

## ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ПЕРСОНАЖИ

УДК 782.1

DOI: 10.17223/26188929/12/5

*Вероника Кривопалова, Анна Кириенко*

### ОПЕРА ЭДИСОНА ДЕНИСОВА «ИВАН-СОЛДАТ»

В статье даётся полный анализ ранней оперы Эдисона Денисова «Иван-солдат». Рассматриваются некоторые признаки «новой фольклорной волны», а также ранние проявления будущего стиля композитора. В 1950–1960-е гг. XX в. для многих молодых отечественных композиторов обращение к фольклору было единственной возможностью для самовыражения и обновления музыкального языка. Во второй половине XX в. остро встаёт проблема сохранения национального в творчестве.

Опера «Иван-солдат», премьера которой в Томске состоялась спустя более полвека после написания, до сих пор привлекает внимание своей «незаигранностью». Отдельно стоит отметить, что в профессиональной литературе отсутствует подробный разбор «Ивана-солдата», хотя опера неожиданно открывает нам «другого» Денисова: более «легкого» для восприятия, наполненного фольклорными элементами.

*Ключевые слова:* Эдисон Денисов, ранняя опера, «Иван-солдат», «новая фольклорная волна»

Опера «Иван-солдат» относится к периоду обучения Денисова в Московской консерватории. Работа над ней заняла около четырех лет, и первая картина, сочиненная в 1956 г., игралась на выпускном экзамене. В клавире опера была закончена к весне 1959 г. – моменту окончания аспирантуры. В партитуре написана первая картина, а также Ариозо Царевны и Колыбельная из четвертой картины.

Целиком опера «Иван-солдат» не была исполнена ни разу – ни в России, ни за рубежом. Специально для IV Международного фестиваля современной музыки имени Эдисона Денисова (проходившем в 2016 г.) была сделана оркестровка клавиром всей оперы учеником Э. Денисова Юрием Сергеевичем Каспаровым, заслуженным деятелем искусств России, руководителем Российской ассоциации современной музыки, профессором Московской государственной

консерватории им. П.И. Чайковского. Впервые опера была поставлена 15 декабря 2016 г. благодаря совместной работе Томского музыкального колледжа им. Э. Денисова, вокального факультета ТГУ и Новосибирской консерватории.

Ю. Каспаров говорит: «Мысль оркестровать оперу появилась довольно давно. Меня еще Лера Ценова (Ценова В.С. – Г.Г.) просила об этом. Но прежде чемзнакомиться с клавиром и что-то начинать, мне было необходимо заручиться поддержкой какого-нибудь оперного театра, который согласился бы эту оперу поставить. От театра, или, точнее, от оркестровой ямы, зависел состав оркестра – и это главная причина, которая тормозила работу. Пресс-релиз оперы предлагался самым разным театрам в Москве и в целом ряде регионов, но многих отпугивали масштаб оперы, необходимость ярких декораций, наличие огромного хора, большая часть которого должна быть костюмирована, да и состав солистов тоже, а некоторые просто пугались имени Денисова! И вдруг неожиданно в начале прошлого года мне поступило предложение из Томского музыкального училища имени Денисова. Выяснилось, что Томский колледж вместе с Новосибирской консерваторией могут и хотят поставить оперу, дать премьерные спектакли в Томске и Новосибирске и даже организовать турне по сибирским городам в 2018 году. Конечно, я, обсудив пресловутую проблему оркестровой ямы, сразу начал работу».

Мировая премьера Оперы состоялась 15 декабря 2016 г. в Центре культуры Томского государственного университета, а затем, в июне 2017 г. в концертном зале Новосибирской консерватории им. М.И. Глинки. В год 90-летия композитора состоялось ещё одно исполнение оперы в БКЗ Томской областной филармонии.

Денисов так оценивал свой первый оперный опыт: «<...> вспоминая сейчас консерваторские сочинения, я, говоря откровенно, думаю, что самое лучшее из сочинений тех лет был, все-таки, наверное, первый акт оперы “Иван-солдат”. Я написал его в конце первого курса, а второй и третий акт позднее уже – в аспирантуре <...>. Это сочинение из тех, которые могут иметь всегда большой успех: оно очень театральное и очень русское». Вспоминал он и такой факт: «Играл Дмитрию Дмитриевичу (Шостаковичу. – Г.Г.) свою оперу. Он очень расхваливал. Сказал: “Пописывали, пописывали, да и стали настоящим композитором”» [1, с. 19; 4, с. 53].

По стилю «Иван-солдат» напоминает произведения Стравинского русского периода («Мавра», «Байка»). Эдисон Денисов говорил о своей опере так: «Я купил у букиниста старое и большое издание сказок Афанасьева, которыми зачитывался. На одну из этих сказок я и написал оперу. Либретто я делал сам. Это было трудно, так как сказка Афанасьева занимает всего три страницы. Приходилось дописывать много текста. Кое-где я даже писал стихи. Использовал некоторые тексты из фольклорных записей. Ни одной цитаты в опере нет, но зато много текстов из народных песен. Текст нескольких больших фрагментах – арий и хоров – я сам написал в стихах. <...> Опера получилась очень русской и по сюжету, и по персонажам, и вообще по языку. Формы здесь большей частью простые: много куплетных, куплетно-вариационных, обычных трёхчастных. Опера в целом выстроена довольно просто – это что-то вроде огромного рондо, как одна из картин «Петрушки» Стравинского. То есть народная тема здесь – как рефрен, а все остальные участники – как эпизоды в этом рондо [13, с. 9].

Содержание оперы:

Иван-солдат полюбил дочь царя – Анну. Царь поставил условие: если Ивану удастся за месяц добиться любви Анны, будет она его женой. Иван-солдат подкупает прибывших торговать заморских купцов, и в больших часах, которые купцы дарят царевне, попадает в ее комнату. Опера заканчивается свадьбой Анны-царевны и Ивана-солдата [15].

Драматургия оперы основана на сквозном действии: сольные номера (арии, ариозо) плавно переходят в ансамблевые и хоровые сцены, плясовые эпизоды органично вписываются в ход сюжета. Уже в этом раннем произведении Денисов демонстрирует свободное владение вокальными формами вариантно-куплетного строения, контрастными переключениями в ходе событий, развитой лейтмотивной техникой [4, с. 55].

В опере пять картин:

Первая картина («Царский дворец») – экспозиция оперы. Включает сцену суда и хор «Слава».

Вторая картина («Кабак») – камерная по количеству участников.

Третья картина («Площадь») – массовая, центральная.

Четвертая картина («Спальня царевны») – камерная, включает только троих участников.

Пятая картина («Царский дворец») – развязка. Сцена несостоявшейся казни; «Здравица молодым».

В музыке много образных, сценических и музыкальных переключек. Основная арка, скрепляющая целое, перекидывается от первой картины к пятой. Это одно место действия (царский дворец), сцена суда: в первой картине – суд над солдатом, осмелившимся полюбить царскую дочь, в пятой картине – несостоявшаяся казнь Ивана (введен образ палача, разыскивающего свою жертву), а также сходное завершение картин: первая заканчивается «Славой» царю, последняя – «Здравицей» молодым. Центральная картина оперы – третья. Она самая развернутая и сложная по строению. Это сцена на торговой площади, включающая большое число участников (её рефрен – тема народа).

Тематический материал оперы неразрывно связан с фольклорной основой. В целом опера «Иван-солдат» традиционна по гармоническому языку, средствам выразительности, музыкальной драматургии. Однако она написана умелой композиторской рукой.

«Двойственность» стилистики постоянно ощущается в музыке оперы. При ясной диатонической основе и опоре на разнообразные ладовые структуры постоянно используются приемы «остранения», «освежающие», по выражению Л. Христиансен, гармонизацию мелодий фольклорного типа.

Сюжет сказки типичен для этого жанра и развивается «по нарастающей» – от спокойной завязки к кульминации в сценах буйного загула Ивана, далее – к счастливой развязке в «репризной» ситуации начала сюжета.

От русской оперы, от кучкистов тянутся все сюжетные линии оперы – здесь и славление Царя, и сцены загула в кабаке – аллюзия на сцену в корчме с ее хозяйкой у Мусоргского; эпизод прихода заморских кораблей напоминает сцену из «Садко» и т.д. Сфера жанровых аллюзий в опере достаточно широка: это и темы в духе плясовых наигрышей, и хоры славления Царя, и «балалаечные мотивы» в плясках «счастливой развязки». Сценическое решение оперы оказалось созвучным ее музыке: скромные постановочные средства не помешали созданию красочного спектакля, решенного в стиле яркого лубка, точно воплощающего сказочно-фольклорную стилистику.

