

Раздел I

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ МУЗЫКИ

Е.А. Богатырёва,

преподаватель Томского музыкального колледжа имени Э.В. Денисова,

К.С. Никитина,

студентка Томского музыкального колледжа имени Э. В. Денисова

И.Ф. СТРАВИНСКИЙ.

ОПЕРА И СИМФОНИЧЕСКАЯ ПОЭМА НА СЮЖЕТ СКАЗКИ

Г.Х. АНДЕРСЕНА «СОЛОВЕЙ»

В статье дан подробный анализ двух произведений И.Ф. Стравинского, написанных на сюжет сказки Г.Х. Андерсена «Соловей» - оперы и симфонической поэмы. В этих сочинениях композитор смело экспериментирует с жанровыми моделями и впервые обращается к новому художественному направлению - условному театру. Рассмотрев особенности трактовки сюжета, персонажей, воплощения идеи, авторы делают выводы о претворении принципов условного театра в опере «Соловей» и, созданной на её основе симфонической поэме.

Ключевые слова: опера, симфоническая поэма, жанровая специфика, принципы условного театра, И.Ф. Стравинский.

В 1908 г. Стравинский совместно со своим другом, пианистом Степаном Степановичем Митусовым, начал писать либретто к своей первой опере «Соловей» по известной сказке Г.-Х. Андерсена. К началу следующего года I акт был почти готов, но пришлось отложить написание остальных действий: организатор известных «Русских сезонов» в Париже Сергей Дягилев заказал молодому композитору три балета. Возобновить работу над оперой Стравинский смог лишь в 1913 г. II и III акты несколько отличались по стилистике от первого: сказался долгий перерыв в работе и обогащение музыкального стиля композитора [4. С. 3]. Премьера «Соловья» состоялась 26 мая 1914 г. в рамках дягилевской антрепризы в Париже.

Либретто оперы в целом соответствует литературному источнику: все персонажи и сюжетная канва остались без изменений. Действие происходит в сказочном Китае. Император пожелал услышать чудесное пение Соловья, поющего на берегу моря. Его камергер приглашает птицу во дворец. Все придворные собрались на праздник, чтобы услышать прославленного Соловья. Император в восторге, но не успеваеет птица закончить песню, как японские гости привозят механического соловья, которого все тоже слушают с восхищением, но в его песне нет душевной теплоты, отличающей пение настоящей птицы. Соловей улетает от людей, не способных различить подлинное искусство и подделку. Император разгневан и изгоняет Соловья навсегда из своего царства. Когда же для Императора наступает последний час, и Смерть уже склоняется над его головой, Соловей возвращается и своей песней очаровывает непрощеную гостью, и та уходит. Уже приготовившиеся оплакивать императорскую кончину придворные поражены: когда камергер приоткрывает занавеску императорского ложа, бодрый и веселый правитель желает всем доброго утра.

И литературный источник, и его музыкальное воплощение объединяют две взаимосвязанных и взаимодополняющих идеи: противопоставление искусства истинного, подлинно художественного, несущего в себе духовное начало, и искусства ложного, механически выхолощенного, и внутреннее превосходство первого; а также идея, выражающая силу истинного искусства, способного победить саму смерть. Соответственно, Соловей живой вопло-

щает естество творчества, а механический – искусственность, которая идет не от сердца. Таким образом, и обращение к сказочному сюжету, и его трактовка в гуманистическом ключе обнаруживают очевидное родство с этическими и эстетическими установками учителя И. Стравинского – Н.А. Римского-Корсакова. И, конечно, сама идея вдохновляющей силы искусства также, безусловно, говорит о творческой преемственности. А то, что Стравинского заинтересовала сказка Андерсена с преломлением китайской экзотики, свидетельствует о связи с эстетикой художников «Мира искусства» – «склонностью к стилизованным изыскам» [5. С. 83].

В опере три действия, композиция решена как сквозная: деление на номера отсутствует, но композитор сам выделил и дал названия некоторым важным сценам в опере.

Анализ оперы «Соловей»

Акт I

Оперу открывает развернутое вступление, которое несет изобразительную нагрузку, создавая атмосферу ночного пейзажа. Одновременно вступление играет роль сказочного эпического зачина, привнося с самого начала оттенки мистичности, сказочности, чего-то таинственного, таящегося в ночной тиши.

Форма вступления – простая трехчастная с кратким репризно-кодовым замыканием. Подобное решение композиции было характерно и для Клода Дебюсси, творчество которого оказывало значительное влияние на стиль Стравинского «русского» периода. В начальной тональности f-moll в медленном темпе тема струнных инструментов *divisi* (сначала альты и скрипки, а затем к ним присоединяются виолончели) создает образ равномерного мягкого покачивания (*пример 1*).

Пример 1

The musical score shows the beginning of the opera. It is for Violini II *div.*, Viole *div.*, and Violoncelli *div.*. The tempo is *Larghetto m.m.* with a quarter note equal to 52 beats per minute. The dynamics are *pp* (pianissimo) and the performance instruction is *con sord.* (with mutes). The music consists of a steady, rhythmic pattern of eighth notes across the strings, creating a lulling effect.

При этом в первых 4 тактах альты дублируют партию скрипок, затем присоединяется виолончель: скрипки повторяют свою тему, первые альты продолжают дублировать первые скрипки, а появившиеся вторые виолончели дублируют партию вторых скрипок. Вторые альты играют в унисон с партией первых виолончелей новую тему. В 13-м такте ненадолго ансамбль струнных инструментов сменяют деревянные духовые в составе кларнета *in B* и фагота, а после – арфы и челеста. Господство образной статики очень тонко воплощает атмосферу предутреннего пейзажа, когда природа только начинает пробуждаться. Постепенно исполнительский состав

расширяется за счет присоединения флейт, гобоя и валторн. Хроматизация голосов в предельно тихой динамике придает музыке ощущение полумрака и сказочности. А покачивающийся рисунок мелодии и постепенное уплотнение фактуры за счет прибавления новых инструментов создают эффект приближения. Фоновый характер тематизма при господстве фактурно-темброво-гармонического решения над мелодической рельефностью выявляет импрессионистичность стиливого решения.

От цифры 2 в оркестре устанавливается остинатность мелодических фигураций. Лишь на цифре 4 у флейты возникает оформленная солирующая тема (пример 2).

Пример 2

Мелодико-ритмическая свобода в развитии, неквадратная структура (протяженность всего 7 тактов) создают впечатление импровизационности, а тембр солирующей флейты выступает как лейттемпор главного персонажа – Соловья. Начинается мелодия в b-moll и она преимущественно диатонична.

Начиная с цифры 5 фактура становится дифференцированной по функциональному значению: контрабас спускается по хроматизмам вниз, вторые скрипки и альты вместе с медными духовыми инструментами по-прежнему выполняют функцию музыкального фона, создающего атмосферу окружающего мира. Первые скрипки вместе с первым гобоем играют соло, иногда к ним присоединяются первая флейта и виолончель. Тема соло также носит черты ориентальности, некой восточной неги, что еще подчеркивается и тембрами инструментов (примеры 3 и 4).

Пример 3

Пример 4

Глиссандо арфы, вливающееся в выдержанные звуки у струнных и «покачивающиеся» мотивы у флейты и валторн, образуют арку с начальным разделом вступления. Четыре такта *Piu mosso* на цифре 7 выполняют функцию небольшой связки и перехода к первой песне Рыбака. Здесь на достаточно тихой динамике предостерегающе «вторгаются» фанфарные интонации медных духовых как некий предвестник предстоящего конфликта. Именно с этого момента, по ремарке композитора, начинается само театральное действие.

Рыбак – первый персонаж, который появляется в этой опере, и он будет играть важную роль в драматургии всего произведения. Ремарка перед первым появлением Рыбака («Рыбак представлен на сцене статистом. Певец же находится в оркестре») предполагает разделение функций актера и певца: это уже говорит нам об использовании в опере принципа условности театра. Текст песни отражает свойственную восточной поэзии метафоричность и символический подтекст.

«Невод бросал небесный дух,
В сети свои рыбу ловил.
В сети свои рыб морских наловил.
Много поймал небесный дух.
Бледен, бледен серп луны.
Слышу тихий плеск волны.
.....
В небо унес небесный дух:
В море свое рыбу пустил.
Птицами он сделал их всех,
Голос им дал небесный дух».

В небольшом вступлении к самой песне создается пейзажный образ, в трелях деревянно-духовых, по очереди вступающих (флейты, гобоя и кларнета), слышится имитационная переключка разных птиц. Оstinатное сопровождение струнных инструментов остается как во вступлении к опере: «покачивающиеся» фигурации, создающие эффект покачивания лодки. В основе тематизма – акустически чистые обертонами базовые кварто-квинтовые интонации, что, возможно, отражает идею близости данного персонажа к природе (пример 5).

Пример 5

The image shows a page of a musical score for an orchestra. The instruments listed on the left are Fl. gr. I, Ob. I, Cl. I in Sib, Timp., Celesta, Arpa I, Arpa II, Vl. I, Vle., Vc., and Cb. The score consists of ten staves. The Flute I part has a dynamic marking 'p' and a 'Sole' instruction. The Oboe I part also has a 'p' marking. The Clarinet I part has a 'p' marking. The Timpani part has a 'p' marking. The Celesta part has a 'p' marking. The Arpa I part has a 'p' marking. The Arpa II part has a 'p' marking. The Violin I part has a 'p' marking and a '(sempre con sord.)' instruction. The Viola part has a 'p' marking and a 'unis.' instruction. The Violoncello part has a 'p' marking. The Contrabass part has a 'p' marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Характер песни – лирико-созерцательный, с чертами повествовательности, что в целом отражает и содержательную сторону этого номера.

