d, fis, b*).

К такому же порядку исключительно гармоническо-ритмических мотивов принадлежит и второй такт № 30, представляющий собой аккорд из всех шести звуков гаммы целыми тонами или аккорд из двух увеличенных трезвучий, беспримерно дикого характера. Это — гармонический мотив объятий Лешего, стискивающего в них Мизгиря (действие III). Сюда же относится —



увеличенная кварта *g—cis fortissimo* четырех закрытых валторн с ударом тарелок палкой — гармонический мотив при обращении Лешего сухим пнем, а также перед каждой сменой фантастических явлений:



34

Allegro molto
Fl. Ob. Clar. Viol.

Светляки (№ 33), меняющиеся образы деревьев и кустов (№ 34), суть видоизменения мотивов Лешего.

35

Poco meno mosso
Bassi

— фраза фугато вырастающего перед Мизгирем леса и заслоняющего от него Снегурочку. Строение ее напоминает собой до некоторой степени частью мотив с главной темы Снегурочки (№ 3), частью же мотив с₁ из ряда принадлежащих Деду-Морозу (№ 17). Фраза эта, скорее аналогичная упомянутым мотивам, чем выросшая из них, в общем может быть принята за фразу самостоятельную (коренную), а не производную.

Группа V. Мотивы Леля и пастушьих наигрышей.

36

Andante
Cingl.

37

Allegro moderato
Cor.

№№ 38, 39, 40 — независимые одна от другой фразы, в общем оживленные, порывистые — все минорного наклонения. № 41 — очевидно только ритмическое изменение мотива *a* (с иными ударениями), — характер более сдержанный.

Группа VII. Мотивы Мизгира.

42 Allegro

p cresc.

48 Andante

p

44 Maestoso

Мизг. *c*

45 Allegro

pp

46 Allegro

c

Из приведенных двух пастушеских наигрышей Лель пользуется лишь первым (36); все прочие темы этой партии принадлежат ко второй и третьей категориям тем, т. е. к разряду длинных певучих мелодий и временных, проходящих фраз самостоятельного значения.

Группа VI. Мотивы Кулавы:

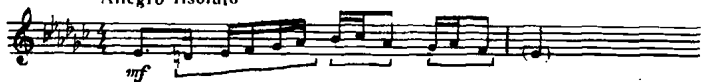
38

Allegro
Viol.



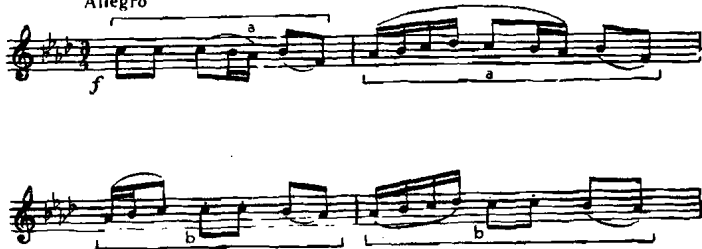
39

Allegro risoluto



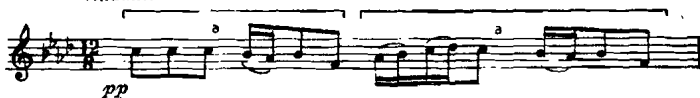
40

Allegro



41

Andante



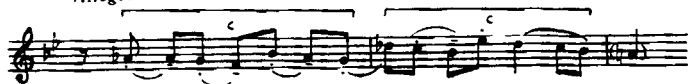
47

Allegro molto



48

Allegro



№ 42 — стремительно-страстного характера, № 43 — страстно умоляющий, № 44 — угрожающий.

№№ 45, 46, 47 и 48 суть ритмические видоизменения мотивов *a*, *b* и *c*, более оживленного движения.

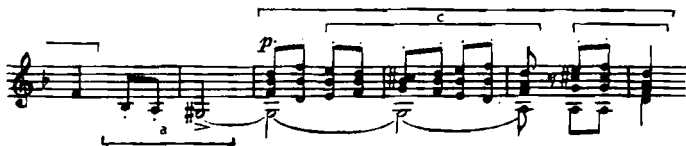
Группа VIII.

