

Выпуск 3
Band 3

РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

RUSSISCHE
MUSIKLITERATUR



Aus dem Russischen:
THEO SANDER

**РУССКАЯ
МУЗЫКАЛЬНАЯ
ЛИТЕРАТУРА**

Выпуск 3

Долушено Отделом учебных
заведений инистерства культуры
СССР в качестве учебного пособил
для музыкальных училищ

Издание 7-е

ЛЕНИНГРАД. «МУЗЫКА» 1981

Общая редакция
Э. Л. ФРИД

Авторы III выпуска:

А. Н. КАНДИНСКИЙ. I глава
Е. М. ОРЛОВА. II глава

**RUSSISCHE
MUSIKLITERATUR**

Band 3

Zugelassen von der Abteilung für
Bildungseinrichtungen des
Kulturministeriums der UdSSR als
Lehrmittel für Musikschulen

Ausgabe 7

LENINGRAD. „MUSIK“ 1981

Allgemeine Bearbeitung
E. L. FRIED

Die Autoren der III. Ausgabe:

A. N. KANDINSKI I. Kapitel
E. M. ORLOWA. II. Kapitel.

**Н. А. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ
(1844—1908)**

Творчество Николая Андреевича Римского-Корсакова, самого младшего из членов «Могучей кучки», — живое олицетворение поэзии и самобытной красоты русского национального искусства.

Богатейшая художественная культура, созданная русским народом, русская история, народный быт вызывали у Римского-Корсакова, верного последователя Глинки, подлинную влюбленность, а с ней и приливы творческого вдохновения.

Особенной притягательной силой обладали для него те памятники народного искусства и быта, в которых жизнь народа представляла с ее красочной, поэтической стороны: древние народные поверья, обряды и песни, связанные с народными представлениями о природе, легенды, былины и сказки, Именно в этом пристрастии проявилось свойственное Римскому-Корсакову понимание народности искусства; здесь он нашел свой путь как русский художник-музыкант. «В сущности, мой род — это сказка, былина, и непременно русские», — говорил композитор. В его произведениях проходят картины старинной народной жизни, бытовой и обрядовой, оживает Древняя Русь во всем ее своеобразии и красочности — такой, как она представлялась поэтическому воображению композитора. В операх Римского-Корсакова на первый план выступают образы, олицетворяющие ум и художественную одаренность народа, его тягу к прекрасному, доброту и возвышенность чувств. Мечты народа о свободе, счастье, красоте, его представления о справедливости и добре композитор воплотил в ряде идеальных, сказочно-иллюзорных

**N. A. RIMSKI-KORSAKOW
(1844-1908)**

Das Werk von Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow, dem jüngsten Mitglied der „Mächtigen Handvoll“, ist eine lebendige Verkörperung der Poesie und ursprünglichen Schönheit der russischen Nationalkunst.

Die reiche künstlerische Kultur, die das russische Volk geschaffen hat, die russische Geschichte und das Volksleben weckten in Rimski-Korsakow, einem treuen Anhänger Glinkas, eine wahre Liebe und damit eine Flut schöpferischer Inspiration.

Eine besondere Anziehungskraft übten auf ihn jene Denkmäler der Volkskunst und des Alltags aus, in denen das Leben des Volkes in seiner farbenfrohen, poetischen Seite dargestellt wurde: alter Volksglaube, Riten und Lieder, die mit volkstümlichen Naturvorstellungen, Sagen, Heldenepen und Märchen verbunden waren. In dieser Vorliebe manifestierte sich Rimski-Korsakows Verständnis für die Volkskunst; hier fand er seinen Weg als russischer Musiker und Künstler. „Meine Art sind im Grunde genommen Märchen und Heldenepen, und sie sind zwangsläufig russisch“, - sagte der Komponist. Seine Werke schildern das alte Volksleben, den Alltag und die Rituale und lassen die alte Rus in seiner ganzen Einzigartigkeit und Farbigkeit lebendig werden - so wie es der poetischen Fantasie des Komponisten entsprach. In Rimski-Korsakows Opern stehen Bilder im Vordergrund, die die Intelligenz und die künstlerische Begabung des Volkes, seinen Durst nach Schönheit, seine Freundlichkeit und seine Liebe zu Gefühlen verkörpern. Der Komponist verkörperte die Träume der Menschen von Freiheit, Glück und Schönheit sowie ihre Vorstellungen von Gerechtigkeit und Güte in einer Reihe von idealen,

образов (берендеево царство в «Снегурочке», Царевна-Лебедь в «Сказке о царе Салтане»). Обращаясь к сюжетам историческим, Римский-Корсаков стремился к романтизированному, возвышенному изображению народных героев. Так, задумав оперу о Степане Разине композитор просил либреттиста исключить из сценария оперы те сцены и эпизоды, в которых акцентировались кровавые события: «Личность Стеньки,— писал Римский-Корсаков,— дол жеи а быть непременно несколько идеализирована и должна возбуждать симпатию, а не отталкивать. Надо, чтобы восстала и пронеслась какая-то исполинская фигура среди угнетаемого народа...»

Таким образом, Римский-Корсаков сосредоточивал свое внимание в первую очередь на нравственных и эстетических идеалах народа, как они вырисовывались в памятниках народного художественного творчества.

В самом искусстве он видел одно из проявлений духовной мощи народа, могучую жизненную силу, облагораживающую человека, пробуждающую в нем высокие стремления, раскрывающую лучшие качества его природы. В ряде произведений композитора действуют народные герои, славные не ратными подвигами, а своей художественной одаренностью; они являются одновременно носителями высоких патриотических чувств и нравственных идеалов. Таков, например, былинный гуслир Садко.