Форма песни – два куплета, разделенные речитативной вставкой. Тональность начального раздела – натуральный *a-moll*: это можно понять по присутствию тон-устоя *a*. Вокальная партия диатонична, поэтому с самого начала песня Рыбака воспринимается как народная. В мелодическом облике темы песни Рыбака можно проследить также связь с песней Юродивого «Месяц едет...» из оперы Мусоргского «Борис Годунов». Это удивительно, так как «в музыке <...> Мусоргского Стравинский ценил “гениальную интуицию” и считал его вокальную музыку лучшим из всего, что создано русской школой» [7. С. 98]. Сама мелодия – небольшого диапазона и не выходит за пределы кварты: первые 6 тактов – *a-d*, вторые 6 тактов – *c-f*. Она опирается на свойственные народным мелодиям трихордовые попевки (пример 6).

Пример 6

Унификация (универсальность) стиливого решения (фольклорная природа трихордовых интонаций не привязана к национальному) также может способствовать некой типизации образов; обобщенное здесь преобладает над индивидуальным. Остинатность ритмического и мелодического «покачивающегося» рисунка струнных инструментов придает песне черты жанра колыбельной. Контрабас и литавры устанавливают доминантовый органнй пункт *S-dur*. Параллельный мажоро-минор создает зыбкую переменчивость, а жанровые аллюзии придают песне характер восточной медитативной созерцательности, вполне согласующейся с атмосферой стиха.

Эмоциональное переключение (возникающее на цифре 10 *Poco più mosso*), разрушающее идиллию начального раздела, появляется еще за полтора такта до второго раздела. Характер музыки меняется: остинатная пульсация струнных на динамике *p* как будто передает состояние дрожи и волнения. Партия Рыбака звучит уже в диапазоне чистой квинты, а в основе мелодической линии – звуки тонического трезвучия (пример 7). Соответственно, происходит сдвиг вокальной партии на полтона вверх и повышение регистра. Тональность осталась, как и в первом разделе, *b-moll*. Партию Рыбака канонически имитируют гобой и английский рожок: специфические тембры и народная мелодика создают звукоподражание наигрышу, при этом не лишённого экспрессии.

Пример 7

10 Più mosso $\text{♩} = 88$

Solo *pp* Solo *pp*

p

Блѣ - дѣнь, блѣ - дѣнь серънъ лу - -
Pâ - le *le* *brille au ciel la -*
 Blass am Him - mel scheint der
Pale, *how* *pale is the young*

10 Più mosso $\text{♩} = 88$

pizz.

pp sempre pizz.

pizz.

pp sempre pizz.

pp sempre pizz.

pizz.

pp sempre pizz.

pp sempre

Пример 7 (продолжение)

Рыбакъ.
Pêche.
Fisch.
Fisk.

ны. Слы - шу ти - хий плещъ мол - ны.
Lune. *L'oa - de calme est en - dor - mie.*
 Mond. Still die Wel - le sich ver - lor.
 моря. *Morn - ing light will break too soon.*

11 *arco*

VI. I
div.

VI. II
div.

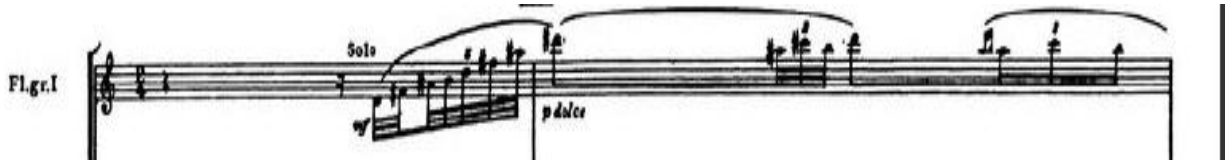
Vle.
div.

Vc.

Cb.

В речитативе, разделяющем крайние части, впервые заходит речь о Соловье. Партия Рыбака уже звучит в виде напевной декламации на фоне тремоло струнных. Как косвенная характеристика Соловья и как воспоминания Рыбака о птице флейта играет соло, изображающее пение Соловья (пример 8). Затем к флейте присоединяются первый кларнет и флейта *riccolo*.

Пример 8



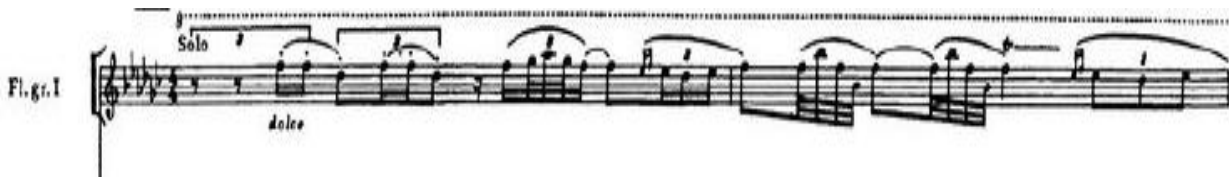
Полное репризное повторение первого раздела закрепляет основной образ.

Следующее дальше ариозо Соловья – это развернутая экспозиция одного из главных героев оперы. Образ птицы дан неразрывно с природой, как органичная ее часть в своей чистоте и естественности. Соответственно, вполне логично в тексте обращение к образам пейзажа и к природе как к живому существу, а сравнение звезды с Соловьем носит символический характер.

«С неба высоты, блеснув, звезда упала.
Она рассыпалась алмазною росой
На розы, что растут в саду вокруг дворца.
Ах, розы, голос мой вы слышите ль в ночи?
Склонили ль вы головки под тяжестью росы?
И плачете ли вы, роняя тихо слезы?»

Ариозо предваряется небольшим оркестровым вступлением. Практически без сопровождения, за исключением изредка появляющихся тихих тремоло у струнных, флейта исполняет соло импровизационного склада, предваряя появление главного персонажа (пример 9). Ее подхватывает флейта *riccolo* в дуэте со скрипкой, а затем и голос сопрано в виде небольшого вокализа, состоящего из двух тем. Мелодия берет интонационное начало из второго раздела песни Рыбака, что выявляет внутреннее родство персонажей в их естестве и единстве с окружающей природой (пример 10).

Пример 9



Пример 10

СОЛОВЬИ (Голосъ въ оркестрѣ.)
Le ROSSIGNOL (Voix dans l'orchestre)
NACHTIGALL (Stimme aus dem Orchester)
NIGHTINGALE (Voice from the Orchestra)

f fortissimo

Ах! _____ Ах! _____ Ах! _____
Ах! _____ Ах! _____ Ах! _____
Ах! _____ Ах! _____ Ах! _____
Ах! _____ Ах! _____ Ах! _____

Ариозо состоит из двух строф, разделенных репликой Рыбака. В целом оно лирико-созерцательно по образному решению.

Мелодия партии Соловья – ариозного склада, ритмически в первой строфе проста, но не лишена импровизационности за счет включения гибкого триольного ритма. В основном вся вокальная партия находится в верхнем регистре, иногда опускаясь в средний. Обилие хроматизмов создает плавность и текучесть мелодической линии ариозо, что придает ей свободу в сочетании с поэтической изысканностью (пример 11).

Пример 11

Пример 11 (продолжение)

Оstinатное тремолирование в оркестре, а затем мелодические фигурации струнных интонационно и ритмически сближают материал ариозо и вступления. Вкрапления небольших мотивов деревянных духовых инструментов, а также арфы придают тонкость и прозрачность оркестровой ткани, создавая ощущения диалога голоса Соловья и звуковых «вибраций» природы, наполненных трепетностью и некоторой мистичностью (пример 12).

Пример 12

Вторая строфа (начинается с цифры 22) отличается неустойчивостью в гармоническом, мелодическом и, соответственно, образном отношении. Если тональность первой части ариозо выдержана преимущественно в Ges-dur, то вторая часть уже начинается в As-dur, с небольшим переключением в исходную тональность, а завершается в h-moll, привнося углубленно-психологический оттенок в соответствии с текстом.

Вторая строфа отличается от первой более сложным мелодическим рисунком вокальной партии, вследствие этого она чуть более эмоционально экспрессивна. В конце ариозо, образуя арку с его началом, звучит вокализ, при этом оба мотива вокализа зеркально-симметрично отражены (*сравните примеры 10 и 13*).

Пример 13



«Вторгающиеся» репетиции бас-кларнета, короткие тираты фаготов и тремоло струнных *divisi* фактически дают некий драматургический и образный перелом. Так происходит монтажное переключение на сцену на опушке: появляются придворные и Кухарочка, которые ищут Соловья. В этом разделе звучит небольшое соло английского рожка (*пример 14*), которое подхватывают низкие деревянные духовые. Его интонации будут обнаруживаться в репликах Камергера. Таким образом, можно сказать, что этот фрагмент косвенно характеризует придворных императорского дворца.

Пример 14



Продолжает эту сцену речитатив Кухарочки. Она восхищается Соловьем и наслаждается его пением. Ее вокальная партия силлабична и декламационна, но при этом достаточно мелодизирована; ритмическая однозначность и даже некоторая интонационная угловатость партии Кухарочки говорят о простоте самого персонажа (*пример 15*). После слов «...здесь каждый день я слышу соловья...» в оркестре флейта исполняет фрагмент из ариозо Соловья.