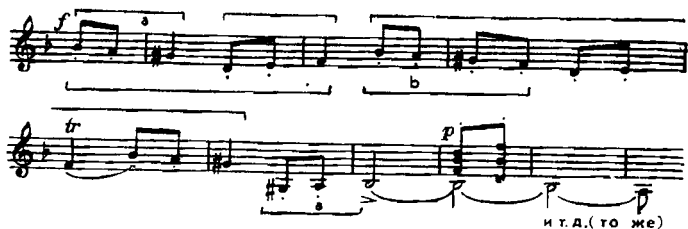
Мотивы царя Берендея.

Главная тема царя (шестьше II д.):

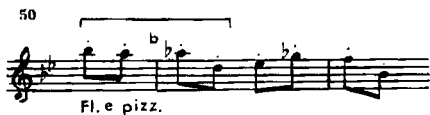
49

Allegro alla marcia





Тема эта, как характеризующая общий внешний облик царя, в первой части своей причудливая, шутиливо-грозная, а во второй — трясущаяся, старческая; она имеет два отвечающих друг другу вида, разнящихся между собою тонической перестановкой и противоположными движениями, но тождественных ритмически. Строением своим она представляет сцепление резко очерченных мотивов, видоизменения коих суть следующие:



52



Видоизменения эти весьма различного характера. № 50 — причудливо-игривого, как бы детского. № 51 — мечтательно-томного, № 52 *a* и *b* — старчески-немошного.

Вторая, как бы побочная тема царя в том же шествини:

53



первым мотивом своим напоминает главную тему (№ 49). Тема эта характера бодрого, добродушного, светлого.

IX. Тема боярина Бермяты.

Тема эта распадается на три мотива или фразы:

54

Allegro quasi maestoso

Musical score for No. 54, marked "Allegro quasi maestoso". The score is divided into two parts. The top part, labeled "Дух." (Wind), shows a sequence of chords and notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, followed by a quarter rest and a dotted quarter note G4. The bottom part, labeled "Tr-be" (Trumpet) and "Viol." (Violin), shows a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, followed by a quarter rest and a dotted quarter note G4.

XI. Тема Ярилы-солнца.

Все мотивы вытекают из его главной и единственной темы:

60 *Maestoso*

f

Главное видоизменение первого мотива — ритмическое:

61

mf cresc.

Остальные два видоизменения не подлежат.

* * *

В только что законченном обзоре тем первой категории я проследил с достаточной точностью строение самих тем, указал на мотивы коренные и производные и объяснил происхождение и взаимоотношение последних. Сверх того, большинству мотивов и тем даны мною

краткие качественные определения их характера и настроения. Переходя ко 2-й части настоящего сочинения — разбору форм оперы в последовательном развитии сценического действия, считаю нужным еще раз сказать, что таковые определения характера мотивов и тем сделаны здесь как бы предварительно и начерно. Для читателя, незнакомого с оперой, но лишь просмотревшего только что сделанный обзор по имеющимся в нем нотным примерам, мои определения характеристик могут показаться недостаточными, а может быть и вовсе неубедительными. Только при просмотре соответствующих моментов по партитуре или клавираусцугу, или при полном знакомстве с оперой и ясном, отчетливом ее припоминании читатель может проникнуться моим или сходным с ним *звукосозерцанием*. Весьма возможно, что это его личное звукосозерцание настолько разнится от моего, что все мои определения окажутся для него совершенно чуждыми и непонятными; тогда, конечно, ему останется оттолкнуть от себя это сочинение, или по крайней мере вникать, если это его интересует, только в техническую часть строения и склада моей оперы. Но при совершенно противоположном звукосозерцании вряд ли опера моя вообще может его заинтересовать, не имея данных ему нравиться.

Примечание. Насколько мелодическо-ритмические мотивы в своем коренном виде усваиваются и узнаются легко, являясь как бы простым ярлыком, настолько производные от них, служащие тем же коренным образам и представлениям, но появляющиеся, однако, при ином настроении или иной обстановке, — становятся зачастую неузнаваемыми для лиц, недостаточно музыкально одаренных или подготовленных. Мотивы же чисто гармонические (*Leitharmonic*) последними и вовсе не воспринимаются. Таким образом, современная опера является художественным произведением весьма сложным и тонким.