Свойственное Римскому-Корсакову чувство прекрасного нашло отражение а. замечательных музыкальных пейзажах, в образах природы, играющих большую роль в его сочинениях. Картины моря, леса, разгорающейся утренней зари, ночного звездного неба, пейзажи

märchenhaften und illusorischen Bildern (das Zarenreich Berendej in „Snegurotschka“ (*Schneeflöckchen*) und die Schwanenprinzessin in „Das Märchen vom Zaren Saltan“). In Bezug auf historische Themen strebte Rimski-Korsakow eine romantisierende und überhöhte Darstellung von Volkshelden an. Als er beispielsweise eine Oper über Stepan Rasin konzipierte, bat der Komponist den Librettisten, Szenen und Episoden, in denen die blutigen Ereignisse hervorgehoben wurden, aus dem Skript zu streichen: „Die Persönlichkeit von Stenka, - schrieb Rimski-Korsakow, - muss notwendigerweise idealisiert werden, muss Sympathie erregen und darf nicht abstoßen. Es ist notwendig, dass sich eine riesige Figur erhebt und durch das unterdrückte Volk stürmt...“.

So konzentrierte sich Rimski-Korsakow in erster Linie auf die moralischen und ästhetischen Ideale des Volkes, wie sie in den Denkmälern der Volkskunst zum Ausdruck kommen.

Er sah in der Kunst selbst eine der Manifestationen der geistigen Kraft des Volkes, eine mächtige Lebenskraft, die den Menschen veredelt, hohe Bestrebungen in ihm weckt und die besten Eigenschaften seiner Natur offenbart. In einer Reihe von Werken des Komponisten gibt es Volkshelden, die nicht für ihre militärischen Taten, sondern für ihre künstlerische Begabung berühmt sind; gleichzeitig sind sie Träger hoher patriotischer Gefühle und moralischer Ideale. Dies ist zum Beispiel der Fall bei Sadko, dem Gusli-Spieler der epischen Poesie.

Rimski-Korsakows Sinn für das Schöne spiegelt sich in seinen bemerkenswerten musikalischen Landschaften und den Naturbildern wider, die in seinen Kompositionen eine große Rolle spielen. Bilder des Meeres, des Waldes, der Morgendämmerung, des nächtlichen Sternenhimmels,

Севера и Юга, зарисовки из мира пернатых и жиботных, передача всевозможных «голосов природы» — все это подвластно музыкальной фантазии композитора, мастера пейзажной звукописи. Римский-Корсаков был наделен каким-то особенным талантом живописать средствами музыки. Однако музыкальные пейзажи композитора обладают не только редкостной яркостью и точностью музыкального изображения, но и поэтической одухотворенностью, глубокой лирической выразительностью.

В тесном единстве с природой выступают в музыке Римского-Корсакова сказочные, фантастические образы. Чаще всего они олицетворяют, как и в произведениях народного творчества, те или иные стихийные силы и явления природы (Мороз, Леший, Морская царевна и др.). Фантастические образы заключают в себе наряду с музыкально-живописными, сказочно-фантастическими элементами также черты внешнего облика и характера реальных людей. Такая многогранность придает корсаковской музыкальной фантастике особое своеобразие и поэтическую глубину.

По особенностям своего дарования и мироощущения Римский-Корсаков принадлежит к числу художников-оптимистов. Произведения его как бы излучают солнечный свет и тепло, подчеркивают мудрое, гармоническое начало в жизни. Музыка, полная воздуха и красок живой Природы, богата свежим и здоровым чувством, она передает многообразную красоту мира. Этими качествами, своего таланта Римский-Корсаков напоминает Глинку и Бородина. В то же время для него особенно характерны светлые и мягкие лирические настроения, нежная

Ландшафты des Nordens und des Südens, Skizzen der Vogel- und Tierwelt, die Übertragung aller möglichen „Stimmen der Natur“ - all dies unterliegt der musikalischen Phantasie des Komponisten, eines Meisters der Landschaftsmusik. Rimski-Korsakow war mit einer besonderen Begabung ausgestattet, mit musikalischen Mitteln zu malen. Die musikalischen Landschaften des Komponisten zeichnen sich jedoch nicht nur durch eine seltene Lebendigkeit und Präzision der musikalischen Darstellung aus, sondern auch durch eine poetische Spiritualität und tiefe lyrische Ausdruckskraft.

Die Musik von Rimski-Korsakow ist in märchenhaften und phantastischen Bildern eng mit der Natur verbunden. Meistens stellen sie, wie in Werken der Volkskunst, diese oder andere elementare Kräfte und Phänomene der Natur dar (Frost, Der Waldschrat, die Meeresprinzessin, usw.). Die phantastischen Bilder enthalten neben der Musik und den malerischen, märchenhaften und phantastischen Elementen auch Merkmale des Aussehens und des Charakters realer Menschen. Diese Vielseitigkeit verleiht Korsakows musikalischer Fantasie eine besondere Originalität und poetische Tiefe.

Rimski-Korsakow ist aufgrund seines Talents und seiner Weltanschauung ein optimistischer Künstler. Seine Werke scheinen Sonnenlicht und Wärme auszustrahlen und betonen die Weisheit und Harmonie des Lebens. Die Musik, voll von der Luft und den Farben der lebendigen Natur, ist reich an frischen und gesunden Gefühlen; sie vermittelt die vielfältige Schönheit der Welt. Mit diesen Eigenschaften, seinem Talent, erinnert Rimski-Korsakow an Glinka und Borodin. Zugleich zeichnet er sich besonders durch leichte und weiche lyrische Stimmungen, sanfte Eleganz und romantische Träumerei aus.

элегичность, романтическая мечтательность.

Большинство сочинений Римского-Корсакова отмечено сдержанностью и уравновешенностью, мерным и плавным чередованием картин и эпизодов. Драматургическое развитие неторопливо. Оно чаще всего свободно от острых драматических контрастов и столкновений. Композитор стремился передать жизнь русского народа так, как она запечатлена в памятниках народного творчества, особенно эпических, со свойственной им неторопливостью, повествовательностью. Вместе с тем Римского-Корсакова глубоко волновали острые проблемы идейно-общественной жизни его времени, его привлекало изображение души человеческой, борьбы характеров и страстей, раскрытие внутренней жизни человека с ее коллизиями и богатством психологических нюансов.