Пример 15



В последующем, достаточно развернутом эпизоде речитативные реплики хора придворных и Камергера, которые пришли поймать Соловья, сопровождаются репетициями у струнных и выдержанными длинными нотами у труб, что придает музыке напряженность, некую суету. А угловатость и даже некоторая «крикливость» речитаций и инструментальной поддержки, выраженной деревянными духовыми, говорят об ограниченности и непривлекательности самих персонажей. Возможно, выбор тембров для обозначения данных героев не случаен: нарочитая «деревянность» и плоскость звука как раз хорошо характеризует придворных. При этом присутствует некоторый элемент комичности, разоблачающей глупость придворных в самом показе через звукоизобразительность: голоса коровы и лягушки они принимают за пение Соловья.

Пример 16

КЮШИН COOK

Со - ло - выи - го. со - па и - дуть вель -
Che ros - sig - nol, *de grand seig - neurs* er -
 O, Nach - ti - gall, es kom - men gros - se
Dear night - ix - gale, *these* no - bles here be -

39 Allegro $\text{♩} = 118$

arco

4 Vi. Soli

VI.I gli altri

VI.II div.

Vle.

P subito cresc. poco a poco

P cresc. poco a poco

P cresc. poco a poco

Кухарочка
 Cuis.
 Кюшин
 Cook

- чо - жи ста - зать те - бѣ, что Им - пе - ра - торъ нашъ жъ -
 - ri - veni Рому l'an - ном - сей que l'em - pe - reur puis - vant di -
 Her - ren nad kün - den dir, dans un - ser Herr, der Kai - ser
 - fore you have come to tell the Em - pe - ror's de - sire to

4 Vi. Soli

VI.I gli altri

VI.II div.

Vle.

Наконец происходит встреча Соловья, Кухарочки и Камергера. У каждого из трех персонажей индивидуальное решение вокальных партий и своя инструментальная поддержка: речитатив Кухарочки звучит на фоне хроматических репетиций шестнадцатыми и остиной пульсации четвертными аккордами у струнных инструментов (пример 16);

короткая фраза Соловья очень похожа на речь и по интонированию, и по делению на короткие фразы. При этом слова данного персонажа произносятся либо без инструментального сопровождения, либо на фоне тремоло струнных и деревянных духовых, ведущих гибкую мелодическую линию (пример 17). К словам Камергера на втором такте цифры 40 композитор поставил ремарку *Maestoso alla breve*: остинатное тремолирование струнных и деревянно-духовых, показная торжественность, выраженная также и размером 2/2, силлабичность речитации, а также унисонное звучание голоса и инструментальной поддержки фагота, с нарочитым акцентированием на каждой доле, звучит гротесково, так как мелодическая партия абсолютно неуравновешенна и опять же звучит «крикливо» и нервно (пример 18).

Пример 17

NACHTIGALL NIGHTINGALE

Ах о - чень радъ! На - чать ли мнѣ, вель -
Ah, de grand cœur! Com-ten-ce-rai-je, ô
 Ах, herz-lich geim! Soll es gleich sein, ihr
Ah, what a joy! Shall I start now, oh

Кузарочка
 Cuis.
 Köchin
 Cook

- ла - етъ у - слы - шать тво - е пѣ - ні - е.
- si - re jou - ir de ton ra - ma - ge.
 wün - sche, zu lau - schein dei - nem Lie - de.
hear you, our vi - ler's wish to hear you sing.

Tutti and.

VI. I
 VI. II
 div.
 Vcl.
 div.

Пример 17 (продолжение)

Соловей
 Ross.
 Nacht.
 Night.

мо - жи?
princes?
 Her-ren?
no-bles?

40

Vc.
 div.
 Cb.
 div.

Пример 18

40 Maestoso (alla breve) $\text{♩} = 76$

I Flg.
II Flg.
I, III Clar. in Fa
II, IV Clar. in Sib
Tr. I in Sib
Timp.
Соловьи
Ross.
Nacht.
Night.

Мо - жи?
Princes?
Ne-reu?
Ne-bles?

KAMERGERE
Le CHAMBRELLAN
KAMMERHERR
CHAMBERLAIN

Co - lo - vus - no, наш не - сра - вен - ный - ший.
Beau - ros - sig - noi, im - com - pa - rable of - seam,
Oh, un - ver - gleich - lich hol - da Nach - ti - gall,
Oh dear - est night - in - gale, you match - less bird,

40 Maestoso (alla breve) $\text{♩} = 76$

Vc. div.
Cb. div.

Завершает первое действие песня Рыбака, которая основана только на третьем разделе его экспозиционного номера и по тексту, и по музыке. В этой опере данный персонаж играет двойную роль: он и действующее лицо, и рассказчик. В данном случае Рыбак является для нас именно «нарратором»: текст песни представляет собой краткое, завуалированное содержание последующего акта, в образах-символах которого слушатель теперь может отчетливо узнать аллюзии на Соловья и придворных.

Завершение действия также является аркой, построенной на повторении материала вступления, только теперь в сокращенном виде. Музыка постепенно утихает, будто растворяясь и завершая одну главу в повествовании и подводя нас к следующей.

Таким образом, первый акт выполняет драматургическую роль достаточно развернутого пролога и одновременно является экспозицией практически всех действующих лиц оперы. Это отражает эпическую жанровую природу оперы. Об этом говорят также картинность и наличие повествовательности и «авторского слова» через Рыбака. Уже с самого начала проявляются принципы условного театра: «масковость» персонажей (у них нет даже имен), закрепление за каждым персонажем определенной образности и типа интонаций. А влияние в те годы на Стравинского импрессионизма отразилось в музыкальном воплощении образов природы.

Акт II

Второе действие начинается с антракта, который внезапно и очень шумно открывает новую сцену. Это своего рода интрада, соответствующая содержанию большой начальной сцены – подготовки дворца к появлению гостей и Императора в честь Соловья. Начальный удар в литавры и стремительный восходящий пассаж у арф, фортепиано, фоготов и медных духовых сразу же заявляют об активном характере этой части, в котором можно почувствовать даже некую агрессивность и воинственность (пример 19).

Пример 19

51 Presto ♩ = 144

Flauto piccolo

I

Flauti grandi II

Oboi I e II

picc. in Re
Clarinetti I e III in La

I, II
Corni in Fa
III, IV

Trombe I, II in Sib
picc. in Re
Trombe in Do

Timpani

Campanelli

Triangolo

Pianoforte

Arpa I

Arpa II

Несмотря на размер 3/4 присутствуют явные аллюзии маршевости: этому способствуют ярко выраженная акцентность, обилие медных духовых, особенно труб и валторн. Чередование трехдольности и двухдольности, триольная пульсация-тремоло в высоком регистре у деревянных духовых создают впечатление нарочитой театральной аффектации и даже маршонеточности, что впоследствии найдет свое отражение в эпизоде «Китайского марша» (пример 20).

Пример 20

В основе ладовой организации музыки – преобладание пентатоники, что является стилевым признаком китайской музыки. Это стилевая особенность усиливается также использованием инструментов, возможно, подражающих китайским народным: деревянные духовые (используется кларнет in A, кларнет piccolo in Es), челеста, треугольник, арфа (подражание щипковым), низкие струнные.

Тематизм вступления – преимущественно фактурно-тембровый и ладогармонический. Его особенность – в повторении кратких мотивов, основанных на фигуративном восходяще-нисходящем движении с вариантными изменениями, что типично для стиля Стравинского.

Практически сразу же вступает смешанный хор придворных и слуг, а также выделяются несколько солистов, но все партии перебивают друг друга, смешиваются. В основе вокальных партий – декламация, порой хор дублируется оркестром. Как и в первом действии, голоса придворных звучат резко и «крикливо». Все это создает блестяще фееричный и при этом несколько суетливый образ толпы людей. Что касается текста, то он представляет собой вербальную демонстрацию подготовки к празднику и включает в себя всего несколько фраз, которые постоянно повторяются (пример 21).

Ладовая организация уже с начального пассажа части опирается на политональность и полиладовость: минорная субдоминанта *F-dur (as)*, на которую наслаивается звукоряд с чер-

тами лидийского лада (ля-бикар), придает музыке колористичность. У флейты – тремоло *cis-g*, у гобоев и кларнета *in La* в это же время – *g-d*: это вызывает «трение» звуков *d-des (cis)*. Выбор такой гармонизации не случаен: помимо того что это особенность гармонического мышления композитора, это еще и хорошо отражает характеристику и суть персонажей: неприятные, не имеющие собственного индивидуализированного воплощения, слитые в общую бесформенную массу.

Пример 21

The musical score for Example 21 is a complex orchestral and vocal work. It features a full orchestra with the following instruments: Flutes (I and II), Oboes (I and II), Clarinets (in B-flat), Bassoons (I and II), Horns (I, II, III, IV), Trumpets (I and II), Trombones (I and II), Percussion (T-Sorte), and strings (Violins I and II, Violas, and Cellos/Double Basses). The vocal parts are for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, with lyrics in both German and Russian. The score is in 4/4 time and features a complex harmonic structure with a Lydian mode. The music is characterized by a dense texture and a slow tempo.

Средний раздел начинается монтажно и представляет собой рассказ Кухарочки о Соловье. Темп замедляется, и вместо tutti оркестра звучат всего лишь струнные и труба. Вокальная партия Кухарочки все так же остается силлабической и речитативной, но при этом ритмически и мелодически становится более свободной, немного приближаясь к манере исполнения Соловья и являясь его косвенной характеристикой (пример 22).