В этой ранней, фактически «студенческой» опере Денисов смело выступил как либреттист; он вспоминал, что с этим испытывал трудности: «<...> сказка Афанасьева занимает всего две страницы, <...> пять картин оперы на этом не выстроишь» (цит. по: [4, с. 52]). В опере «<...> огромный монтаж материалов, взятых из русской поэзии, <...> много текста я взял из народных песен, <...> да еще досочинил сам в ариях и хорах» [4, с. 52, 54].

### Увертюра

Оперу открывает барабанная дробь и фанфара, которая в дальнейшем будет связана с характеристикой Царя. Г.В. Григорьева так и называет ее «темой царской власти». Лейтмотив власти появляется всюду, где речь идет о Царе или его страже, органично вплетаясь в хоровую ткань, в реплики персонажей. Э. Денисов подчеркивал, что в опере нет ни одной музыкальной цитаты, однако в ней много подлинных текстов из народных песен. Аллюзия адресована русской опере – как не вспомнить вступительную фанфару из «Золотого петушка», возвещающую о царской власти, или настораживающий трезвучный мотив из «Сказки о царе Салтане»? Диатоническая основа мелодии «остранена» наслоениями секунд, пока еще робкими, но в сопоставлении двух проведений придающими ей оттенок гротеска и вызывающими в памяти заключительную фанфару «Петрушки» [4].

Также налицо связь с нетемперированными духовыми инструментами. Фанфара звучит в исполнении двух труб, содержит движение по звукам аккордов, призывные квантовые ходы. Интересно ладотональное оформление фанфары: проявляется переменность *e-moll* и *C-dur* и интонационная опора на звуки трезвучия с добавочным тоном (в мелодии – на секундовые и терцовые соотношения звуков). Бесполутоновое строение фанфары также связано с опорой на пентатонику. Фанфара проводится дважды, второй раз с эффектом «эхо», что подчеркнуто динамическим контрастом (*f* – *pp*) и сменой тональности (*A* – *dis*) в тритоновом соотношении; опора на хроматическую тональность.

Описанный гармонический прием, безусловно, отсылающий к эстетике «новой фольклорной волны», находит претворение и в дальнейшем. Созвучия с побочными тонами становятся в опере едва ли

не главным средством гармонизации мелодий фольклорного типа, почти цитатных.

Они особенно характерны для эпизодов, связанных с фигурой Царя, с «негативной» сферой власти.

Moderato ♩=60

фанфары

Piano

The musical score is for a piano piece in 6/8 time, marked Moderato (♩=60). It features a fanfare-like melody in the right hand. The first system contains five measures with dynamics *f*, *ff*, and *mf*. The second system contains five measures with dynamics *f* and *pp*. The left hand provides accompaniment with chords and moving lines.

Основная часть увертюры по образному содержанию имеет сквозное развитие: от лирического, печального повествования (с *oboe solo*) к торжественной декламации и победе счастья, любви. Увертюра имеет куплетно-вариационную форму (тема и 4 «глинкинские» вариации на *soprano ostinato*) с чертами полифонизации в развитии музыкального материала – добавлении относительно самостоятельных мелоритмических и фактурных пластов и перегармонизации мелодии в вариациях.

Тема вариаций имеет признаки жанра хороводной песни раннего периода, а именно: ограниченность диапазона и звукоряда, комбинаторный, попевочный характер мелодии, малую распевность слогов, скромность средств многоголосия (бурдон или гетерофония) [14, с. 122]; метрически же – цензурированность при общей силлабике пропеваемого текста. Основными интонациями данной темы являются секундовые и терцовые попевки. В формообразовании также велика роль квадратности, что не характерно для русской традиции, но создаёт пропорциональность и четкость структуры.



Тембровое решение соответствует лирическому настроению мелодии: вариации исполняются струнными и деревянными духовыми в верхнем и среднем регистрах.

В третьей вариации у низких струнных появляется мотив, похожий на тиканье часов (имеющее прямое отношение к сюжету оперы),



а в четвертой, торжественной, проявляется звукоизобразительная колокольность, созданная с помощью уплотнения аккордовой фактуры; также к струнным добавляются медные духовые, а мелодия проводится у «мягких» валторн. Колокольность и обращение к русским напевам в качестве основной темы увертюры выявляют тесную связь с национальной идеей оперы.

Ритмически основная часть увертюры довольно статична, ритм-группа побуждает к действию, но в общем контексте звучит скорее как начало повествования, сказочный зачин.

В целом увертюра предвосхищает собой дальнейшие события оперы, представляя основные музыкальные образы и героев-участников действия.

### Первая картина

Выходная ария Ивана-солдата

Выходная ария Ивана-солдата – музыкальный портрет главного

героя оперы. В нескольких разделах арии показан собирательный образ «доброго молодца» с такими чертами характера, как удаль, храбрость, смекалка.

Тучи грозны, ночи темны  
По поднебесью идут  
Наши славны Забалканцы  
На ученице идут.

Запала мне в душу краса Анны – царевны, дочери царя нашего....  
Только раз её увидел и положила навеки она сердце солдатское

Первый раздел, до минор, написан в куплетно-вариационной форме со вступлением. Песенная мелодия выполнена в гетерофонной фактуре с постоянно меняющимся количеством голосов. Тему сначала проводят струнные, затем она звучит одногласно в партии Ивана. Четырехтактовая мелодия темы отличается широтой мелодических фраз, большим диапазоном (децима) и ладовой переменностью. После сольного запева подхват оркестра максимально легок по звучанию и плотности фактуры. По жанру тема близка солдатской лирической песне со сплавом лирики и маршевости, что показывает Ивана как персонажа из народа и подтверждает идею массовости, соборности и народности в целом. Варианты текста из либретто являлись довольно популярными в песнях на военную тематику и изначально были приурочены к взятию турецкой крепости Измаил:

5 Andante tranquillo = 72

Piano

*p*

Иван-царь

*p* (поет)

Ту - чи - гроз - ны, но - чи тем ны по под-не - бесь

*pp*

По настроению песня задумчива. Во втором куплете тема звучит в оркестровой партии, а у Ивана вместо эпических возникают лирические интонации, то есть практически сразу он предстает как герой и мыслящий, и чувствующий. Переживания его выражены через речевые и декламационные интонации, чередующиеся из-за смешанных чувств героя (контраст тоски и восхищения передан через секундовые нисходящие интонации и резкие скачки).

Второй раздел, h-moll, повествователен по содержанию и также написан в стиле солдатской песни, но уже более подвижной:

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line begins with a piano (*p*) dynamic and contains the lyrics: "Жил Иван-солдат вти-пти-не, да...". The piano accompaniment starts with a piano-piano (*pp*) dynamic and features a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand. The second system continues the vocal line with lyrics: "вми-ре, на чужих хар-чах и казенной квар-". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns and chordal support.

Оркестр оказывает скупую ритмическую и гармоническую поддержку в виде тонического органного пункта и аккордов. В конце раздела – тонально неустойчивый переход к лирическим мыслям. Легкие восходящие хроматические мотивы связаны с мыслями об Анне-царевне и встречаются в третьем, тематически сходном разделе арии. В партии оркестра из этих мотивов формируется подголосок.

Третий раздел, E-dur, построен на измененной теме первого раздела, но уже имеет мечтательный характер. Вокальная партия дублируется аккордами в оркестре, а также сопровождается подголоском из перехода.

Музыкальный фрагмент, включающий вокальную партию и фортепиано. Музыка написана в мажорном ладу (два диэза) и 3/8 такта. Вокальная партия начинается с динамического обозначения *f* и указания *Poco più animato*. Подпись под нотами: «дни, и но - чи. А - лый\_ цвет по с - ли - цу рас-сти». Фортепиано также начинается с *f* и *Poco più animato*. В начале фортепиано используются аккорды с октавами, а в дальнейшем — более мелкая фактура.

Ладовая переменность (As-C) создает ощущение сказочности и того, что все это – фантазии Ивана. Возвратные скачки на сексту и «покачивающие» терции тоже помогают в воплощении идеи фантазии, мечты.

Перечисления красоты царевны отражены в секвенционном развитии, которое внезапно замедляется и приводит к четвертому разделу – сокращенной репризе.

Так в драматургии оперы создается контраст со стилистикой лирических героев, прежде всего Ивана-солдата. Его темы подчеркнута диатоничны, пронизаны оборотами фольклорного характера; тематизм такого рода явно ориентирован на «клише» русского оперного жанра, здесь более всего проявляется «традиционная» составляющая стилистического облика оперы. В откровенно песенных темах оперы композитор «не стесняется» кантилены [4, с. 56].