Оставаясь по преимуществу певцом русской жизни, русской природы, Римский-Корсаков, подобно Бородину, Балакиреву и Мусоргскому, охотно обращался к изображению народного быта и природы других стран. Образы Востока, а также Испании, западно-славянского мира (в «Сербской фантазии», в операх «Пан воевода» и «Млада») органически входят в творчество русского композитора. Эта широта художественных интересов, присущее Римскому-Корсакову тонкое понимание национального характера, особенностей музыкальной культуры и искусства других народов характеризуют его как достойного продолжателя высокой традиции русского классического искусства.

В творчестве Римского-Корсакова своеобразно отразились и переплелись принципы крупнейших художественных направлений в искусстве XIX века — реализма и

Die meisten Werke Rimski-Korsakows zeichnen sich durch Zurückhaltung und Gelassenheit aus, durch einen gemessenen und fließenden Wechsel von Bildern und Episoden. Die dramaturgische Entwicklung ist gemächlich. Meistens ist sie frei von scharfen dramatischen Kontrasten und Zusammenstößen. Der Komponist war bestrebt, das Leben des russischen Volkes so zu vermitteln, wie es in der Volkskunst, insbesondere in der Epik, mit der ihr innewohnenden gemächlichen Erzählweise dargestellt wird. Gleichzeitig war Rimski-Korsakow tief bewegt von den akuten Problemen des ideologischen und sozialen Lebens seiner Zeit, er fühlte sich angezogen von der Darstellung der menschlichen Seele, dem Kampf der Charaktere und Leidenschaften, der Offenbarung des Innenlebens des Menschen mit seinen Kollisionen und dem Reichtum an psychologischen Nuancen.

Rimski-Korsakow blieb zwar in erster Linie ein Sänger des russischen Lebens und der russischen Natur, wandte sich aber wie Borodin, Balakirew und Mussorgski auch gerne der Darstellung des Volkslebens und der Natur anderer Länder zu. Bilder des Orients, aber auch Spaniens und der westslawischen Welt (in seiner „Serbischen Fantaisie“, den Opern „Pan Wojewode“ und „Mlada“) wurden organisch in die Werke des russischen Komponisten aufgenommen. Diese Bandbreite künstlerischer Interessen und Rimski-Korsakows subtiles Verständnis des nationalen Charakters, der Besonderheiten der Musikkultur und der Kunst anderer Nationen zeichnen ihn als würdigen Nachfolger der hohen Tradition der russischen klassischen Kunst aus.

Im Werk Rimski-Korsakows spiegeln sich die Prinzipien der großen künstlerischen Strömungen des 19. Jahrhunderts - Realismus und Romantik - wider und verflochten sich auf

романтизма. Провозглашая реализм основой своего художественного мировоззрения и неустанно стремясь к идеалу художественной правды, композитор соприкасался с музыкальным романтизмом в некоторых чертах образного строя (опоэтизированные явления действительности, картины приводы, образы фантастики), а также в некоторых особенностях музыкального языка своих произведений.

Римский-Корсаков прожил долгую творческую жизнь.

Сформировавшись, как и остальные «кучкисты», под идейным влиянием общественного движения 60-х годов, он оставался выразителем благородных демократических стремлений на всем протяжении почти сорокалетнего творческого пути, захватившего и годы первой русской революции. Подчеркивая свою принадлежность к «шестидесятничеству», композитор так говорил на склоне лет о себе и более молодых композиторах, группировавшихся около него на рубеже XIX—XX веков: «Мне кажется, я, да и все мы, суть деятели конца XIX века и периода от освобождений крестьян до падения самодержавия».

Вместе с тем каждый из новых периодов в общественном развитии России оставлял свой, отпечаток на мировоззрении и творчестве композитора. Усиление драматического начала в сочинениях 1890-х и 1900-х годов явилось в известной степени отголоском обострившихся идейно-общественных противоречий и социальных столкновений, которые переживала Россия на грани двух столетий. Большое развитие получила в поздних сказочных операх Римского-Корсакова социально-обличительная тематика, что находилось в прямой связи с бурным

eigentümliche Weise. Der Komponist, der den Realismus als Grundlage seiner künstlerischen Weltanschauung proklamierte und unermüdlich nach dem Ideal der künstlerischen Wahrheit strebte, hielt sich in einigen Merkmalen der Bildsprache (poetisierte Phänomene der Wirklichkeit, Geisterbilder und fantastische Bilder) sowie in einigen Merkmalen der musikalischen Sprache seiner Werke an die musikalische Romantik.

Rimski-Korsakow hatte ein langes, kreatives Leben.

Wie die anderen Komponisten der „Kutschkisten“ stand er unter dem ideologischen Einfluss der sozialen Bewegung der 60er Jahre und brachte während seines gesamten fast vierzigjährigen Schaffens, das auch die Jahre der Ersten Russischen Revolution einschloss, weiterhin edle und demokratische Tendenzen zum Ausdruck. Der Komponist, der seine Zugehörigkeit zu den "Sechzigern" betonte, sagte über sich selbst und die jüngeren Komponisten, die sich um die Wende vom 19. - 20. Jahrhundert um ihn scharten: „Es scheint mir, dass ich und wir alle die Künstler des späten 19. Jahrhunderts und der Zeit von der Emanzipation der Bauern bis zum Sturz der Autokratie sind.“

Gleichzeitig hinterließ jede der neuen Perioden in der gesellschaftlichen Entwicklung Russlands ihre eigenen Spuren in den Ansichten und im Schaffen des Komponisten. Die Verstärkung des dramatischen Elements in den Werken der 1890er und 1900er Jahre war in gewissem Sinne ein Echo der verschärften ideologischen und sozialen Widersprüche und gesellschaftlichen Auseinandersetzungen, die Russland um die Jahrhundertwende erlebte. Rimski-Korsakows späte Märchenopern entwickelten ein starkes soziales Thema, das in direktem Zusammenhang mit dem raschen Wachstum der

ростом народно-освободительного движения и с революцией 1905 года.