Пример 22

КУХАРОЧКА *La CUISINIÈRE*
KÖCHIN COOK

Hkpa, ma - nem - za - a, ch - pem - za - a
Now, c'est un tout pe - tit et - seau gri -
Ach, nein, es ist ein klei - nes, grau - es
No he is ve - ry small and grey in

63 Lento $\text{♩} = 50$

Cor. I. II
in Fa
Кухарочка
Cuis.
Köchin
Cook

- стня - за, е - сь куч - тах ка - ку за - мь - ты! МОЖ - но, А за - но -
- ad - ire en peut le voir par - fois dans les do - cu - ments et quand il
Vog - lein, man kann es manch - mal in dem Wald - chen se - hen, und wenn es
co - lour, you would not see him in a for - est thick - et, but when he

VI. I
Solo

VI. II
Solo

Vla.
Solo

Vc.
Solo

Cl. I. III
in La

Кухарочка
Cuis.
Köchin
Cook

- сть, не - ко такь сть - ность, где - то нѣтъ нѣтъ до - ка - зы - ет
dram - te, pour un rien des yeux sont tout pleins de lar - mes,
singt, so ful - len sich die Au - gen so - gleich mit Trä - nen,
sings you are pos - sessed and can - not keep back the flow - ing tears, the

Cl. III in La : Cl. basso :

VI. I
Tutti

VI. II
Tutti

Vla.
Tutte

Vc.
Tutti

Ch.
Tutti

Pizzicato when al segno

Stretta начинается репризой первого раздела антракта, при этом она достаточно сильно сокращена. Исходя из того, что ни музыкально, ни по тексту раздел не меняется, можно сказать, что прислуга во дворце отнеслась равнодушно к словам Кухарочки.

Пример 23

in La
 Cl. bas.
 in Sib
 I. II
 Cor in Fa
 III. IV
 Tr. I. II
 in Sib
 Trc. in Re
 Tr.
 in Do
 I. II
 Trb.
 III
 Timp.
 Camp.
 Trgl.
 P. forte
 Arpe I. II

Solo
 muta in Cl. III in La
 muta in La
 senza sord.
 I Solo senza sord.
 II Solo con sord.
 mp
 gliss.
 unis.
 CAMERGERE Le CHAMBELLAN
 KAMMERHERR CHAMBERRLAIN
 molto meno *f. e dim.*
 Сту - пай - те воня! Сю - да и - дуть вль - мо - жи.
 Al - lex - vous - en! Notre em - pe - teur ar - pro - che.

Суеу подготовки к празднику прерывает появление Камергера, который возвещает о том, что на праздник прибыли вельможи. Единственную реплику этого персонажа можно поделить на две части. Первая осталась без изменения с предыдущего акта: поддерживаемая в унисон с голосом тромбона на фоне замолкнувшего оркестра, угловатая, резкая и надменная. Вторая же по музыкальному решению представляет собой полную противоположность: хроматический нисходящий ход без какого-либо музыкального сопровождения выдает страх персонажа перед вышестоящими гостями. И, словно в подтверждение этого, бас-кларнет и тромбоны в унисон повторяют мотив Камергера, только звучит он более глиссандированно (пример 23). Данное музыкальное решение хорошо отражает одну из особенностей условного театра: эмоции здесь не столько выражаются, сколько изображаются музыкальными средствами, а монтажный стык интонаций придает нарочитую аффектированность.

После этого начинается новая сцена, которая автором обозначена как «Китайский марш».

По своей художественной задаче и образности этот раздел глубоко не контрастирует с вступительным, он близок яркой картинностью и декоративностью. Его тематический материал являет собой реминисценции мотивов из вступления с вариационным развитием.

В образности марша проявляется степенность, помпезность и механистическая холодность за счет мелодико-ритмической остинатности и использования низких тембров. Данный инструментальный номер, как и вступление, трехчастный по форме. При всем его соответствии параметрам жанра он отличается подчеркнутой, несколько заостренной театральностью: нарочито простая тема построена на секвенционном и ритмически вариантном развитии у разных тембров одного восходящее-нисходящего пентатонического мотива. Соответственно, весь эпизод «Китайского марша» в своей гротесковой заостренности выявляет некую обезличенность, механистичность и примитивность прибывающих во дворец императорских вельмож (пример 24).

Пример 24

The image shows a page of a musical score for a full orchestra. The instruments listed on the left are: Fl. picc., Fl. I, Fl. II, Ob. I, Cor. ang., Clar. I, Clar. II, Tr. I, Tr. II, Tr. III, Tr. IV, Tbn. I, Tbn. II, Tbn. III, Tuba, Camp., Tri., Co. Casca., P. forte, Arpa I, Arpa II, Vl. I, Vl. II, Vla. div., Vc., and Cb. The score is in 2/4 time and features a prominent tremolo in the violoncello part. A box with the number 67 is visible above the Violin I part.

В размере 2/4 на фоне оstinатной пульсации восьмыми оркестра у виолончелей звучит триольное тремолирование, похожее на вступление к опере. Фанфары двух труб, исполняемые в кварту по звукам пентатоники, возвещают о статусе и важности гостей.

Постепенная динамизация приводит к яркой кульминации: tutti оркестра возвещает о появлении Императора. В основе – все тот же пентатонический мотив (пример 25). Завершает эпизод реплика Камергера, которая ничем по музыкальному воплощению не отличается от его предыдущих.

Пример 25

[79] *Del Tempo I (Marcia)*

[79] *del Tempo I (Marcia)*

The image shows a page of a musical score for a march. At the top, there is a title in Russian: «Песня Соловья» (The Song of the Nightingale) and a reference to the opera 'The Emperor of China'. Below the title, there are two versions of the score. The first version is for a full orchestra and includes parts for Flute I & II, Oboe I & II, Cor Anglais, Piccolo, Clarinet in B-flat, Bassoon I & II, Trumpet I & II, Trombone I & II, Tuba, Timpani, Cymbals, Triangles, Flutes, Grand Cassa, Piano Forte, and Strings (Violin I & II, Viola, Violoncello, Double Bass, and Contrabass). The second version is a simplified score for Violin I & II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score is in 2/4 time and marked 'del Tempo I (Marcia)'. It includes a piano introduction and a main section starting at measure 79.

Следующая сцена – «Песня Соловья» – представляет собой арию данного персонажа, обрамленную двумя виртуозными вокализациями a'capella.

Текст арии отличает символистская недосказанность и ассоциативное богатство при поэтически изысканном тоне выражения:

«Ах, сердце доброе,
 Ах, сад благоуханный.
 Цветы душистые,
 И солнце, и цветы!
 Ах, сердце грустное,
 Туман передрагасветный.
 Слеза прозрачная,
 И месяц,
 И слеза...

Ах, сердце нежное,
 Ах, небо синей ночи,
 Мечты любимые,
 И звезды,
 И мечты...»

Символика, поэтическая метафоричность и даже эмоциональная атмосфера стиха (кроме структурного решения) вызывают ассоциации с японской поэзией.

Мелодия вступительного вокализа начинается с «вершины источника», ее изысканный хроматизированный рисунок вызывает прямые ассоциации с темой Шемаханской царицы из оперы «Золотой петушок» Римского-Корсакова. Но, несмотря на интонационное сходство партий этих двух персонажей, важно отметить, что контекст в связи с трактовкой персонажей несколько отличается: героиня оперы Римского-Корсакова является неотъемлемой частью восточной культуры, поэтому для нее подобные интонации естественны. Для Соловья же изысканно хроматизированная мелодическая линия воплощает идею красоты и поэтичности (присущую, кстати, и образу Шемаханской царицы). Импровизационно свободный вокализ опирается на хроматический *a* – это яркий пример фигуративной мелодики типа арабески с прихотливыми и непредсказуемыми изгибами мелодической линии, в которой небольшие отрезки движений по звукам хроматической гаммы, порой с элементами скрытого двухголосия, сочетаются с движением по звукам трезвучия (пример 26).

Пример 26

Четко структурировать (и разделить на фразы) этот раздел сложно. Сам композитор не установил какого-либо размера, и, соответственно, деление на такты тоже отсутствует. Цезуры в мелодической линии создаются с помощью фермат либо долгих длительностей. При этом деление будет на неравные структурные единицы. В основе этого решения лежит идея импровизационности, которая будет касаться и тонального плана: тема начинается со звука *a*, и к концу каденции наблюдается тенденция к разрешению в этот же звук, но тоничность этого звука весьма условна, так как и в самом этом эпизоде, и в дальнейшем тональный план неустойчив.

Вокализ логично вводит в арию. Ее мелодика ариозного склада также хроматизирована и импровизационна. В связи с этим наблюдается несовпадение во фразах ударения текстового и мелодического (пример 27). Вокальная партия звучит на фоне тонического органного пункта у струнных (тональность – *A-dur*). По форме ария является строфической с вариационным развитием, к третьей строфе ритмика усложняется. Но при этом образное содержание сохраняется на протяжении всего номера. Тремолирование флейт и кларнета в совокупности с тембрами струнных инструментов и очень медленным темпом дают ощущение статичного созерцания образов природы. А тихая динамика придает этому разделу таинственность, поэтичность и импрессионистическую зыбкость.

Пример 27

Соловей
Ross.
Nacht.
Night.

Ах, сер - дце до - бро - е, Ах, садь бла - го - у - хан - ный.
Ah... iou. em - plis mon coeur, ni - doux rat - fut m'e - plo - re,

Соловей
Ross.
Nacht.
Night.

Цвѣ - ты ду - шис - ты - е, И солн - це и цвѣ - ты
Les... va - vis - s'en - tes fleurs, les - fleurs, le clair so - leil!