#### *Сцена Ивана с Акулиной*

Смены темпа (*Allegro*), движения (остинатные фигуры шестнадцатых длительностей) и интонаций в партии главного героя свидетельствуют о начале новой сцены. Она выполняет двойную функцию в драматургии первой картины и оперы в целом. С одной стороны – это дальнейшее развитие сюжета, появление помощницы в лице няньки Акулины с экспозицией ее образа; с другой – это промежуточная сцена, выполняющая роль связки перед более важной сценой Ивана и Царя.

В партии Ивана мягкие лирические интонации арии сменяются размашистыми речевыми интонациями (восходящие кварты, сексты

с активным пунктирным ритмом). В сопровождении звучат гармонические фигуры кваттовых созвучий.

Всю сцену объединяет ритм плясовой. Мелодия плясовой появляется в оркестровой партии вместе с появлением Акулины и становится её лейтмотивом. Первая фраза Ивана основана на терцовых попевках, а вторая фраза содержит утвердительные, поучительные, назидательные интонации, основанные на нисходящих кваттах.

Начальные фразы Акулины речевые, а вот в партии Ивана звучит тема плясовой и это неслучайно, ведь Иван рассчитывает на сочувствие и соучастие. Появление в начале диалога лейтмотива царской власти в оркестровой партии предвосхищает будущий конфликт.

Небольшое соло Акулины рисует характер сильной, дерзкой и вместе с тем осторожной няньки. В ответ на её гневные реплики в партии Ивана появляются романсовые интонации, которые звучат на фоне плясовой, затем они переходят в настойчивую просьбу. Такая полижанровость рисует многомерность персонажей: они и умны, и душевны.

Появление мелодии плясовой в вокальной партии Акулины – свидетельство согласия между персонажами и желания няньки помочь Ивану, и теперь кватты звучат утвердительно.

Очень интересно Эдисон Денисов строит дуэт Ивана и Акулины. У каждого героя самостоятельная мелодия, различен и текст, но вместе с тем можно заметить постоянные имитации – вторы.

Акулина *p*  
Ведь на-рев-на - кра са от всех лю-дей за семь-ю две-ря - ми уи -

Иван-солдат *mf* *p*  
Ес-либ крыль - я мне - Пти-цей под е - ё ок - но под-ле-тел,

18

*p* *p*

В тональном оформлении сцены использованы *соль дорийский*, *ми фригийский*, *соль мажор*, *ми мажор*, и всё вместе это звучит как сложная хроматическая тональность с разными ладовыми сегментами.

Небольшое ариозо Ивана, полное горечи и одновременно решимости бороться за своё счастье, – сочетание собственных волевых интонаций в вокальной партии и плясового ритма из лейтмотива Акулины в сопровождении.

В финальной части сцены, по принципу контраста, появляются два второстепенных персонажа – царские приближенные Ефан и Епифан. Они представляют линию контрдействия. Реплики этих героев строятся на ритмоинтонациях лейтмотива царской власти, так как они подслушивают и подсматривают с целью доложить царю о крамольных речах и «сговоре» Ивана и Акулины. Типаж этих героев рождает ассоциации с такими персонажами русских опер, как Скула и Ерошка (персонажи оперы А.П. Бородина «Князь Игорь»), Варлаам и Мисаил (персонажи оперы М.П. Мусоргского «Борис Годунов»).

В конце сцены звучит квартет с двумя планами действия: на первом – сговор Ивана и Акулины, на втором – перешептывание царских слуг. У каждого персонажа самостоятельные интонации – решительные у Ивана, интонации соучастия и поддержки у Акулины, грозные, непреклонные интонации Ефана (бас), трусливые у Епифана (тенор). Восходящие гаммообразные фразы изображают смену декораций, подводят к заключительной сцене первой картины.

## Сцена Ивана с Царем

Сцену открывает лейтмотив царской власти, который в сравнении с увертюрой начинается на полтона ниже и приводит к тональности ля минор. Инструментальное вступление к сцене начинается *PP*, постепенно динамика усиливается, создавая эффект приближения, оно завершается яркими (*ff*) выпуклыми мажорными трезвучиями с тиратами, впервые появившимися в увертюре. Выход Царя народ встречает хором «Слава» в тональности *до мажор*. Мелодия хора имеет все характерные признаки жанра славильных песен: попевочную природу, небольшой мелодический диапазон в пределах кварты с терцовой раскачкой и постоянным возвращением к устою *до*. Фактура гетерофонная с чертами бурдонирования (выдержанные квинты) у басов, ладовая переменность (одноименный *до мажор* – натуральный *до минор*). Хор звучит на фоне остигатного движения восьмьюми длительностями с опорой на тоническую квинту с сопряжённой секундой.

Тенора

8

Сла - ва на ше - му ца - рю, сла - ва го - су - да - рю!

Басы

*f*

Сла - ва на - ше - му ца - рю!

24

*sp cresc.*

Контрастом к хоровой партии звучат реплики Ивана-солдата. Его речитативные восклицательные интонации тоже опираются на квинту, но с устоем *соль*, что создаёт диссонантность звучания. Постепенно в его партии восходящая чистая квинта сменяется нисходящей уменьшенной («дай то Бог хоть ноги живым унести»). Обращает на себя внимание грозная, устрашающая тема басов («Царь-государь идёт суд вершить, за измену хочет Царь солдата казнить»), которая звучит на основе фригийского трихорда в унисон; она повторяется трижды и может быть названа темой суда.

Дополнительную остроту этой теме придают хроматические ходы в оркестровой партии.

Басы *f*  
Царь - го - су - дарь и - дёт суд вер - шить. За из - ме - ну хо - чет царь сол -

Первая реплика Царя речитативна, строится на ум. 5 и ч. 5, затем звучит его небольшое комическое ариозо, которое вызывает ассоциацию с арией Додона из оперы Н.А. Римского-Корсакова «Золотой петушок».

Царь *P*  
Го - во - ряг, И - ван - сол - дат, ты пред на - ми ви - во - вят! Мо - и слу - ги

29

Царь  
до - ло - жи - ли, что вы смам - кой го - во - ри - ли ве - по - доб - ны ре - чи здесь...

Ариозо содержит до примитивного простые интонации как в вокальной партии (скачок на ч. 5, постепенное движение, секвенция на терцовых интонациях), так и в оркестровом сопровождении (параллельные квинты, обилие остродиссонующих секунд). Куплетная форма с нарочито точным повтором подчеркивает примитивность. Грозные реплики гротескно противопоставлены музыкальному воплощению с опорой на жанр плясовой и скерцо. Скерцо также станет одной из главных характеристик его дочери, Анны-царевны.

Ответные фразы Ивана звучат на фоне темы «Славы», содержат те же интонации, но с подчеркнутыми просительными нисходящими секундами. Развитие диалога с Царем как раздела сцены строится на троекратном повторении основных тем: «просительной» темы

Ивана (И), требовательной темы суда у басов (С) и непреклонная тема Царя как справедливого правителя (Ц). Таким образом, этот раздел имеет черты рондальности (И ЦС И ЦС И).

Краткий переход к следующему разделу тонально неустойчив: он строится на чередовании аккордов тональностей тритонового соотношения в нисходящем движении (Des-dur – a-moll, d-moll – As-dur) и неустойчивых остинатных интонаций малых секунд, интонационно образуя связь предыдущего раздела со следующим. Звук *gis* (энгармонически *as*) становится новым устоем.

Хор мамок-нянек – типичный плач-причитание; из его признаков у Денисова можно выделить общее настроение жалобы, обилие малосекундовых интонаций и повторение небольших по диапазону коротких мотивов. Мелодия развивается по типу респонсорного пения «запев-подхват», в фактуре – контрастная и подголосочная полифония. Драматургическое развитие хора – по принципу крещендирующего конуса за счет увеличения состава участников, усиления динамики и уплотнения оркестровой фактуры. Форма хора строфическая (3 строфы), мелодически первые две строфы практически не отличаются друг от друга. Третья же строфа построена на секундовых интонациях и терцовых попевах, причем поются они все на слог «А».

Спор Ивана-солдата с Царем выполнен в виде двух развернутых сольных реплик обоих персонажей. Реплика Ивана отличается свободой за счет нерегулярной ритмики.