Оперы-сказки последних лет выражают веру композитора в неизбежную гибель царства бесправия и угнетения («Кашей Бессмертный»), в них беспощадно разоблачается и зло осмеивается самодержавие (отдельные моменты в «Сказке о царе Салтане» и особенно опера-сатира «Золотой петушок»). Здесь сказалась глубокая связь творчества Римского-Корсакова с критическим, обличительным направлением в русском искусстве, с традициями Гоголя и Салтыкова-Щедрина, а также с сатирической струей в народном творчестве, особенно ярко проявившейся в канун и во время первой русской революции.

Народное искусство имело огромное значение для Римского-Корсакова не только как источник сюжетов, тем и образов. Оно определило многие стилевые, жанровые, драматургические особенности его произведений. Замечательное своеобразие придают этим произведениям заключенные в них подлинные народные мелодии или авторские темы, сочиненные с сознательным приближением к духу и языку народной музыки.

На протяжении большей части своей жизни Римский-Корсаков, подобно другим членам Балакиревского кружка, разрабатывал преимущественно стиль крестьянского песенного творчества. Мы наблюдаем в его музыке влияние протяжной, хороводной, плясовой песни, былины, исторической песни и духовного стиха, а также скоморошьего искусства, мелодий древнерусского церковного происхождения. При этом из всех товарищей по кружку Римский-Корсаков особенно широко

национальной Боевостановителювету и дер Revolution von 1905 stand.

Die Märchenopern der letzten Jahre bringen den Glauben des Komponisten an den unausweichlichen Untergang des Reiches der Ohnmacht und Unterdrückung zum Ausdruck („Kaschtschei der Unsterbliche“), sie entlarven und verspotten die Autokratie gnadenlos (einige Momente in „Das Märchen vom Zaren Saltan“ und insbesondere die Satire-Oper „Der goldene Hahn“). Hier zeigt sich die tiefe Verbundenheit des Werks von Rimski-Korsakow mit der kritischen, denunziatorischen Strömung in der russischen Kunst, mit den Traditionen von Gogol und Saltykow-Schtschedrin sowie mit der satirischen Strömung in der Volkskunst, die am Vorabend und während der ersten russischen Revolution besonders deutlich geworden war.

Die Volkskunst war für Rimski-Korsakow nicht nur als Quelle für Themen, Motive und Bilder von großer Bedeutung. Sie bestimmte viele stilistische, gattungsspezifische und dramatische Merkmale seiner Werke. Eine bemerkenswerte Besonderheit ist, dass diese Werke echte Volksmelodien oder Themen des Autors sind, die mit einer bewussten Annäherung an den Geist und die Sprache der Volksmusik komponiert wurden.

Während des größten Teils seines Lebens entwickelte Rimski-Korsakow, wie auch andere Mitglieder des Balakirew-Kreises, einen vorwiegend bäuerlichen Liedstil. Seine Musik ist beeinflusst von Sprechgesang, Reigentanzliedern, Heldenepen, historischen Liedern und religiösen Versen sowie von der Bänkelsänger-Kunst und Melodien altrussischer kirchlichen Ursprungs. Rimski-Korsakow hat von allen seinen Mitstreitern besonders ausgiebig von verschiedenen Arten alter ritueller Darbietungen Gebrauch gemacht, die mit dem

использовал различные виды, древнейших обрядовых десен, связанных с трудовым земледельческим бытом народа, с его поэтическими представлениями о стихийных силах и явлениях природы.

Однако начиная с 90-х годов, в связи с отмечавшимися выше новыми тенденциями, наблюдается и определенное, ширение интонационных связей. В музыку Римского-Корсакова проникают элементы городской песенности. В сказочных операх этого периода (в «Сказке о царе Салтане», в «Золотом петушке») можно наблюдать отражение современной уличной песни.

Источники корсаковской музыки не исчерпываются, однако, народным творчеством. Подобно Глинке и своим современникам — «кучкистам» и Чайковскому, он чутко воспринимал и претворял лучшие достижения мировой музыкальной культуры, отдавая в этом отношении особое предпочтение композиторам-романтикам (Листу, Шопену, в меньшей степени Берлиозу и Вагнеру). Римский-Корсаков систематически знакомился с новейшей отечественной и зарубежной музыкой, критически подходу своих современников, в ряде случаев пересматривал свою оценку явлений прошлого и настоящего. Известно, что как раз в 90-е годы он как бы заново открыл для себя Моцарта и Беллини, многое по-новому услышал в Чайковском (особенно в последних его сочинениях) и Танееве. Среди композиторской молодежи 90-х годов Римский-Корсаков выделял Скрябина, считал его «звездой первой величины», хотя и не сочувствовал скрябинским музыкально- философским исканиям позднейших лет творчества. На 90-е годы, добавим, приходится

бäuerlichen Leben des Volkes und seinen poetischen Vorstellungen von Elementarkräften und Naturphänomenen verbunden sind.

Seit den 90er Jahren ist jedoch im Zusammenhang mit den oben erwähnten neuen Tendenzen auch eine gewisse Ausweitung der Intonationsverbindungen zu beobachten. Die Musik Rimski-Korsakows enthält Elemente des städtischen Gesangs. In den Märchenopern dieser Zeit („Das Märchen vom Zaren Saltan“, „Der goldene Hahn“) spiegelt sich der zeitgenössische Straßengesang wider.