Завершающий «Песню Соловья» вокализ мелодически немного отличается от вступительного: доминанта *e* стала тоном-устоем, а широкие виртуозные ходы сменились более ограниченными по диапазону мелодическими ходами. При этом опора на хроматический звукоряд, виртуозность и импровизационность остались ведущими средствами выразительности (пример 28).

Пример 28

86 Cadenza (tempo come prima cadenza) raro allarg.

Соловей
Ross.
Nacht.
Night.

Ах
Ah

Следующий за арией диалог Соловья и Императора дает нам экспозицию нового персонажа.

Первая половина небольшой речитативной реплики китайского правителя отмечена тихой динамикой, а ритмически равномерная вокальная партия выдержана на одном звуке с редкими мелодическими подъемами на м.3 и ум.4. Все это в сочетании с очень скудным сопровождением виолончелей и альтов пиццикато, а также с весьма условным соло кларнета (партия Императора звучит практически а'capella) показывает нам, как был заморожен Император пением птицы (пример 29). Вторая часть его речитатива резко контрастна: она звучит уже *f*, и диапазон партии Императора расширяется за счет скачков на м.6 и б.6 ($e-c^1/cis^1$), а солирующие трубы придают репликам персонажа властность (пример 30). Подобное решение только подчеркивает «масковость» персонажа.

Пример 29

L'EMPEREUR
EMPEROR

Какъ хо - ро - шо ты спишь.
Ouel chané dé - li - ci - eux!

Cl. III
in Sib

Императорь
Емр.
Kais.
Емр.

Чѣмъ на - гра - дить те - бя? Ска - жи?
Pour te ré - com - pen - ser, dis - moi,
Wie dank' ich dir da - für? Sag' mir,
How to re - ward you now? ich! me...

Vle.
Vc.

Пример 32

91 *Vivace* $\text{♩} = 70$

I Fl. gr. II

picc. in Re Tr. in Do

con sord. *sul meno* *sempre sim.*

con sord. *sul meno* *sempre sim.*

Первые два япон. посла разступаются. Къ Кйт. Имп. подходят
третий япон. посоль съ Искусств. Сол. вь рукахъ.
*Les deux premiers envoyés s'écartent, le troisième s'avance
vers l'Empereur, et lui présente le rossignol artificiel.*
Die ersten beiden Gesandten geben auseinander, der dritte geht
auf den Kaiser zu und überreicht ihm die künstliche Nachtigali.
The third envoy advances towards the Emperor, and presents
the mechanical nightingale.

почти крикомъ *sempre sim.* **3й ПОСОЛЬ**
presque crié **3e ENVOYE**
fast schreiend **3. GESANDTER**
almost shouting **3rd ENVOY**

Co - no
L'Em - pe -
Un - ser
From the

91 *Vivace* $\text{♩} = 70$

VI. I *sul pont. sino al segno* *f détaché*

VI. II *sul pont.* *sempre sim.* *sino al segno*

Vle. *sof* *sul pont. sino al segno* *f détaché*

Пример 32 (продолжение)

I Fl. gr. II

picc. in Re Tr. in Do

3й пос. **3e Em.**
3. Ges.
3rd Envoy.

- вей Им - пе - па - то - па Я - пон - ска го
- yem di ja - pan en - pose son ros - si - gant
Kai - ser schickt dir sei - ne Nach - ti - gall,
lord of Ja - pan I bring this night - in - gale,

VI. I

VI. II

Vle.

«Песня механического соловья» в драматургии контрастирует с песней живого Соловья. Интересно, что это контрастное сопоставление дается как бы «на расстоянии», отстраненно, в основном декоративными сценами между ними.

Начинается она с тремоло кларнетов на выдержанных унисонах у виолончелей, которые в сочетании с диссонирующими аккордами челесты изображают движение механизмов. Развернутое соло гобоев имитирует звучание соловья-игрушки. Чисто инструментального склада, эмоционально холодная тема основывается на восходяще-нисходящем движении и складывается из двузвучных мотивов при опоре на мажорную пентатонику (пример 33). В этом есть некоторое сходство с «Китайским маршем». Ритмически в ней все достаточно выверено; темп также умеренный и неизменный, то есть отсутствует естественная импровизационность и развитие образа, что дает нам понимание «неживой», искусственной природы соловья, который, по сути, тоже навсегда останется в неизменном виде. Настоящий Соловей в это время улетает.

Пример 33

The image shows a musical score for Example 33. It consists of seven staves. The top two staves are for Oboe I and Oboe II. The next two staves are for Clarinet in La I and Clarinet in La II. Below these are the Celesta, Arpa I, and Arpa II. The bottom two staves are for 2 Violoncelli Soli. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The Oboe parts feature a complex, rhythmic melody with many sixteenth notes. The Clarinet parts have a more sparse, sustained melody. The Celesta, Arpa I, and Arpa II parts provide a harmonic accompaniment with chords and arpeggios. The Violoncelli Soli parts consist of sustained, low-frequency notes.

Небольшая диалогичная сцена между Камергером и Императором относится больше к характеристике внешней стороны правителя. Все так же на фоне выдержанных нот у солирующих труб реплики этого персонажа звучат властно и непоколебимо. Лишь только на последних шести тактах сцены композитор помещает ремарку «В темпе «Китайского марша» с включением некоторых реминисценций из этого номера. Это значит, что весь императорский дворец пока что остался во власти поверхностного восприятия прекрасного.

Действие вновь завершается песней Рыбака:

«Тучами все звезды сокрыв,
Холод и тьму смерть принесла.
Смерть самую голосом птиц,
Смерть победил небесный дух».

Так же как и в первом действии, песня выполняет роль связки-предсказания сюжета. Мелодия вокальной партии не меняется, а оркестровое сопровождение основано на оstinатных фигурациях арфы, пульсации в разных ритмических вариантах струнных и гобоя, а также включает оstinатный выписанный мордент у английского рожка.

Таким образом, во втором действии впервые выявляется одна из основных идей оперы – конфликт искусства подлинного и ложного. Но реализует он себя не по законам драмы (через прямое столкновение), а по законам эпоса, то есть через контраст, к тому же разделенный сценой появления японских послов. Сама ситуация «соревнования» воспринимается как

первая смысловая кульминация оперы. В решении действия преобладает опять же картинность, типичная для эпического жанра, только теперь она решена как частая монтажная смена декоративных сцен.

Акт III

Последнее действие разворачивается в комнате Императора. Над ним склонилась Смерть, которая забрала у него корону и императорское знамя. Вокруг кружат призраки, олицетворяющие «злые и добрые дела»¹ правителя. Испуганный умирающий Император умоляет принести ему музыку, так как его игрушечный соловей уже давно сломался.

В целом акт отличается камерностью звучания и психологичностью содержания, пожалуй, даже философским подтекстом. Действенность или фабульность в нем наименее выражена. Акт открывается развернутым мрачным вступлением. Его тематизм опирается на материал двух номеров – «Песни искусственного соловья» (интонации соло гобоев) и «Китайского марша» (использование пентатонических мотивов). Реминисценции именно данных тематически родственных элементов содержательно оправданны: в сказке Андерсена упоминается о том, что рядом с изголовьем кровати лежал механический соловей, которого некому было завести, а во всем дворце слуги уже спешили поклониться новому императору. С самого начала можно отметить небольшую повторяющуюся тему у тромбонов с сурдинами, которая звучит на фоне выдержанных звуков валторн. Содержание этой мрачной по характеру темы пока еще не раскрыто в полной мере, но уже на момент экспонирования чувствуется заложенный в ней недобрый смысл: начальная «агрессивная» интонация тритона, чисто инструментального склада мелодический рисунок темы, основанный на холодных кварто-квинтовых скачках и элементах хроматической гаммы, говорят о господстве чего-то внеличного и фатального. Очень медленный темп, наложение уменьшенных трезвучий от *a* и от *d* друг на друга в очень низком регистре, а также разреженная фактура придают этому разделу зловещий и мистический характер (пример 34).

Пример 34

The musical score for Example 34 begins at measure 101, marked 'Con moto' in 3/4 time. It features a full orchestral arrangement. The woodwinds (Corni in Fa and Trombe I. II in La) play sustained notes, with the trombones marked 'senza sord.' (without mutes). The strings (Viola, Violoncelli, and Contrabassi) play a rhythmic pattern of eighth notes, with the Viola and Violoncelli marked 'pizz.' (pizzicato). The overall mood is dark and atmospheric, with a focus on the low register of the brass and strings.

¹ Цитата из сказки Г.-Х. Андерсена «Соловей».

Пример 35

109

Cl. bas. in Sib. Solo

Fag. II

Trb. I. II. III. con sord.

Timp. *secco*

Celesta

ИМПЕРАТОРЪ *LEMPEREUR*
KAISER *EMPEROR*

(испутанно) (avec effroi)
(erschrocken) (frightened)

Что о - то? Кто о - ни? Ахъ.
Qu'est-ce là? Qui va là? Je
Was ist das? Wer ist hier? Ach,
Who is it? What are you? I

Привидѣнія *рассогн*
Spect. Geist. Spect.

Вспом - ни! Мы - вѣ - тво - и дѣ - ла.
Trem - ble! Tous les ac - tes pas - sés,
Zitt - re! Dei - ne Ta - ge sind um,
Hear us! We are all your past deeds,

109

VI. I. pizz.

VI. II. pizz.

Vlo. pizz.

Vc. pizz.