Сопрано

Хор мамок-нянек  
за сценой

Альты

Andante  $\text{♩} = 80$

*p*

Ох, го-ло-вух-ки на-ши не-счаст-ны-е, ох, го-ло-вух-ки

По диапазону реплика его небольшая и не содержит больших скачков, за исключением того, когда он поет о любви и казни (скачки на м. 6, второй – на более высоком уровне, как кульминация всей речи), что объясняется эмоциональным подъемом. В партии оркестра растет напряжение: к сольному запеву Ивана добавляется тревожное секундовое остинато и мелодические элементы темы из второго раздела арии Ивана-солдата (связанного с Анной-царевной).

Реплика Царя также сначала одногласна, далее встречается тема оркестра из его комического ариозо и появляется тема явно народного происхождения. Позже появляются терцовые ходы из Увертюры.

Завершает картину общая массовая сцена с хором «Слава», плачем мамок-нянек и в конце – интонации третьей вариации и заключения Увертюры как тематическая арка.

### **Вторая картина**

Драматургическая функция картины двойственная: с одной стороны, это отступление, обрисовка быта определенных групп народа и отдельных персонажей (подвыпившие мужики, Кабатчица, парни); с другой – поиск и нахождение Иваном-солдатом способа достижения цели. Главный герой показан отчаявшимся от невозможности выполнения условий договора с Царём.

Картина распадается на две сцены: в первой хор голи кабацкой, монолог и песня Ивана-солдата; во второй сцене диалог Кабатчицы и парней, а также хор, приветствующий торговые корабли.

#### *Сцена в кабаке*

Эта сцена рождает ассоциацию со сценой в корчме из оперы М.П. Мусоргского «Борис Годунов» (схожи место действия, ситуация с комическими эпизодами, персонажи, драматургическая функция, опора на народные музыкальные жанры).

Открывает картину небольшое оркестровое вступление, экспонирующее место действия. В октавный унисон звучит неустойчивая, вязкая, хроматизированная мелодия в размере 5/4, рисующая и мрачные раздумья Ивана, и его окружение.

Метрически тема связана с народной традицией (пятидольник), но гармонически более современна: используется хроматическая ладотональность с остродиссонирующими интервалами (ув. 4, ум. 5, ум. 6 и др.). В оркестровой партии используются приемы, характерные для хоровой фактуры: «запев-подхват», респонсорные переключки хора и солистов.

Allegro moderato ♩=96

Ф-но

*f legato*

Полиладовость, или сцепление микроладовых ячеек, – прием, типичный для неофольклористики тех лет, широко применяется автором в темах ярко фольклорного характера. «Мерцания» разных ладовых устоев слышны и здесь, их гибкая смена говорит о достаточно уверенной руке начинающего композитора [4, с. 56].

Сцену открывает хор голи кабацкой в жанре застольной песни. Мелодия застольной вырастает из интонаций оркестрового вступления.

Тенора

Басы

Хор голи кабацкой

Уж как на-шим ре-  
*f*

Уж как на-шим ре-  
*f*

51

В ней сохраняются равномерное движение четвертными длительностями, октавный унисон, дублированный оркестровой партией, размашистые интонационные скачки. Однако её отличает диатоничность (*Фа лидийский* и *Фа натуральный*) и использование переменного метра. Каждый раздел формы завершается характерными для застольных восклицаниями «Эй! Лей, наливай!», которые гармонизованы секундовыми созвучиями с опорой на доминантовый тон.

Форма хора – трёхчастная репризная с развивающей серединой и вариантно изменённой репризой, в которой дана косвенная характеристика Ивана.

Монолог Ивана-солдата строится на речевых интонациях небольшого мелодического диапазона, в оркестровой партии контрапунктом звучит лейтмотив царской власти. Повествование Ивана звучит хмуро, угрюмо и поддерживается в партии оркестра мало-секундовыми остинатными интонациями в качестве тревожного фона и как мелодические «стонущие» жалобные попевки. Рассказ Ивана о неудачной попытке проникнуть во дворец воплощён многомерно: комическое содержание одновременно контрастирует с драматическими интонациями. Комический итог – кульминация его истории – сопровождается появлением в партии оркестра ритм-группы плясовой.

Песня Ивана отделена от монолога лишь репликой Кабатчицы и кратким двухтактовым переходом со сменой устоя.

Иван-олддат

56 Andante  $\text{♩} = 72$  *p*

Та - тар - ки, та -

56 Andante  $\text{♩} = 72$  *pp* *p* *pp*

Иван-олддат

тар - ки, взя - ли по пал - ке, у - да - ри - ли...

По жанру его песня может быть соотнесена с жанрами небылицы и потешки: в сопровождении – короткие повторяющиеся попевки с акцентом на первую и третью доли, однако начало с затакта усили-

вает их жалобный характер. Вокальная партия изменчива, первоначальные интонации песни варьируются ритмически и мелодически, что характерно для аутентичного народного исполнения. Устоем этого эпизода становится Es (на протяжении песни он несколько раз изменяется: Es-E-Es), а лад имеет минорное наклонение. Некоторые мотивы попевок дублируются в оркестре как подголосок – ответ мелодии в партии Ивана. Сама песня является законченным номером, но вписана в основное развитие сюжета (одновременно с песней звучат реплики голи кабацкой и Кабатчицы). Завершается песня фразой, характерной для эпических запевов: мелодический диапазон становится гораздо более широким, чем в мелодии песни; акцент заметнее смещается на третью долю и появляются широкие интервальные ходы-возгласы. Они связаны и с застольными тостами-призывами.

Также в тексте используется пословица «Ой, Москва! – она бьет с носка. Бей в доску, поминай Москву!», которая может отсылать либо к конкретному городу, либо к Царю – олицетворению Москвы и Руси; кроме того, о договоре с Царем напоминают тритоновые ходы, встречающиеся в обеих сценах.

### *Сцена встречи кораблей*

Сцена связана с первой с помощью приема резкого сопоставления различных образов или событий – монтажности. Стук в дверь показан звукоизобразительно с помощью остигатной репетиции октавным унисоном в партии оркестра. Троекратное его повторение выступает как традиционный элемент сказочного повествования. Молчание, удивление и смятение всех в кабаке выражено гибкой мелодией на основе звукоряда натурального *до минора* с чертами фригийского (используется натуральная и пониженная II ступень). Появление парней еще до их реплик предваряется ритмогруппой плясовой с короткими секундными попевками. До минор приобретает функцию доминанты к тональности всей второй сцены – расширенной тональности *Фа мажор-минор*.

В целом во второй сцене представлен лишь один законченный номер – хор «Пришли корабли из заморской земли...» для смешанного состава как массовый финал картины. Интонации хора предвосхищаются и постепенно формируются в репликах всех участников действия, находящихся на сцене: голи кабацкой, вошедших парней и девушек. Мелодия хора строится на тех же интонациях, что хор голи

кабацкой (движение звуков по тоническому трезвучию с захватом шестой ступени).

Сопрано *mf*  
При - шли ко - раб - ли из за - мор - ской из зем - ли, при - вез ли по -

Альты *mf*  
При - шли ко - раб - ли из за - мор - ской из зем - ли, при - вез ли по -

Тенора *mf*  
При - шли ко - раб - ли из за - мор - ской из зем - ли, при - вез ли по -

Басы *mf*  
При - шли ко - раб - ли из за - мор - ской из зем - ли, при - вез ли по -

Сам хор имеет куплетную форму с чертами трехчастности: два проведения основной его темы в *Фа мажоре*-миноре звучат в самом хоре; в середине – эпизод с плясовой темой парней на текст скороговорки «Поп на копне, колпак на попе...» и ответной реплики хора, основанной на тритоновом нисходящем ходе и хроматизированном нисходящем движении. Третье проведение темы в партии оркестра в тональности *Ре мажор-минор* – канон как в оркестре, так и в хоре. Мелодия в оркестре изложена имитационно с эффектом эха, в партии хора – две мелодических линии, разделенные по парам верхних и нижних голосов. Обе линии довольно просты в ритмическом и мелодическом плане: мелодия строится на звуках аккордов, звучащих в оркестре. Интонации размашистые (от сексты уменьшаются до кварты и терции). Нижняя мелодическая линия является контрапунктом к верхней. Параллельно звучит и небольшой речитативный эпизод Кабатчицы. Четвертое проведение темы завершает картину постепенным конусообразным *diminuendo*, создавая эффект ожидания дальнейшего развития событий: все участники финала по очереди уходят со сцены.

### Третья картина

Третья картина является также народной, но более массовой. Роль картины в общей драматургии – развитие сюжета, перелом в действии. На уровне либретто и музыки здесь гораздо больше отсылок

к народной музыкальной культуре. Как и вторая картина, третья условно делится на два больших раздела. Первый раздел – массовая сцена на пристани, музыкально и образно замкнутая. Второй – сцена Ивана-солдата с народом и тремя купцами, завершающаяся покупкой часов.