Die Quellen von Korsakows Musik waren jedoch nicht auf die Volkskunst beschränkt. Wie Glinka und seine Zeitgenossen - die „Kutschkisten“ und Tschaikowski - nahm er die besten Errungenschaften der Weltmusik sensibel wahr und setzte sie um, wobei er in dieser Hinsicht die Komponisten der Romantik (Liszt, Chopin und in geringerem Maße Berlioz und Wagner) besonders bevorzugte. Rimski-Korsakow machte sich systematisch mit der neuesten russischen und ausländischen Musik vertraut, setzte sich kritisch mit dem Ansatz seiner Zeitgenossen auseinander und revidierte in einigen Fällen seine Einschätzung vergangener und gegenwärtiger Phänomene. Es ist bekannt, dass er in den 90er Jahren Mozart und Bellini wiederentdeckt hatte, und er hörte vieles neu bei Tschaikowski (vor allem in seinen späteren Werken) und Tanejew. Rimski-Korsakow hob Skrjabin unter den jungen Komponisten der 90er Jahre hervor und betrachtete ihn als einen „Stern ersten Ranges“, obwohl er mit Skrjamins musikalischem und philosophischem Streben in seinen späteren Lebensjahren nicht sympathisierte. Rimski-Korsakow

обстоятельное изучение Римским-Корсаковым опер Вагнера и творческая ассимиляция его достижений в области оркестровки, при категорическом отрицании вагнеровской оперной реформы.

Широко впитывая явления музыкальной культуры прошлого и современности, Римский-Корсаков никогда не впадал в подражательность. Его сочинения всегда окрашены яркой композиторской индивидуальностью, самобытной музыкальной фантазией.

В мелодике его произведений одно из первых мест занимают темы народного склада, связанные с древнейшими обрядовыми песнями (календарными, игровыми), отличающиеся сравнительной краткостью мелодического дыхания, преобладанием одного характерного оборота.

В то же время он является создателем и многочисленных широких мелодий-кантилен. Для них чрезвычайно типична спокойная уравновешенность как бы «парящего» мелодического рисунка, плавность движения к кульминации, пропорциональность в строении мелодического целого. В операх и романсах лирико-психологического содержания мы встретим многочисленные образцы выразительной ариозной и речитативной мелодики, тонко передвущей интонации речи, поэтической и прозаической. Римский-Корсаков оставил в своих операх великолепные образчики народного былинного речитатива, бойкого полукрестьянского-полугородского говора, церковных речений. Большой оригинальностью отличаются у Римского-Корсакова мелодии инструментального типа, сложные по мелодико-ритмическому строению, подвижные и виртуозные, которые применяются композитором в музыкальной обрисовке

studierte in den 90er Jahren ausgiebig Wagners Opern und eignete sich seine Errungenschaften in der Orchestrierung an, obwohl er Wagners Opernreformen kategorisch ablehnte.

Rimski-Korsakow, der die Phänomene der Musikkultur der Vergangenheit und der Gegenwart in sich aufnahm, verfiel nie der Nachahmung. Seine Werke sind stets von der Individualität und der originellen musikalischen Fantasie eines hellen Komponisten geprägt.

Die Melodien seiner Werke werden von volkstümlichen Themen beherrscht, die mit den ältesten rituellen Liedern (Kalender, Spiel) verbunden sind und sich durch einen vergleichsweise kurzen melodischen Atem und die Vorherrschaft einer einzigen charakteristischen Wendung auszeichnen.

Zugleich schrieb er zahlreiche schwungvolle Kantilenen-Melodien. Die ruhige Ausgewogenheit einer Art „schwebenden“ Melodie, die fließende Bewegung zum Höhepunkt hin und die Proportionalität in der Struktur des melodischen Ganzen sind äußerst typisch für sie. In Opern und Romanzen mit lyrischem und psychologischem Inhalt finden sich zahlreiche Beispiele für ausdrucksstarke Arioso- und Rezitativmelodien, die auf subtile Weise die Intonation von poetischer und prosaischer Sprache interpretieren. Rimski-Korsakow hat in seinen Opern prächtige Beispiele für volkstümliche heroische Rezitative, lebhaft halb ländliche und halb städtische Akzente und kirchliche Texte verarbeitet. Rimski-Korsakow zeichnet sich durch eine große Originalität von Melodien instrumentaler Art aus, die in Bezug auf die melodische und rhythmische Struktur komplex, beweglich und virtuos sind und die der Komponist in seinen musikalischen Skizzen fantastischer Charaktere verwendet. In diesem Zusammenhang ist die berühmte

фантастических персонажей. Здесь можно отметить известное соприкосновение музыки русского мастера с творчеством Шопена (как известно Римский-Корсаков высоко ценил великого композитора).

Одна из наиболее ярких и оригинальных сторон музыкального языка Римского-Корсакова — новизна, красочность и выразительность ладо-гармонических средств. В народно-бытовых оперных сценах преобладает диатоническая гармония, встречаются характерные народные лады, ладовые обороты, созвучия и аккорды. Наряду с этим поразительны гармонические открытия Римского-Корсакова в сфере сложных изысканно красочных ладо-гармонических средств, типичных для его музыки фантастического содержания. Источником новаторского гармонического языка Римского-Корсакова явились сложные колористические средства Глинки и Листа. В дальнейшем композитор стал вводить, в свои сочинения еще более новые и смелые гармонии широко используя при этом необычные, выходящие за рамки мажора и минора лады: уменьшенный, уреличенный и другие, еще более сложные.

Примечательную особенность гармонического мышления Римского-Корсакова составляет его «цветной» гармонический слух (то есть цветовое ощущение тональностей и даже отдельных аккордов) и сознательное применение гармонических средств для достижения определенных музыкально-колористических эффектов, как они представлялись фантазии композитора.

Римский-Корсаков принадлежит к величайшим мастерам и поэтам оркестра, Оркестровка, составляющая органическую часть его музыкальных замыслов, никогда не рассматривалась композитором

Gegenüberstellung des russischen Maestros mit der Musik Chopins zu erwähnen (Rimski-Korsakow schätzte den großen Komponisten sehr).