Cb. *f*

Одноголосный хор привидений (ремарка композитора) выступает в образном плане как естественное продолжение вступления. Вокальная партия строится на медленном движении типа *circulario* вокруг звука *f*, что имитирует кружение призраков вокруг Императора. В диалоге с неизменно повторяющейся партией привидений звучат реплики Императора: они короткие, выражают испуг и воплощаются в речитативной интонации небольшого диапазона с чередованием скачков и репетициях на одном звуке (пример 35). Здесь персонаж показан с человеческой стороны: вокальная партия более живая и подвижная мелодически, а интонации трубы, которые сопровождают его реплики «Ах, музыки! Музыки!», звучат скорее как мольба, нежели приказ (пример 36).

Пример 36

Cor. I in Fa *f scurrié*

Trb. I. II. III. (sord.)

Timp. *secco*

Celesta

СОЛОВЕЙ *Le ROSSIGNOL*
NACHTIGALL *NIGHTINGALE*

Императоръ
Emp. Kais. Emp.

износ - ит - тавельскъ, ба - ра - ба - нова!
- bours, — сун - ба - les, de - nez vi - te!

Ахъ, му - зи - ки, му - зи - ки!
Mes mi - si - ciens, par grâ - ce!

Ахъ —
Ah —
Ah —
Aï!

Новая сцена начинается внезапным появлением Соловья и его речитатива. Как и во втором действии, вокальная партия персонажа звучит а'capella. После речитатива звучит небольшой вокализ, который интонационно очень близок вокализу из второго действия (пример 37).

Пример 37

Соловей
Ross.
Nacht.
Night.

110 $\text{♩} = 60$

здесь, я здесь, Ве-ли-кий Им-пе-ра-торь! Те-бѣ спо-ю о томъ, какъ хо-ро-шо
me voi-ci, O prin-ce mag-na-ni-me! Je viens chan-ter de tes jar-dins le

Соловей
Ross.
Nacht.
Night.

— шо въ са-ду тво-емъ. A
charme et la dou-ceur. A
Zaa-ber und Süs-sig-keit. A
gar-den is to-night. A

Соловей
Ross.
Nacht.
Night.

111 *legato a tempo*

Вся сцена с Соловьем является центральной в данном действии, она довольно масштабная и свободно построена: включает кроме собственно ариозных эпизодов диалоги с Императором и со Смертью.

Само ариозо Соловья, несмотря на связь со вторым действием, лишено безмятежности и идилличности. Некоторая напряженность подчеркивается и редким сопровождением оркестра, затемненными красками минора (пример 38). Мелодический рисунок вокальной партии Соловья напоминает *circulario* в крупных масштабах: как будто птица пытается загипнотизировать Смерть и отвлечь ее внимание от Императора. В отличие от легкого, созерцательного по характеру ариозо второго действия, вся сцена с Соловьем более психологична.

Пример 38

I
Fl. gr.

II
Cl. picc.
in C

Cl. I in B \flat

I, II
Cor. in F

III, IV

P-forte

Соловей
Ross.
Nacht.
Night.

112 $\text{♩} = 60$

Ночь сны-я-я
La nuit fait place
Sieh schon steigt
Night yields to dawn,

arco div.

con sord. poco
arco div.

Пример 38 (продолжение)

I
 Fl. gr.
 II
 Cl. picc.
 in Re
 Cl. I in Sib
 I. II
 Cor. in Fa
 III. IV
 P-forte
 Celesta
 Arpa I
 Arpa II
 Соловей
 Ross.
 Nacht.
 Night.
 VI. I
 VI. II
 Vlc.

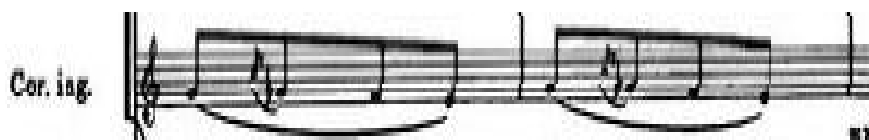
non arpegg. & sont étouffés
 sont étouffés

уже бли - зит - ся кь кон - цу.
 à l'a - van - ce clair - ce.
 hell die Mor - gen - rö - se.
 it will soon be morn - ing.

pizz.

В свою очередь, отличительной чертой реплик Смерти в диалоге с Соловьем является нисходящий тетраход у английского рожка (*passus duriusulus*) (пример 39). Именно здесь проявляется в полной мере небольшая тема, которая ранее открывала вступление третьего действия: теперь она однозначно позиционируется как тема Смерти. Сначала ее можно услышать после слов Соловья о возвращении короны Императору. В этом контексте тема воспринимается больше как выражающая негодование. Если раньше она звучала у тромбонов и воплощала негативное начало в смягченной форме, то теперь у тембра трубы она звучит достаточно угрожающе. После чего варианты этой темы переходят непосредственно в вокальную партию Смерти, однако уже в связи с контекстом ситуации они сохраняют только остатки содержавшейся в теме агрессии (пример 40). По сути, диалог Соловья и Смерти воплощает конфликт как некую «борьбу» за душу Императора, завершающуюся победой сил Красоты и Добра: своим пением Соловей изгоняет Смерть и возвращает Императору силы.

Пример 39



Пример 40



Последний раздел арии снова выдержан в более светлом ключе, как и ария во втором действии.

Фразы выздоровевшего Императора вновь выявляют двойственность образа – Император как человек и как повелитель, поэтому вокальные фразы различаются интонационно.

Последний речитатив Соловья, как и начальный, звучит практически без оркестрового сопровождения. Лишь в последнем разделе хроматизированные ходы у струнных создают эффект колористичности, а также косвенно перебрасывают образную арку к материалу вступления оперы (пример 41). На фоне этой небольшой оркестровой постлюдии уход Соловья воспринимается как его «растворение» в природе.

Пример 41

Соловей
Ross.
Nacht.
Night.

бу - ду при - летать - къ те бѣ и пѣть я каж - дой ко - чью,
- si je rev - ten - drai vers toi et cha - que nuit dans l'om - bre
je - de Nacht werd' ich im - Dun - kel wie - der zu dir kom - men
night I will re - turn to you and sing un - til the day - break.

VI. I
VI. II
Vla.
Vc.
Cb.

arco
arco
arco
(pizz.)
arco
con sord.
unis. arco

Последняя сцена представляет собой «Похоронный марш». На фоне равномерного остинатного маршевого ритма звучат реминисценции тем из «Китайского марша», что является сценическим напоминанием о составе участников процессии, но не стоит забывать и о бездушности окружения Императора, которые уже нашли нового повелителя. При этом музыкальный материал изменен в соответствии с содержанием. За счет использования в оркестре арф, а также группы ударных в составе тарелок, там-тама, бубна и большого барабана, марш звучит, во-первых, ориентально (обилие ударных инструментов свойственно для китайской музыки [4. С. 6]), а во-вторых, гротесково, что опять же театрально-условно выражает идею (пример 42).

Пример 42

The image shows a page of a musical score for Example 42. It features multiple staves for different instruments and vocal parts. The instruments listed on the left are: Cor. Ing., I, Fag. II, Timp., Tambores, Flauti, Gr. Cassa, Tim-tam, Percute, Arpa I, Arpa II, VI. I, VI. II, Vln., Vc., and Cb. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ppp' and 'Pianissimo'. There are also tempo markings like '♩ = 40-42'. Some staves have lyrics in Spanish, such as 'avec une cigarette à tête en capot' and 'señal tocó. Flautando sin al organo'. The score is numbered 129 in a box.

Заключительный восходящий C-dur-пассаж арф, завершающийся F-dur-трезвучием, знаменует восход солнца и окончательное выздоровление Императора. Его последняя реплика «Здравствуйте!» на фоне полной тишины отличается широтой, степенностью и устойчивостью, чего раньше не наблюдалось, и говорит о духовном преображении персонажа (пример 43). Возможно, подобный аспект содержания объясняется и отказом от политональности.

На последнем слоге приемом «наплыва» вступает виолончель, оstinатные мелодические фигурации которой напоминают баркарольные. Ансамбль гобоя, английского рожка и двух фаготов народного склада готовит эпическое послесловие – песню Рыбака. Она очень сокращенная, состоит из двух фраз. Ни тональность (a-moll), ни мелодический рисунок темы не изменились, что выражает цельность образа и его символичность. И завершается опера на выдержанной квинте a-e, что опять же говорит о народности, но и также о внутренней наполненности, скрытой в чистоте и простоте.

Пример 43

Китайский Императоръ въ полночь царского убранствѣ.
*Le chambre de repos est baignée de soleil. L'Empereur
 vêtus tombent à terre.*
 Kaiser ist in Sonnenschein getucht. Der Kaiser
 zur Erde.
 is flooded in sunlight. The Emperor, attired in full
 rostrate themselves.

ИМПЕРАТОРЪ L'EMPEREUR
 KAISER EMPEROR

Знамя - сраженъ -
 Bon - jour à
 Seid mir ge -
 Be mel-comé

Занавѣсь медленно опускается
Le rideau tombe lentement
 Der Vorhang fällt langsam
Slow curtain

133 $\text{♩} = 54$ (più largo che sopra)

Ob. I
 Cor. Ing.
 I
 Fag. II
 Fag. III

Голосъ РЫБАКА La voix du PÊCHEUR
 Stimme des FISCHERS Voice of the FISHERMAN

Рыбакъ.
 Emp.
 Kais.
 Emp.

Vc.

Com - me nou - ve -
 Le clair so - leil -
 Nun vor der Son -
 The night is end

- Te!
 tous!
 - grüsst!
 Ave!