*Хоровая сцена «В гости к нам пришли корабли...»*

Образно и содержательно является продолжением финального хора предыдущей картины, но общее звучание хора более приподнятое, радостное. В основе – ритмогруппа плясовой в партии оркестра, в *Е миксолидийском*.

При прослушивании отмечается также и четкая метрика, характерная для шествий. Интонации хора (квартовые и секундовые ходы) также появляются в партии оркестра. Форма хора – куплетная, и проведение его как бы «прослаивает» весь первый раздел картины. Таким образом, раздел приобретает черты рондальности, где хор выполняет роль рефрена. В начале картины проводится 2 его куплета.

(Народ на площади)

The musical score is written for Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Piano. The vocal parts are in a soprano clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The piano accompaniment is in a bass clef with the same key signature and time signature. The lyrics are: "Вгос - ти кнам при - шли ко-раб - ли". The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

Первый эпизод – нищие просят подаяния. Текст, вероятнее всего, написан самим Денисовым. Интонационно используются простые попевки на основе *соль эолийского*: нисходящее движение со скачками на ч. 4 и ч. 5, которые исполняются мужским хором сначала

в октавный унисон, затем в квинту. Два мелодических пласта, изложенных полифонически, органично сочетаются между собой. Оркестр поддерживает пение тоническим органным пунктом. Просительные интонации как в хоре, так и в оркестре типичны – нисходящая малая секунда.

Тенора

Басы

*mf*

(Нисше)

За-пек

Рсь го-ло-пган- на-я, ни-ща-я, зап-ла-тан-на-я

Рефрен проводится в измененном виде, а его интонации совмещаются с интонациями первого эпизода (в партии теноров).

Второй эпизод с парнями представляет собой диалог двух групп народа и небольшой шуточный напев-потешку. Из особенностей данного раздела можно выделить единый ритмический ансамбль оркестра и хора в ритме плясовой как признак жанра потешки с многократно повторяемыми короткими простыми мотивами в небольшом диапазоне.

Парни

*mf*

Шли три по-па, три Про-ко-ши-я по-па. Три Про-ко-ши-я по-па. Три Про-кош-е-ви-ча...

70

*p*

Действующие лица (народ и парни) отличаются друг от друга характерными для каждой группы интонациями, представленными в предыдущих сценах (интонации парней были представлены еще во второй картине). Четырехтактовый запев потешки построен на мелодии, звучавшей в оркестре одновременно с репликой хора, в *си бемоль лидийском*. Тема аккордового склада звучит у хора и оркестра. Далее можно услышать момент, похожий на начало второй картины, связанный с кабаком. Рефрен проходит без изменений.

Третий эпизод с царской стражей связан с темами царской власти и самого Царя. Реплики речевые, первые – в пределах тритона. Далее

на теме ариозо Царя из первой картины звучит соло басов (затем теноров в мелодическом контрапункте с басами). Оркестр тем временем «изображает» размеренный, четкий шаг квартовыми возвратными ходами. Фактура также полифонизируется временным добавлением контрастной мелодической линии, основанной на коротких речевых попевках (репетиция на одном звуке и нисходящая секундовая интонация).

Царская стража (тенора)

Царская стража (басы)

Буд - то раз он по - хва - лил - ся, что люб - ви бы он до - бил - ся

Буд - то раз он по - хва - лил - ся, что люб - ви бы он до - бил - ся

Четвертый эпизод с появлением одного из купцов и матросов выстроен по принципу крещендирующего конуса с постепенным включением в действие всех персонажей, находящихся на сцене. Оркестр проводит секундовую интонацию остинато с включением инструментальных интонаций из рефрена.

Рефрен проводится без изменений.

### Сцена Ивана с народом

Второй раздел картины связан с появлением Ивана и начинается со смены фактуры и ладотональности (*ми-бемоль дорийский*), в оркестре появляется тема, похожая на начальную интонацию хора «Пришли корабли» из финала второй картины, но с варьированием начального мотива; она неустойчиво завершается тритоном, словно напоминая о договоре с Царём. Эта тема неоднократно появляется в следующих картинах, и ее можно назвать темой солдатской удали.

Соло Ивана начинается с солдатской темы из первой картины, затем появляются речевые интонации, а в оркестре звучит тема любви, но в конце этого соло Иван отчаивается и бросает в толпу деньги.

Иван-солдат

*poco rit.* Как у го-ду-бя у си - зо - ва зо-лю

Альты

ко е-му те- перь...

75 *Andante*  $\text{♩} = 72$

*poco rit.* *pp*

Далее следует развёрнутый эпизод пляски парней, основанный на жанровых признаках частушки (силлабический ритм, приём скороговорки, равномерное движение восьмыми в быстром темпе, остигатные фигуры в аккомпанементе). Партия хора основана на движении параллельными квинтами с последующим соединением в унисон. Форма эпизода – куплетная с элементами вариантного развития.

Пляску парней завершают разудалые реплики Ивана «Пей! Гуляй!», звучащие на фоне уменьшенных квинт, – снова и отсылка и к теме Царя, и подчеркивание упаднического состояния Ивана-солдата.

Перелом в действии наступает в момент, когда с корабля сгружают часы: в оркестре появляется остигатная фигура, имитирующая ход часов в тональности *си-бемоль минор*; ремарка в клавире «Часы начинают играть» сопровождается боем часов (арпеджиато скрипок, кварто-квинтовое пустотное созвучие *ми-си-ми* диссонирует с трезвучием *си-бемоль минора*).

76 *Allegro*  $\text{♩} = 100$  (Поют, приплясывая) *p*

Парни

Меж го - ра - ми, меж до - ла - ми си-дит

76 *Allegro*  $\text{♩} = 100$  *p*

Именно в этот момент к Ивану приходит идея проникнуть во дворец, подкупить купцов и спрятаться в часах.



### Сцена договора Ивана с купцами

В целом звучит на теме кораблей с ладовым, тональным, интонационным варьированием, но при этом попевки остаются узнаваемыми. Отмечается постепенное «омажоривание» реплик. В сцене заметную роль играют полифонические приемы (мини-канон в сцене договора с купцами, соединение контрастных мелодических линий героев).

### Финал третьей картины

Его начинает женский хор, в основе мелодическая цитата («Ой, вставала я ранешенько») и текстовая цитата «Ой, ты, купчик, бел голубчик». В хоре куплетная форма, во втором куплете в партии оркестра звучит лейтмотив царской власти сначала за сценой в *Ля мажоре*, затем на сцене в *До мажоре* и глашатаи от имени Царя благодарят заморских купцов за подарки.

Moderato ♩=80

Сопрано

Альты

Ох ты, куп-чик, бел го-луб-чик, ми-лый мой, за-ве-ден-ня-я лю-

Ох ты, куп-чик, бел го-луб-чик, ми-лый мой, за-ве-ден-ня-я лю-

90 Moderato ♩=80

pp

В оркестровой постлюдии звучит мотив кораблей. Картина тонально очень цельная, начавшись в *Ми мажоре*, она завершается в *Ля мажоре* празднично, светло. Как самая массовая, третья картина показывает разные группы народа: парни, женщины, купцы, царские глашатаи.

### Четвертая картина

Картина является лирическим центром оперы, в ней окончательно определяется судьба главных героев. Драматургически в картине дана экспозиция образа Анны-царевны, первая встреча с Иваном-солдатом, кульминация и разрешение основного конфликта.



Картину открывает небольшое оркестровое вступление, которое создаёт атмосферу спокойствия, добра (темп *Andantino*, динамика *PP*, мажорный лад – *До лидийский*, мягкие поступенные интонации в мелодии).

В основе вступления – лейтмотив Акулины, но в ином жанровом воплощении: вместо оживленной плясовой звучит спокойная колыбельная.

Интересно фактурное и гармоническое оформление темы. Вдохновлённый неофольклоризмом Стравинского и Бартока, Денисов использует различные ладовые модели в сочетании с противоположным движением двух мелодических линий, изложенных параллельными секстаккордами и квинтами.

### Сцена Анны-царевны с мамкой-нянькой

Сцена начинается с колыбельной, создающей атмосферу камерности, уединённости, при этом через данный жанр показан народный быт. Форма колыбельной – куплетная, причем каждый из четы-

рѣх куплетов интонационно варьируется, однако сохраняет мелодическую основу и форму. Мелодически колыбельная трактована довольно традиционно: рисунок мелодии плавный, а сама мелодия состоит из коротких повторяющихся попевок с опорой на диатонику, звуки трезвучий и сектаккордов с прилегающими к ним секундами. Мелодия колыбельной ладово переменна (*ля минор – Ля мажор*), также в конце припева устой сменяется *до* на *фа-диез*.