Einer der auffälligsten und originellsten Aspekte von Rimski-Korsakows Musiksprache ist die Neuartigkeit, Farbigkeit und Ausdruckskraft der Harmonien und Klangfarben. In den volkstümlichen Szenen der Oper überwiegt die diatonische Harmonie, und es finden sich unverwechselbare volkstümliche Töne, Klangfarben, Harmonien und Akkorde. Daneben fallen Rimski-Korsakows harmonische Entdeckungen im Bereich der komplizierten und farbenprächtigen Harmonik auf, die für seine Musik mit Fantasiegehalt typisch ist. Rimski-Korsakows innovative harmonische Sprache hatte ihren Ursprung in den komplexen koloristischen Mitteln von Glinka und Liszt. Später begann der Komponist, noch gewagtere Harmonien in seine Kompositionen einzubringen, wobei er ausgiebig von ungewöhnlichen Harmonien Gebrauch machte, die über die Dur- und Molltonarten hinausgingen: verminderte, übermäßige und andere, noch komplexere Harmonien. Ein bemerkenswertes Merkmal von Rimski-Korsakows harmonischem Denken ist sein „farbiges“ harmonisches Gehör (d. h. sein Farbensinn für Tonalitäten und sogar für einzelne Akkorde) und der bewusste Einsatz harmonischer Mittel, um bestimmte musikalische und koloristische Wirkungen zu erzielen, wie sie der Phantasie des Komponisten erschienen.

Rimski-Korsakow gehört zu den größten Meistern und Dichtern des Orchesters, die Orchestrierung, die einen organischen Teil seiner musikalischen Intentionen bildet, wurde vom Komponisten nie als äußerliche

как внешняя красочно-тембровая оправа произведения.

«Инструментовка есть творчество... есть одна из сторон души самого сочинения,— утверждал Римский-Корсаков.— Само сочинение задумано оркестрово и в самом своем зачатии уже обещает известные оркестровые краски, присущие ему одному и одному его творцу.» В области оркестровки Римский-Корсаков опирался на принципы глинкаевского оркестрового стиля. После ознакомления с операми Вагнера он начал вводить в свои произведения также некоторые приемы, характерные для пышной и несколько тяжеловесной, хотя и ослепительно блестящей вагнеровской инструментовки (в частности, в партитурах появились дополнительные духовые инструменты). Но подражателем немецкого мастера он не стал, сохранив свою индивидуальную манеру, необычайно красочную, виртуозную по использованию тембровых возможностей оркестра, по обилию солирующих инструментов, но и чрезвычайно прозрачную и в этом, смысле классическую, глинкаевскую.

Музыкальное наследие Римского-Корсакова обширно и разнообразно. В него входят пятнадцать опер, десять симфонических произведений различных жанров: симфонии, программные симфонические сюиты, капричио, фантазии, увертюры (а так же сюиты, построенные на материале опер), пьесы коцертного жанра (скрипичная фантазия и фортепианный концерт), три кантаты, камерные инструментальные произведения, романсы и дуэты, множество хоровых пьес, обработки народных песен. С наибольшей полнотой и мощью громадное дарование Римского-Корсакова проявилось в его оперных и симфонических произведениях,

farbliche und klangliche Umrahmung des Werkes gesehen. „Die Instrumentation ist Kreativität... es ist ein Aspekt der Seele des Werkes selbst, - argumentierte Rimski-Korsakow. - Das Werk selbst ist orchestral konzipiert und verspricht schon in seiner Konzeption die bekannten orchestralen Farben, die ihm allein und seinem Schöpfer allein innewohnen.“ Auf dem Gebiet der Orchestrierung griff Rimski-Korsakow auf Prinzipien des Glinka'schen Orchesterstils zurück. Nachdem er sich mit Wagners Opern vertraut gemacht hatte, begann er auch, in seinen Werken einige Techniken einzuführen, die für Wagners üppige und etwas schwerfällige, wenn auch blendend brillante Instrumentierung typisch waren (insbesondere tauchten in den Partituren zusätzliche Blasinstrumente auf). Aber er ahmte den deutschen Meister nicht nach, sondern bewahrte sich seine individuelle Art, außerordentlich farbig, virtuos in der Nutzung der Klangfarbenmöglichkeiten des Orchesters, der Fülle der Soloinstrumente, aber auch äußerst transparent und in diesem Sinne klassisch im Glinka-Stil.

Das musikalische Vermächtnis von Rimski-Korsakow ist umfangreich und vielfältig. Es umfasst fünfzehn Opern, zehn symphonische Werke verschiedener Gattungen: Symphonien, symphonische Programmsuiten, Capriccio, Fantasien, Ouvertüren (sowie Opersuiten), Konzertstücke (eine Violinfantasie und ein Klavierkonzert), drei Kantaten, instrumentale Kammermusikwerke, Romanzen und Duette, zahlreiche Chorwerke und Bearbeitungen von Volksliedern. Rimsky-Korsakovs enormes Talent manifestierte sich mit größter Fülle und Kraft in seinen Opern- und Symphoniewerken, von denen die besten zu den Meisterwerken der Musikkunst zählen und für Komponisten

лучшие из которых принадлежат к шедеврам музыкального искусства и являются предметом изучения для композиторов многих поколений.

Будучи постоянно занят собственной напряженной работой — творческой, педагогической, а отчасти и дирижерской, Римский-Корсаков уделял много времени и сил завершению, приведению в порядок и пропаганде произведений русских композиторов, которые остались незаконченными вследствие смерти их авторов. Вместе с Балакиревым и Лядовым Римский-Корсаков в 70-е годы участвовал в подготовке нового издания оперных партитур Глинки. Ему принадлежит инструментовка «Каменного гостя» Даргомыжского. После кончины Мусоргского он завершил и оркестровал «Хованщину», создал собственную редакцию партитуры фантазии «Ночь на Лысой горе», отредактировал все другие произведения Мусоргского. Приобрела репутацию классической выполнения Римским-Корсаковым редакция (и новая оркестровка) «Бориса Годунова». Наконец, Римский-Корсаков вместе с Глазуновым окончил «Князя Игоря» Бородина.