Таким образом, в третьем акте раскрывается вторая идея поэмы – всепобеждающая сила искусства. Действие лишено декоративности, статично. Завершающее эпическое послесловие, перебрасывает крупную образную и тематическую арку к началу первого действия.

Анализ симфонической поэмы «Песнь соловья»

Поскольку поэма создавалась на материале оперы, качества театральности в ней изначально и ярко выражены. Смена музыкальных разделов и эпизодов поэмы иллюстрирует образы и сценические ситуации оперы. В произведении не использован материал первого действия оперы, за исключением темы песни Рыбака, которая будет помещена в поэму в несколько другой «сюжетный» контекст. Возможно, это связано с тем, что первый акт «Соловья» можно трактовать как очень развернутый пролог, в котором нет действия. В поэме, в силу компактности этого жанра, в этом разделе нет необходимости.

Поэма в соответствии с природой жанра является одночастной, но выделяются три крупных раздела.

I раздел «Празднество» соответствует первой половине второго акта оперы, где все придворные готовятся к празднику, на котором будет петь Соловей.

«Празднество» складывается из нескольких эпизодов, представляющих собой цепь сменяющих друг друга картин.

Так же как и во втором действии оперы, в поэме этот раздел открывает развернутое вступление. Особых отличий от оперного первоисточника нет, за исключением того, что интонации, соответствующие репликам хора, полностью отсутствуют даже в исполнении оркестра. Особый интерес вызывает средняя часть вступления, которая начинается монтажно. В опере она представляет собой небольшое соло Кухарочки – рассказ о Соловье. В поэме Стравинский не включает музыкальную характеристику этого персонажа, давая вместо этого «эскизную» экспозицию Соловья в маленьком эпизоде, основанном на импровизационных мелодических фигурациях флейты.

Новый образ так же решен в основном как изобразительный, но при этом значительно контрастирует с предыдущим. Трели и фигурации в партии первой флейты на фоне оstinатного тремоло второй создают яркий эффект звукоподражания пению соловья. Оркестровая фактура становится в этом небольшом эпизоде прозрачной: происходит резкое торможение темпа, только низкие струнные играют пиццикато, и скрипки – *divisi*, изредка присоединяясь к флейтам и играя трели (пример 44).

Пример 44

Создается яркий театральный эффект небольшой психологической паузы во всем действе: как будто окружающие внимательно слушают и напряженно ждут. Партия флейты – ритмически импровизационная – представляет собой звуковую арабеску чисто инструментального решения. Оstinатность в этом разделе почти снимается. В мелодической линии появляются экспрессивные малосекундовые интонации, которых прежде было очень мало, – это показывает отличие Соловья от всех окружающих, его живость и естественность на фоне блестящей, но поверхностной императорской элиты. Таким образом, используя такой метод условного театра, как «остранение», композитор направляет внимание на ведущую идею сочинения.

После этого небольшое репризно-кодовое замыкание снова переносит слушателя в сферу внешне декоративную, праздничную. В опере решение было аналогичным: одухотворенный рассказ Кухарочки о Соловье был проигнорирован слугами, и все снова вернулись к своим делам и праздничной суете.

В «Китайском марше», следующем за вступлением, композитор меняет некоторые тембровые решения. Так, во второй половине цифры 22 поэмы (в опере цифра 70) вместо двух

флейт, трубы и фортепиано играют одна флейта, кларнет *riccolo*, кларнет *in A*, труба и фортепиано. Также этот эпизод сокращен за счет того, что перед вступлением челесты (в поэме цифра 22, в опере – 72) есть еще одно предложение с солирующей ролью арфы, при этом соло трубы отсутствует (*пример 45*). Таким образом, Стравинский сокращает масштабы музыкального материала, но за счет характерности тембров эффект театральности и гротеска увеличивается.

Пример 45



Соло кларнета *riccolo* и флейты *riccolo* на цифре 75 оперы значительно дополнено большой флейтой и английским рожком, что так же придает большую красочность музыке.

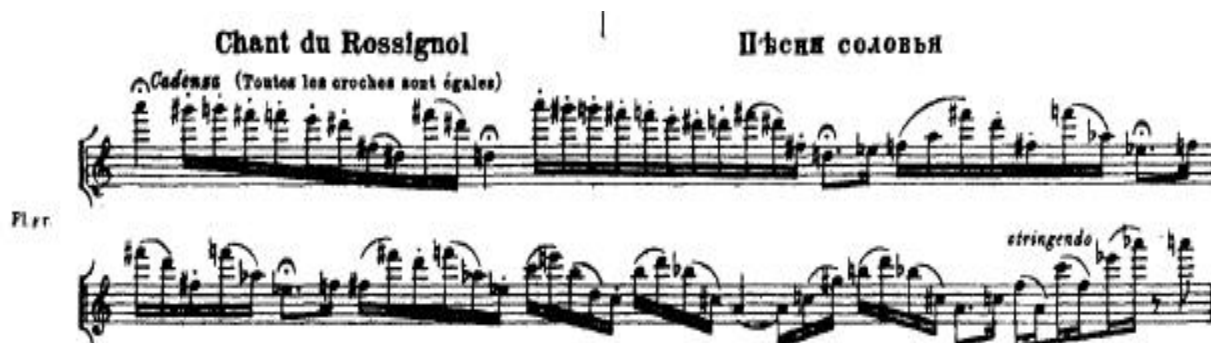
II раздел «Два соловья» представляет собой лирический центр поэмы. В нем более полно воплощена идея поэмы, заявка на которую была сделана в первом разделе, – сопоставление духовного и бездуховного. Основным событием здесь является «соревнование» живого Соловья и механического.

По форме раздел представляет собой контрастно-составную композицию с кодой: ABCD, где А – пение Соловья, В – реакция окружающих, С – пение искусственного соловья, D (с вставками интонаций темы А) – реакция императора и связующее звено к третьей части.

Часть начинается *attacca* с соло флейты – Соловья – в виде каденции (ремарка самого композитора) (*пример 46*). Ее характер звучания – импровизационный, свободный, пластичный; это образ спонтанного творческого выражения, отличающийся поэтической неуловимостью.

Начальным элементом является хроматическое нисходящее движение, преимущественно плавное, включающее в себя неожиданные широкие мелодические обороты.

Пример 46



Каденция является аналогом первого вокализа Соловья из второго действия оперы, но исполняется на октаву выше флейтой *riccolo*. Меньшая протяженность и рисунок, основанный на движениях по трезвучиям и септаккордам с побочными тонами, делают оперный вокализ более изысканным и сложным в техническом исполнении.

Первый эпизод начинается в умеренном темпе *adagio* ($\text{♩} = 46$). У виолончелей, второй арфы и челесты устанавливается ритмический остинатный фон на звуке *a*, «мерцающая»

терция дает черты одноименной переменности – *a-A*. Арпеджио первой арфы придают музыке зыбкость и поэтичность (пример 47).

Пример 47

The musical score for Example 47 consists of several staves. At the top, the Celesta and Piano parts are shown. The Piano part includes markings for *poco sf* and *sempre simile*. Below these are the two Arpa parts (Arpa I and Arpa II). The lower section of the score includes the V-no Solo part with *con sord.* and *poco sf-p* markings, and the other string parts (Gli altri V-ni I div., V-ni II div., V-lo, and V-c) with various performance instructions like *con sord.*, *poco sf-p*, *(senza sord.)*, and *pizz.*. The tempo is marked Adagio with a metronome marking of ♩ = 46 (♩ = 92). The key signature has one flat (B-flat).

Вся мелодическая функция лежит на флейте и кларнете *riccolo*, которые изображают пение Соловья (в опере – его ариозо) (пример 48).

Пример 48

The musical score for Example 48 features two staves: Fl. gr. (Flute) and Clar. picc. in mib. (Piccolo Clarinet in B-flat). The tempo is marked Adagio with a metronome marking of ♩ = 46 (♩ = 92). Both parts are marked *p cantabile*. The Flute part includes various ornaments and slurs, while the Piccolo Clarinet part provides a rhythmic accompaniment.

Особых отличий от оперного варианта нет. Только в инструментальном исполнении, в отличие от голоса, меньше ощущается гибкость. В контрапункте звучат аккордовые диссонансы у фортепиано (на оstinatном октавном басу *a*) и группы струнных, которые иллюстрируют реакцию и восхищение окружения Императора.

Второй эпизод (В) передает реакцию окружения Императора на пение Соловья и вводится при помощи приема монтажа. В резком контрасте предыдущему эпизоду проявляется идея противопоставления прекрасного и естественно-неповторимого бездуховному и фаль-

шивому. По музыкально-тематическому решению он является варьированным повторением вступления из первой части (цифры 3–13).

Третий эпизод – Игра искусственного соловья – сохранен практически без изменений.

Четвертый эпизод представляет собой некое шествие в умеренно-медленном темпе; по характеру звучания достаточно строгое и суровое. По мелодическому решению эпизод нейтрален: в опере это место знаменуют речитативные реплики негодующего Императора – объявление искусственного соловья придворным и изгнание из страны настоящего; в поэме же роль Императора в этой части взяли на себя медные духовые: здесь проявляется другая грань этого персонажа – Император как суровый повелитель. Все его окружение притихло, лишь иногда появляются как напоминание некоторые мотивы их тем из первой части, которые прерываются медными духовыми (по сути, придворным все равно, что происходит вокруг, они лишь пытаются всегда себя вести так, чтобы угодить Императору) (пример 49).