Мамка-нянька

*p*

Ба - ю, ба - ю, ба - ю, по - ка - ча - ю мо - ю ди тю

Гомофонно-гармоническая фактура с сопровождением, основанном на «покачивающих» интонациях, дополняется подголоском, интонационно дублирующим мелодию, а с каждым следующим куплетом композитор всё больше полифонизирует сопровождение, добавляя также мотив часов. Второй куплет имеет интонационные сходства с финальным хором из второй картины, а в третьем мелодия колыбельной переходит в партию оркестра и становится более плотной по звучанию.

Далее действие развивается по принципу троичности – троекратном повторении реплик и действий, этот прием был также представлен в первой и третьей картинах. Соединена колыбельная с самой сценой с помощью приёма монтажа – резкого образного контраста.

Образ царевны представлен уже в этой связке: непосредственный, лёгкий, весѣлый, что выражено через жанр (общая танцевальность с признаками скерцо) и лёгкую, прозрачную фактуру. Мелодика имеет черты импровизационности с использованием общих форм движения.

800-----1 | 98 Allegro ♩=80

*ppp* *p leggiero*

*f* *p*

Ма-муш-ка, а ма-муш-ка? Ска

*fp*

The image shows a musical score for a piano and voice. The piano part is in the upper system, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a tempo marking of 'Allegro' with a metronome marking of ♩=80. The dynamics range from 'ppp' (pianississimo) to 'p' (piano). The voice part is in the lower system, starting with a soprano clef. The lyrics are 'Ма-муш-ка, а ма-муш-ка? Ска'. The piano accompaniment includes triplets and a 'fp' (fortissimo-piano) dynamic marking.

Реплики как мамки-няньки, так и Анны-царевны речевые, причем мелодия явно следует за текстом, причудливо изменяя ладовые устои; практически в каждом такте устой новый. Реплики мамки-няньки сопровождаются лейтмотивом плясовой Акулины, а с первой и третьей репликой вставляется колыбельная в различном объеме (от предложения до куплета). Троекратные повторения, начинающиеся раз за разом на тон выше, разделены пассажами, характеризовавшими царевну ранее. Использование лейтмотива Акулины наталкивает на мысль, что мамка-нянька также участвовала в сговоре, однако она была предана Царю. Подобные противоречия возникли при просмотре двух постановок оперы, где роль Акулины и мамки-няньки исполняла одна певица.

### *Песня Анны-царевны*

Сольный номер Анны-царевны не совсем типичен для лирических героинь русских опер: опора на жанр скерцо в крайних разделах песни-ариозо характеризует ее как легкую по характеру, озорную молодую девушку. Мелодия, интонации которой основаны на

общих формах движения (ходы по звукам трезвучий и мелизматически распетые поступенные нисходящие ходы), объединяют героиню со своим отцом – Царем и являются также проявлением сферы царской власти. Пятидольник (5/4) связывает скерцо и с русской музыкальной традицией. Куплетная форма крайних разделов и мелодика вокальной партии связаны с жанром песни.

Музыкальный фрагмент из оперы Эдисона Денисова «Иван-Солдат». Музыка в 5/4 такте. Вокальная партия (верхняя линия) и фортепиано (нижняя линия). Динамика вокала: *p*. Темп: **102 Andante scherzando** ♩=80. Динамика фортепиано: *f*, *mf*, *p*, *pp*. Текст песни: Ми-луй у-ли-цей не хо-дит, на серд-це тос-ку на-во-дит, на о-кош-ко не-гля-дит, на ме.

В среднем разделе песни находится лирическая кульминация всего номера, основанная на теме любви Ивана-солдата в одноименном *До мажоре*, подчеркнутая тоническим органным пунктом.

В целом весь раздел характеризуется сменой интонаций с преимущественно скерцозных на лирические при сохранении повторности в структуре.

вять не хо - чет. Жди, да си -  
 ди, да смот - ри на лю - дей из ок -

Партия оркестра поддерживает лирическую образность остиной пульсацией короткими длительностями, а скерцозность в сопровождении неявно, но все же присутствует (нисходящее октавное движение в партии оркестра), также скрыто выражена пятидольность при смене размера на 4/4. Сольный номер Анны-царевны завершают призывные реплики: «Солдат! Где ты? Приди ко мне!», выступающие в роли речевой и сюжетной связки между сценами.

#### *Дуэтная сцена Ивана-солдата и Анны-царевны*

Используя приём монтажной драматургии, композитор открывает финальную сцену картины – лирический диалог, а затем и дуэт Анны и Ивана. В сцене выделяются три этапа. Первый – замешательство, растерянность Царевны от неожиданной встречи (у героев интонационно различные реплики: у Ивана утвердительные, у Анны распевы-вздохи). Второй – появление Ивана из часов, при этом в оркестре звучит тема хора «Пришли корабли...» из финала второй картины и один из лейтмотивов Ивана в первом разделе его выходной арии. Вокальные партии героев основаны на взаимопроникновении интонаций из предыдущего раздела сцены: в партии Анны появляются волевые квартовые мотивы, а в партии Ивана – нисходящие

поступенные ходы. Кульминация сцены основана на теме любви в ее первоначальной тональности *Ми мажор*.

Царевна

Иван-солдат

Царевна

Иван-солдат

И что-же мы сто-бой сей-час де-лать бу-дем?

рев-на, тво-им бу - ду!

Це - ло -

Це-ло-вать-ся,це-ло-вать - ся!..

Це - ло -

вать - ся!..

Це-ло-вать - ся!..

110

110

*p*

*fp*

*pp dolce*

*mf*

*p*

Реплики каждого героя, сначала обособленные, постепенно сближаются как по времени (становясь частью полифонической фактуры вместе с оркестром), так и интонационно, образуя уже не диалог, а дуэт. В целом ансамбль как бы прославляется речитативными репликами и некоторыми фрагментами из песни-ариозо Анны-царевны вместе с мотивом ударов часов, оставаясь при этом на едином эмоциональном уровне.

Завершается картина плавным уходом, будто растворяясь. Подобное восходящее движение уже встречалось в увертюре, однако здесь – лирическая его трактовка как коды-истаивания. Вообще во всей опере тихое завершение картин встречается только во второй и четвертой картинах, будто подводя к рефрену – массовым первой, третьей и пятой картинам.

### Пятая картина

Пятая, финальная, картина драматургически является общей связкой конфликта между Иваном-солдатом и Царём, а также образной и тематической аркой к первой картине. По структуре она сквозная и состоит из нескольких разомкнутых эпизодов.

Первый эпизод до появления Ивана является хоровым с сольными репликами отдельных персонажей и содержит в себе все темы, связанные с образной сферой Царя.

#### *Сцена ожидания Ивана-солдата*

Открывается сцена лейтмотивом царской власти в его первоначальном звучании. На сцене, в соответствии с сюжетом, находится Царь в окружении слуг, стражников; рядом стоит Палач и все готово к проведению царского суда. Реплики стражников содержат ораторские, призывные интонации в сочетании с речевыми, декламационными. Соло и ансамбль в целом не отличаются друг от друга, так как партии написаны в октавно-унисонном удвоении. Темы Царя из его ариозо в первой картине и тема солдатской удали, связанная с Иваном-солдатом, как бы косвенно изображают участников основного конфликта оперы.

Из приемов работы с хоровой фактурой можно отметить широкое использование полифонии как имитационной в виде канонов, так и контрастной.

The image shows a musical score for a choral scene. It consists of four staves: Soprano (Сопрано), Alto (Альты), Tenor (Тенора), and Bass (Басы). The music is written in a common time signature (C) and features a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are in Russian and are repeated across the staves. The lyrics are: "При-шла по-ра И-ва-ну-сол-да-ту го-ло-ву на-ше сло-". The score includes dynamic markings such as *P* (piano) and *f* (forte). The Soprano part starts with a rest followed by a melodic line. The Alto and Tenor parts enter with a rhythmic pattern. The Bass part has a more active, rhythmic line. The lyrics are: "При-шла по-ра И-ва-ну-сол-да-ту го-ло-ву на-ше сло-".