Римский-Корсаков оставил нам интереснейшие музыкально-литературные работы, которые сохранили до настоящего времени большое познавательное и научно-музыкальное значение. Это — книга воспоминаний «Летопись моей музыкальной жизни», капитальный труд «Основы оркестровки», «Учебник гармонии», ряд статей, среди которых выделяется разбор «Снегурочки» (к сожалению, он не был завершен композитором).

Своей педагогической работой Римский-Корсаков внес огромный вклад в развитие русского музыкального профессионализма, особенно композиторского

виeler Generationen Gegenstand des Studiums sind.

Ständig mit seiner eigenen harten Arbeit beschäftigt - schöpferisch, pädagogisch und zum Teil auch als Dirigent - widmete Rimski-Korsakow viel Zeit und Energie der Vervollständigung, Ordnung und Förderung der Werke russischer Komponisten, die durch den Tod ihrer Autoren unvollendet geblieben waren. Gemeinsam mit Balakirew und Ljadow war Rimski-Korsakow in den 70er Jahren an der Vorbereitung einer Neuauflage von Glinkas Opernpartituren beteiligt. Er instrumentierte Dargomyschskis „Der steinerne Gast“. Nach Mussorgskis Tod vervollständigte und orchestrierte er „Chowanschtschina“, schuf seine eigene Version der Partitur von „Eine Nacht auf dem kahlen Berge“ und bearbeitete alle anderen Werke Mussorgskis. Rimski-Korsakows Fassung (und neue Orchestrierung) von „Boris Godunow“ erlangte den Ruf eines Klassikers. Schließlich vollendete Rimski-Korsakow zusammen mit Glasunow Borodins „Fürst Igor“.

Rimski-Korsakow hat uns die interessantesten musikalischen und literarischen Werke hinterlassen, die bis heute den größten kognitiven und wissenschaftlichen Musikwert bewahrt haben. Es handelt sich um das Erinnerungsbuch „Die Chronik meines musikalischen Lebens“, das Hauptwerk „Grundlagen der Orchestrierung“, das „Lehrbuch der Harmonielehre“ und eine Reihe von Artikeln, unter denen die Analyse der „Snegurotschka“ (leider wurde sie vom Komponisten nicht vollendet) hervorsteicht.

Durch seine pädagogische Arbeit leistete Rimski-Korsakow einen großen Beitrag zur Entwicklung der russischen Musikprofessionalität, insbesondere der kompositorischen Ausbildung. Zu seinen

образования. Среди его учеников надо назвать имена А. К. Глазунова, А. К. Лядова, М. И. Ипполитова - Иванова, А. С. Аренского, классиков украинской и армянской музыки Н. В. Лысенко и А. А. Спендиарова, одного из первых латышских композиторов Я. Витола. Римский-Корсаков явился воспитателем нескольких поколений музыкантов, композиторов, теоретиков, музыкальных деятелей. Его педагогические принципы нашли отражение в созданных им учебных пособиях по гармонии и инструментовке, упомянутых выше.

Однако заслуги Римского-Корсакова заключаются не только в передаче своим ученикам чисто профессиональных знаний. Он постоянно воспитывал их в духе бескорыстного и самоотверженного служения родному искусству, учил их быть в этом смысле «глинкианцами» (это определение он с гордостью относил к самому себе), ярким примером чего была и вся его собственная жизнь.

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Детство. Николай Андреевич Римский-Корсаков родился 6 марта¹ 1844 года в Тихвине, провинциальном городке Новгородской губернии.

¹ Даты даются по старому стилю.

Семья Римских-Корсаковых была музыкальной: отец композитора по слуху играл на фортепиано, мать и дядя часто пели народные песни, а также отрывки из модных опер. Музыкальные способности мальчика — абсолютный слух, ритм, память — проявились в двухлетнем возрасте. С шести лет родители начали обучать своего сына музыке, но занятия эти носили любительский характер и не могли серьезно его увлечь. Однако к

Schülern gehören A. K. Glasunow, A. K. Ljadow, M. Ippolitow-Iwanow, A. S. Arenski, die Klassiker der ukrainischen und armenischen Musik N. W. Lysenko und A. A. Spendiarow, einer der ersten lettischen Komponisten J. Vitol. Rimski-Korsakow bildete mehrere Generationen von Musikern, Komponisten, Theoretikern und Musikaktivisten aus. Seine pädagogischen Grundsätze spiegeln sich in den bereits erwähnten Lehrbüchern für Harmonielehre und Instrumentation wider, die er verfasste.

Die Verdienste Rimski-Korsakows lagen jedoch nicht nur in der Vermittlung rein fachlicher Kenntnisse an seine Schüler. Er hat sie stets im Geiste des selbstlosen Dienstes an seiner Kunst erzogen und sie gelehrt, in diesem Sinne „Glinkaianer“ zu sein (eine Definition, auf die er sich selbst mit Stolz berief), wofür sein eigenes Leben ein anschauliches Beispiel ist.

LEBENS- UND SCHAFFENSWEG

Kindheit. Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow wurde am 6. März¹ 1844 in Tichwin, einer Provinzstadt im Gouvernement Nowgorod, geboren.

¹ Die Daten sind im alten Stil angegeben.

Die Familie Rimski-Korsakow war musikalisch: der Vater des Komponisten spielte Klavier nach dem Gehör, und seine Mutter und sein Onkel sangen oft Volkslieder und Auszüge aus modernen Opern. Die musikalischen Fähigkeiten des Jungen - absolutes Gehör, Rhythmus und Gedächtnis - zeigten sich bereits im Alter von zwei Jahren. Im Alter von sechs Jahren begannen die Eltern, ihrem Sohn Musikunterricht zu erteilen, aber nur als Amateur, und er

11 —12 годам он сделал значительные успехи и участвовал в игре на фортепиано в 4 и 8 рук. Потребность сочинять проявилась у него первоначально в форме детской игры: «совершенно в том же роде, как я складывал и разбираю часы, я пробовал иной раз сочинять музыку и писать ноты,— вспоминает Римский-Корсаков.—Вскоре я самоучкою дошел до того, что мог сносно занести на бумагу наигранное на фортепиано, с соблюдением верного деления. Через несколько времени я начал уже немного представлять себе умственно, не проигрывая на фортепиано, то, что написано в нотах». Первым сочинением начинающего композитора был дуэт, написанный в подражание песне Вани из «Ивана Сусанина», которая понравилась мальчику более всех известных ему тогда произведений.