Пример 49

Пример 50

В коде раздела примечательно соло трубы на фоне остигатного сопровождения струнных и арф, которое является проекцией песни Рыбака из оперы, связывающей вторую и третью части поэмы. Мелодия осталась без изменений, равно как и ее сопровождение (*пример 50*).

Это первое появление темы песни Рыбака в поэме. То, что тема впервые дана именно после «соревнования» двух Соловьев, придаст ей значение авторского комментария драматургически важной сцены.

Рыбак так же своей искренностью и простотой противопоставляется искусственности и блеску дворца (снова связь с Юродивым как с единственным персонажем, который был честен и искренен и выражал авторскую позицию).

III раздел «Болезнь и выздоровление Императора» соответствует третьему действию оперы и начинается так же со вступления, где звучит тема Смерти. В целом в поэме сохранены все основные музыкальные темы и моменты третьего действия оперы, только они предельно сокращены. Так, хор привидений теперь звучит у фаготов и низких медных духовых, что придает образу призраков дел Императора еще более мистическую и недобрую окраску.

Тема Смерти приобретает главенствующее значение. Она постоянно чередуется с хором призраков, который переходит в высокие регистры деревянных духовых, а также с мотивами искусственного соловья.

Появление настоящей птицы знаменует фруллато флейты *risolo* и ритмически немного измененная тема каденции из второй части у солирующей большой флейты (*пример 51*).

Пример 51

В остальном музыкальный материал третьего раздела поэмы выстраивается так же, как в опере. Опускаются только речитативные реплики Соловья, Смерти и Императора. Лирико-эпическое послесловие поэмы, тема песни Рыбака, как и в заключении второго раздела, выполняет функцию авторского комментария. В окончании поэмы тема привносит черты смыслового многоточия.

Заключение

На основе анализа двух произведений можно сделать следующие выводы.

1. Сюжет и его трактовка.

В опере, несмотря на ее сценическую природу, действенное начало сюжета ослаблено, что обусловлено опорой на сказку как первоисточник. В поэме, в силу специфики жанра, фабульность проявляется как бы в «снятом виде», как чисто музыкальная фиксация «опорных точек» оперного сочинения.

2. Идея, ее воплощение.

Идея оперы в поэме сохранена, но осознание ее требует знания первоисточника. За счет того, что в «Песне соловья» отсутствует сценическое действие и словесное воплощение, все внимание сосредоточивается именно на чисто музыкальной реализации концепции.

3. Жанровая специфика.

И опера, и поэма эпические по жанровому решению. Это проявляет себя через яркую картинность, образ Рыбака как повествователя, одновременно выражающего авторскую идею. Драматургия опирается на типичный для эпического решения принцип контрастного сопоставления. Даже единственная в опере сцена, которая содержит в себе черты конфликт-

ности (сцена у постели умирающего Императора), по сути, конфликтной не воспринимается, так как ее участники – сказочный персонаж (Соловей) и аллегорический образ (Смерть).

4. Персонажи.

В опере все персонажи реально представлены и, соответственно, участвуют в действии, хотя они могут быть сказочными (Соловей) или аллегорическими (Смерть.). В поэме – это образы, показанные через музыкальные темы оперы. Причем не все персонажи оперы отражены в поэме. Так, совсем отсутствует Кухарочка (о ее присутствии мы можем только догадываться через эпизод рассказа о Соловье), а Камергер и Император представлены в поэме максимально эскизно. Рыбак в поэме (точнее, его тема) выполняет исключительно роль авторского комментария, в отличие от оперы, где он был представлен и в качестве действующего персонажа, и в качестве рассказчика, предвосхищающего последующие события.

5. Принципы условного театра.

Театр представления основывается преимущественно на наблюдении и оценке. Поэтому присутствующий и в опере, и в поэме принцип контрастного «нанизывания» эпизодов предполагает возможность как бы «встать над материалом» и осмыслить идею. Этому способствует и типичный для эстетики данного театра композиционный метод – монтаж.

На условность подхода работает и «масковость» в решении большинства персонажей; психологизм в раскрытии образов отсутствует, эмоции скорее изображаются. Но при этом важно наличие двух персонажей с закрепленной символикой (Соловей, Рыбак).

Нарочитая гротесковость и аффектация в решении образов и сцен реализуется и за счет музыкальных средств: в основном тембровых, а также интонационных, ладогармонических, фактурных. Более ярко это проявляется в поэме.

Опера «Соловей» и созданная на ее основе поэма «Песнь Соловья» стали первым обращением к условному театру. В них отчетливо можно проследить, как композитор экспериментировал в работе над жанром и «внедрением» принципов условного театра.

Литература

1. *Van der Toorn P.* The music of I. Stravinsky. New Haven and London, 1983. 644 с.
2. *Vlad R.* Stravinsky. London, 2001. 376 с.
3. *White E.W.* Stravinsky: The Composer and his works. Berkeley; Los Angeles, 1966. 608 с.
4. *Брагинская Н.* Игорь Стравинский. «Соловей». Буклет № 13 сезона 1994/95 года. СПб.: Мариинский театр, 1995. 10 с.
5. *Друскин М.С.* Собрание сочинений: в 7 т. / ред.-сост. Л.Г. Ковнацкая. Т. 4: Игорь Стравинский / М.С. Друскин; ред. кол.: Л.Г. Ковнацкая и др. – СПб.: Композитор, 2009. 584 с.: с ил.
6. *Задерацкий В.В.* Полифоническое мышление И. Стравинского: 2-е изд. М.: Композитор, 2007. С. 5–72.
7. *История зарубежной музыки.* Вып. 6: Начало XX – середина XX века: учебник для музыкальных вузов / С.Н. Богоявленский, Н.И. Дегтярева, А.К. Кенигсберг и др. – СПб.: Композитор, 2001. С. 60–98.
8. *Стравинский И.* Диалоги: Воспоминания, размышления, комментарии / пер. с англ. В.А. Линник; послесл. и общ. ред. М.С. Друскина. М., 1971. 414 с.
9. *Стравинский И.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии: в 3 т. Т. II: 1913–1922 / сост., текстол. ред. и коммент. В.П. Варунца. М., 2000. 551 с.
10. *Стравинский И.Ф.* Статьи. Воспоминания / ред.-сост. Г.С. Алфеевская, И.Я. Вершинина. М., 1985.
11. *Стравинский И.Ф.* Хроника моей жизни / пер. с фр. Л.В. Яковлевой-Шапориной. Л., 1963. 273 с.
12. *Савенко С.* Мир Стравинского. М., 2001. 328 с.
13. *Ярустовский Б.* Игорь Стравинский / 2-е изд., испр. и доп. М., 1969. 320 с.

Elena. A .Bogatyreva, Tomsk College of Music

e-mail: lelu@sibmail.com

Xenia. S. Nikitina Tomsk College of Music

e-mail: real.aksi@hotmail.com

I.F. STRAVINSKY. OPERA AND A SYMPHONIC POEM ON THE STORY OF G.KH. ANDERSEN «NIGHTINGALE»

Key words: opera, symphonic poem, genre specificity, principles of conditional theater, I.F. Stravinsky.

The article gives a detailed analysis of two works of I.F. Stravinsky by the fairy tale by G. Andersen's "Nightingale" - an operatic and symphonic poem. In these works the composer boldly experimented with genre models and for the first time turned to a new artistic direction - the conditional theater. Consider the features of the interpretation of the plot, the characters, the embodiment of the idea, the authors draw conclusions about the implementation of the principles of conditional theater in the opera "Nightingale" and a symphonic poem on its basis.

References

1. Van der Toorn P. The music of I. Stravinsky. New Haven and London, 1983. 644 p.
2. Vlad R. Stravinsky. London, 2001. 376 p.
3. White E.W. Stravinsky: The Composer and his works. Berkeley; Los Angeles, 1966. 608 p.
4. Braginskaya N. Igor Stravinsky. «Nightingale». Booklet No. 13 of the 1994/95 season. St. Petersburg: Mariinsky Theater, 1995. 10 p.
5. Druskin M.S. Collected Works: in 7 tons / Ed. Comp. L.G. Kovnatskaya; Ros. Institute of Art History; SPbGK. T. 4: Igor Stravinsky / M.S. Druskin; Ed. count: L.G. Kovnatskaya and others. St. Petersburg: Composer, St. Petersburg, 2009. 584 p.: With ill.
6. Zaderatsky V.V. Polyphonic thinking of I. Stravinsky: Research. Ed. the second. M.: The composer, 2007. P. 5–72.
7. History of foreign music. Issue 6: The beginning of the twentieth - the middle of the twentieth century. Textbook for music universities / S.N. Epiphany, N.I. Degtyareva, A.K. Koenigsberg et al. St. Petersburg: Composer, 2001. P. 60–98.
8. Stravinsky I. Dialogues: Memoirs, reflections, comments / Transl. with English. V.A. Linnik; after. and Society. Ed. M.S. Druskin. M., 1971. 414 p.
9. Stravinsky I. Correspondence with Russian correspondents. Materials for bio-graphy: In 3 vols. T. II: 1913–1922 / Comp., Text. Ed. and comments. V.P. Varunets. M., 2000. 551 p.
10. Stravinsky I.F. Articles. Memories / Ed.-Comp. G.S. Alfeevskaya, I.Ya. Vershinin. M., 1985.
11. Stravinsky I.F. Chronicle of my life / Transl. with fr. Yakovleva-Shaporina. L., 1963. 273 p.
12. Savenko S. The World of Stravinsky. M., 2001. 328 p.
13. Yarustovsky B. Igor Stravinsky / 2 nd ed. Correction. and additional. M., 1969. 320 p.