В центре первого эпизода звучит песня Палача. Партия поручена басу, звучит устрашающе и вместе с тем комично. Этот эффект достигается путём гиперболизации интонаций: обилие скачков, тираты в партии оркестра, октавные унисоны в низком регистре, преобладание ми-

нора в рамках сложного хроматического однотерцового мажоро-минора (*соль минор – Соль-бемоль мажор*), жанровые признаки марша и медные духовые инструменты в оркестровом сопровождении. Многие средства выразительности в контексте сказки воспринимаются как штампы, клише; в сочетании с куплетной формой, столкновение серьезного и простого также усиливает комический эффект.

Первый эпизод завершается диалогом Царя с царской стражей. Реплики Царя опираются на интонационный комплекс, сложившийся в первой картине: уменьшенные квинты в сочетании с утвердительными нисходящими чистыми квинтами.

The musical score consists of three systems. The first system shows the vocal line for the Executioner (Палач) and the piano accompaniment. The tempo is marked 'A tempo (♩=48)' with a 'rit.' (ritardando) section. The second system shows the vocal line for the Tsar (Царь) and the piano accompaniment. The tempo is marked 'A tempo (♩=48)' with a 'rit.' (ritardando) section. The lyrics are: 'нет-ко па-ла-чу ра-бо-ты не бы-ло! Зас-то - я - лась кро-вун-ка вмо'.

Хоровая партия царской стражи заимствована из реплик Царя, но жанрово трансформирована в плясовую. Кроме того, используется ритмодекламация. Сразу после гневного приказа Царя «Стражников казнить!» (ремарка «Палач заносит топор») за сценой появляется главный герой Иван-солдат. С его появлением начинается второй эпизод пятой картины.

### Сцена суда

В партии главного героя за сценой звучит тема солдатской удали.

Иван-солдат (за сценой) Гря - на - де - ры

(Палач заносит топор) 131

Иван-солдат мо - люд - ы, Ста - нем, брат - ы,

Иван-солдат вкру - го - ву - ю, гря - нем, пес - но у - да - лу - ю, гря - нем пес - но

Она содержит жанровые признаки марша (четырёхдольный размер, крупный пунктир, размашистые интонации в мелодии – нисходящее движение по звукам трезвучия и восходящая секста). Эта тема впервые появилась в третьей картине и связана с солдатской смекалкой.

В первый раз она звучит в *ми-бемоль дорийском*, затем в *си, ре, ля дорийском*, но постепенно гармонизируется мажорными трезвучиями. В конце третьей картины меняется восходящий скачок с сексты на септиму (как малую, так и уменьшенную). В пятой картине тема впервые звучит в натуральном *Ми мажоре* светло и победно.

133 Allegro ♩=120

Хор живо реагирует на реплики Ивана возгласами-переключками, в оркестре контрапунктом звучит лейтмотив царской власти. Можно заметить удивительное сплетение интонаций Ивана, Царя, народа. После реплики героя «Иван-солдат прибыл на суд царский» в оркестровой партии появляется «мотив дубинки», на поминающий

тему приставов в прологе оперы М.П. Мусоргского «Борис Годунов», а в партии хора – нисходящие интонации плача.

Музыкальный фрагмент из оперы Эдисона Денисова «Иван-Солдат». Он представляет собой вокальную партию квартета (сопрано, альты, тенор, бас) и фортепиано. Музыка написана в тональности ми-бемоль мажор (B-flat major) и 4/4 такта. Динамика вокальных партий обозначена как *f* (форте), а фортепиано — как *f* (форте) и *P* (пиано). Лирика: «Го - во - ри сме - ло: от - че - го спи - на за-свер-бе - ла? Кру -».

Реплики Царя («Ты у меня кровью своей умоешься!») жесткие, построены на интонации уменьшенной квинты. В ответ звучат уверенные победные реплики Ивана о готовности к свадьбе на теме ответа Ивана из первой картины (цифра 41). Следующий важный этап картины – появление Анны-царевны, которая подтверждает готовность выйти замуж за Ивана. Неслучайно звучат темы из предыдущих картин: скерцозный лейтмотив из четвертой картины звучит в оркестровой партии, а в вокальной – мягкие нисходящие интонации также из четвертой картины. Наконец, звучит тема любви в первоначальном варианте в *Ми мажоре* и любовный дуэт Ивана и Анны – царевны. Смена темпа, тематизма (цифра 140), тональности (гармонический *Ля мажор*) свидетельствуют о начале заключительного эпизода пятой картины.

#### Финал 5 картины

Заключительный эпизод представляет собой последовательность песнопений как общего торжественного характера, так и относящихся к свадебным ритуалам.

Первый номер – квартет с хором «Скоро свадьбу справим», построенный на остинатной архаической попевке в партии оркестра. Она основана на пентатонических ходах и является замкнутой. Также постоянная смена метра подчеркивает связь с обрядовостью. Все участники квартета сохраняют собственные характерные интонации, причем у Ивана-солдата и Анны-царевны они объединяются. Общая партия проводится имитационно и в интервал, в обоих случаях на расстоянии квинты, что подчеркивает архаику. Партия хора – речитативная и мелодически не развитая, за исключением попевки из финального хора второй картины «Пришли корабли». Завершается эпизод имитационным проведением попевки с нисходящим гаммообразным движением у участников квартета (кроме Царя) и хора вместе со сменой тона-устоя.

Резким контрастом-сопоставлением вводится новый номер – свадебная песня-диалог, опять же построенный на остинатной гармонической последовательности в сопровождении – подражании игре народных инструментов (у Денисова – дудки и балалайки).

Музыкальный фрагмент, включающий вокальные партии сопрано, альты, тенора и басы, а также фортепиано. Текст песни: Не а - ла-я леп-точ-ка кстеп-ке льнёт, И - ва нуш-ка Ан-нуш-ку. Музыкальная запись включает ноты и ритмическое сопровождение.

В «проигрышах» звучат пассажи, изображающие наигрыши. Также этот номер более четкий и определенный по форме. Куплетная форма характерна для народных песен, как и количество куплетов – три, что отсылает к сказочной троичности.

Контрастность куплетов и припева выражена сменой лада (используется *соль дорийский*) и фактуры: в куплетах участвуют только Иван и Анна, реплики которых чередуются согласно вопросно-ответной структуре. В мелодическом решении реплик преобладает использование диатоники и гаммообразного движения со своеобразными попевками при приближении к тонике. Также у Ивана прослеживается интонация, встречающаяся в хорах второй и третьей картины, – восходящая секста, причем не в классической элегическо-романсовой трактовке, а «удалая» – как восклицание. В хоровых припевах также используется диатоника, акцент на кварттовых интонациях (которые заданы остинатным сопровождением оркестра). Также интересно то, что при использовании смешанного хора Денисов дублирует партии, и в целом звучит только две мелодических линии (в терцию), но в октавном удвоении. Поэтому фактуру можно считать относительно прозрачной.

Праздничный клич-топ на секундовых интонациях является связкой к своеобразной коде.

Коде основана на интонациях увертюры, что создает образную арку ко всей опере, утверждая праздничный, торжественный образ и благополучное разрешение конфликта. Заключительные пустотные аккорды, связанные с часами как основной деталью сюжетного поворота, создают сюжетную арку. Арочным тематизмом Денисов подводит и образный, и сюжетный итог оперы.

Опера «Иван-солдат» занимает особое место в творчестве Эдисона Денисова. Обращение к фольклору стало результатом студенческих фольклорных экспедиций, а опера – первым опытом работы с таким материалом в поиске собственных путей. Несмотря на то что неофольклоризм не стал основным направлением в творчестве композитора, Денисов до конца дней положительно отзывался об этом опыте. Опера стала одним из первых примеров произведений «новой фольклорной волны», в ней нашли претворение многие характерные признаки этого направления.

Во-первых, сама тематика произведения – сказочная и народная, причём сказка воспринимается лишь как импульс для использования в нем различных фольклорных текстов (песни, поговорки). С этой стороны Денисов, как автор либретто, проявил себя очень изобретательно, используя текстовые цитаты (но не музыкальные). Такой

опыт необходим для молодого композитора, так как помогает вникнуть в особенности работы с первоисточником и раскрыть литературный талант, как и произошло с Денисовым.

Во-вторых, композитор показал многообразие как старинных, так и современных фольклорных жанров. Среди них солдатская песня (выходная ария Ивана из 1-й картины, его появление в теме оркестра в 3-й картине), лирическая песня (средний раздел арии Ивана из 1-й картины, дуэт Ивана и Анны в 4-й картине на той же теме), колыбельная (Мамки-няньки из 4-й картины), застольная (песня мужского хора во 2-й картине, ее элементы в финале 5-й картины), славильная (хор народа в 1-й картине, частично в 5-й картине); плясовая (тема Акулины в 1 и 4-й картинах, эпизод парней в 3-й картине), частушка (прибаутка парней в 3-й картине из сборника Афанасьева), хороводная (песня девушек в 3-й картине), приветственная песня (хор «Корабли» в финале 2-й картины и «В гости к нам пришли корабли» из 3-й), свадебная (в финале 5-й картины).

Мелодии Денисова в своей основе попевочные, но встречаются и мелодии широкого диапазона, с распевами, – этот выбор зависит от конкретного персонажа, сценической ситуации и выбранного жанра. Такова, например, ария Ивана-солдата в различных ее разделах. Также композитор пользуется приемами развития, характерными для фольклорного творчества, – использует варьирование, вариантное развитие, комбинаторику и различные виды полифонии (имитационную – хор «Корабли», контрастную – в ансамблях, например, квартет в 1-й картине, подголосочную – в сцене суда 1-й картины).

Вследствие такого выбора приемов развития форма мелодии встречается преимущественно куплетная, куплетно-вариационная и куплетно-вариантная. В построении этих форм господствует квадратность, не характерная для русской музыки, но так характерная для Денисова. Его рационализм, математическая точность, ясность довольно классичны.

Важную роль в музыке «Ивана-солдата» играет ладовая основа с опорой на различную диатонику. Помимо натурального мажора и минора характерно использование особых диатонических ладов: лидийского (в ариозо Царя в первой картине), дорийского и др. (например, в финале пятой картины происходит частая ладовая смена темы солдатской удалы). Кроме ладовой переменности и со-

четания разных вариантов ступеней лада, композитор совмещает диатонику и элементы хроматической тональности. Таким образом, Денисов использует полиладовость.

В метроритмическом оформлении автор пытается следовать народной традиции и использует смешанные и переменные размеры, русский пятидольник (как вступление и хор голи кабацкой в начале 2-й картины).

Основными композиционными техниками в опере стали неомодальность и хроматическая тональность, в этот период Денисов лишь начинает освоение современных техник.

Несмотря на то что по музыкальному языку опера достаточно традиционна, она повлияла на дальнейшее формирование стиля композитора, стала толчком к освоению новых композиционных техник. Буквально через семь лет Денисов ещё раз обращается к фольклору в цикле «Плачи», написанном на народные тексты, с более смелым, радикальным соединением фольклорных традиций и новых техник (додекафония, сонорика). Не прошла даром работа над композицией и оперной драматургией. Спустя десятилетия в операх «Пена дней» и «Четыре девушки» вновь проявит себя Денисов как либреттист и драматург.

Написав типично сказочную оперу с эпическим типом драматургии, композитор сочетает в ней и элементы сквозного развития, и основополагающие принципы эпичности: арочность, рондообразность.

Драматургия оперы:

Первая картина – экспозиция главных действующих лиц – Ивана-солдата, Царя, косвенная характеристика Анны-царевны; завязка действия.

Вторая картина – интермеццо. Первый этап развития, разносторонняя характеристика народа.

Третья картина – коренной поворот в развитии.

Четвертая картина – лирический центр, экспозиция и развитие образа Анны-царевны.

Пятая картина – счастливая развязка и финал.

Композитор также прибегнул к использованию ярких лейтмотивов у главных персонажей оперы, основанных на связи их характера и соответствующего жанра. Эти лейтмотивы выполняют роль характеристики героев, иногда выступают в качестве смыслового подтекста, звуча в оркестре (как мотив Акулины в сцене Ивана с ней из первой картины и в четвертой картине; лейтмотив часов).

Персонажи оперы Денисова не являются героями, они – распространенные сказочные типажи, которые в целом не развиваются. Однако это характерно для жанра сказки, выбранного композитором и весьма удачно претворенного.

#### Использованные источники

1. *В высоте небес*. О музыке Эдисона Денисова : к 85-летию со дня рождения (1929–1996) : материалы научно-практической конференции. М., 2015.
2. *Высоцкая М.С., Григорьева Г.В.* Музыка XX века: от авангарда к постмодерну : учебное пособие. М., 2011. 440 с.
3. *Григорьева Г.* Мои тридцать лет с Эдисоном Денисовым. Воспоминания. Документы. Статьи. М., 2017.
4. *Григорьева Г.В.* Неизвестная опера Денисова // Журнал Общества теории музыки. 2018. Вып. 4 (24). С. 53–59.
5. *Денисов Э.* Иван-солдат. Опера в 5 картинах. Клавиры / версия клавира Юрия Каспарова. 2015.
6. *Денисов Э.* Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986.
7. *Купровская Е.* Мой муж Эдисон Денисов. М., 2014.
8. *Неизвестный Денисов*: Из записных книжек (1980/81–1986, 1995). М. : Композитор, 1997.
9. *Пространство Эдисона Денисова* : к 70-летию со дня рождения (1929–1996) : материалы научной конференции. М. : Московская государственная консерватория, 1999.
10. *Свет.* Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. Статьи. Воспоминания. Материалы. М., 1999.
11. *Холопов Ю., Ценова В.* Эдисон Денисов. М. : Композитор, 1993.
12. *Христиансен Л.* Из наблюдений над творчеством композиторов «новой фольклорной волны» // Проблемы музыкальной науки: сб. ст. Вып. 1 / редкол.: Г.А. Орлов и др. М. : Советский композитор, 1972. С. 198–218.
13. *Шульгин Д.* Признание Эдисона Денисова. М. : Композитор, 1998.
14. *Шуров В.* Жанры русского музыкального фольклора. М., 2007. Кн. 1. 401 с.
15. *Купровская Е.* Иван-солдат (1959), первая опера Эдисона Денисова [Электронный ресурс].

**Veronika Krivopalova, Anna Kirienko**

**EDISON DENISOV OPERA "IVAN THE SOLDIER"**

*Musical almanac of Tomsk State University*, 2021, no. 12, pp. 19–59.

doi: 10.17223/26188929/12/5

The article gives a complete analysis of Edison Denisov's early opera "Ivan the Soldier". Some signs of the "new folklore wave" and early manifestations of the composer's future style are considered. In the 50s – 60s of the twentieth century, for many

young Russian composers, turning to folklore was the only opportunity for self-expression and renewal of the musical language. In the second half of the twentieth century, the problem of saving the national in creativity is topical. The opera "Ivan the Soldier" attracts attention with its "non-performed" after its premiere in Tomsk more than half a century after its writing. Separately, it should be noted that there is no detailed analysis of "Ivan the Soldier" in professional literature, although this work unexpectedly shows us "another" Denisov: more "easy" to perceive, filled with folklore elements.

Key words: Edison Denisov, early opera, "Ivan the Soldier", "New Folk Wave".

Bibliography

### The used sources

1. In the height of heaven. About the music of Edison Denisov. To the 85th birthday anniversary. Materials of the scientific and practical conference. M., 2015.

2. Vysotskaya M.S., Grigorieva G.V. Music of the XX century: from avant-garde to postmodernity: Textbook – Moscow, 2011. 440 p.

3. Grigorieva G. My Thirty Years with Edison Denisov. Memories. The documents. Articles. M., 2017.

4. Grigorieva G. Denisov's unknown opera // Journal of the Society of Music Theory: issue 2018/4 (24), pp. 53–59.

5. Denisov E. Ivan the soldier. Opera in 5 Scenes Clavier / Clavier version by Yuri Kasparov. 2015.

6. Denisov E. Contemporary music and problems of evolution of composer technique. M., 1986.

7. Kuprovskaya E. My husband Edison Denisov. M., 2014.

8. Unknown Denisov: From notebooks (1980 / 81–1986, 1995). M.: Composer, 1997.

9. Space of Edison Denisov. On the occasion of the 70th birthday (1929-1996). Materials of the scientific conference / Scientific works of the Moscow state conservatory. M., 1999.

10. Light. Good. Eternity. In memory of Edison Denisov. Articles. Memories. Materials. M., 1999

11. Kholopov Y., Tsenova V. Edison Denisov. M., 1993.

12. Christiansen L. Observations on the work of composers of the "new wave of folklore" // Problems of Musical Science: Sat. Art. Issue 1 / Editorial board.: G.A. Orlov et al. M.: Soviet composer, 1972. S. 198–218.

13. Shulgin D. Confession of Edison Denisov. M.: "Composer", 1998.

14. Shchurov V. Genres of Russian musical folklore Book 1. M.: Muzyka, 2007. 401 p.

15. Kuprovskaya E. Ivan soldier (1959), the first opera by Edison Denisov [Electronic resource].