Но музыка в то время была не единственным и даже не самым любимым занятием Римского-Корсакова. Гораздо сильнее увлекала его романтика моря — страсть, развивающаяся под влиянием писем старшего брата, Воина Андреевича, лейтенанта-морьяка, находившегося в заграничном плавании. «Меня пленяла мысль быть моряком»,— вспоминает композитор. Мечта его вскоре осуществилась: в 1856 году он был отвезен в Петербург и помещен в Морской корпус.

Морской корпус, знакомство с Балакиревым и заграничное плавание. В продолжение шести лет Римский-Корсаков учился в корпусе и весной 1862 года был выпущен со званием гардемарина².

² Звание, установленное для старших воспитанников Морского корпуса, направляемых на практику.

war nicht wirklich begeistert davon. Im Alter von 11-12 Jahren machte er jedoch erhebliche Fortschritte und spielte Klavier zu 4 und 8 Händen. Sein Wunsch, zu komponieren, äußerte sich zunächst in Form eines kindlichen Spiels: „So wie ich Uhren zusammenlegte und zerlegte, versuchte ich von Zeit zu Zeit Musik zu komponieren und Noten zu schreiben, - erinnert sich Rimski-Korsakow, - ich erreichte bald das Stadium, in dem ich in der Lage war, das auf dem Klavier Gespielte zu Papier zu bringen, wobei ich auf die richtige Aufteilung achtete. Nach einer Weile begann ich, mir etwas im Kopf vorzustellen und nicht mehr auf dem Klavier zu spielen, was in Noten geschrieben war.“ Das erste Werk des Komponistenanfängers war ein Duett, das in Anlehnung an das Lied von Wanja aus „Iwan Sussanin“ geschrieben wurde, das dem Jungen mehr gefiel als alle anderen ihm damals bekannten Werke.

Doch die Musik war zu dieser Zeit nicht Rimski-Korsakows einzige oder gar liebste Freizeitbeschäftigung. Er fühlte sich vielmehr von der Romantik der Seefahrt angezogen - eine Leidenschaft, die sich unter dem Einfluss von Briefen seines älteren Bruders Woin Andrejewitsch entwickelte, der als Kapitänleutnant auf einer Überseereise war. „Ich war fasziniert von der Idee, ein Seemann zu sein“, - erinnerte sich der Komponist. Sein Traum ging bald in Erfüllung: 1856 wurde er nach Petersburg gebracht und in das Marinekorps aufgenommen.

Rimski-Korsakow studierte im Marinekorps, lernte Balakirew kennen und segelte ins Ausland. Rimski-Korsakow studierte sechs Jahre lang im Korps und wurde im Frühjahr 1862 als Oberfähnrich² graduiert.

² Der Dienstgrad, der für ranghohe Auszubildende des Marinekorps festgelegt wurde, die in die Praxis geschickt werden.

Казалось, этим окончательно определился его жизненный путь, но к тому времени юношей завладела любовь к музыке, которая решительно вытеснила прежнее ребяческое увлечение морем.

С первых дней пребывания в Петербурге посещение оперных спектаклей и концертов доставляло Римскому-Корсакову большую радость. Буквально ошеломляющее впечатление на него произвела опера. На первых порах Римскому-Корсакову нравились итальянские оперы, «Роберт-Дьявол» Мейербера, но вскоре все затмили оперы Глинки. Впервые услышанный в театре «Иван Сусанин» вызвал у юного кадета «совершенный восторг», а опера «Руслан и Людмила» привела его «в неопишное восхищение». О силе впечатления свидетельствует и следующий рассказ композитора: «Брат подарил мне полную оперу „Руслан“ в 2 руки, только что вышедшую тогда в этом виде. Сидя одно воскресенье в корпусе (нас не пустили домой в наказание за что-то), я не вытерпел и послал сторожа купить мне на имевшиеся 10 рублей полную оперу „Жизнь за царя“ в 2 руки и с жадностью рассматривал ее, вспоминая впечатление от исполнения». Глубоко подействовали на юношу услышанные им произведения Бетховена и Мендельсона, а «Арагонская хата», по его признанию, «просто ослепила». . «Я уже знал... довольно много хорошей музыки, но наибольшая моя симпатия лежала к Глинке. Я не встречал только поддержки в мнениях окружающих меня тогда людей», — вспоминал впоследствии композитор.

Теперь, проводя каникулы в Тихвине, Римский-Корсаков опагандирует среди родных и знакомых — любителей музыки—

Damit schien sein Lebensweg endgültig festgelegt zu sein, aber zu diesem Zeitpunkt hatte der junge Mann bereits eine Liebe zur Musik entwickelt, die die frühere kindliche Faszination für das Meer entscheidend verdrängt hatte.

Schon in seinen ersten Tagen in Petersburg bereitete der Besuch von Operaufführungen und Konzerten Rimski-Korsakow große Freude. Die Oper machte einen überwältigenden Eindruck auf ihn. Zunächst mochte Rimski-Korsakow italienische Opern und Meyerbeers „Robert der Teufel“, doch bald wurde er von Glinkas Opern in den Schatten gestellt. Als er „Iwan Sussanin“ zum ersten Mal im Theater hörte, war der junge Kadett „ganz entzückt“, und die Oper „Ruslan und Ljudmila“ brachte ihn „zu unbeschreiblicher Bewunderung“. Der folgende Bericht des Komponisten zeugt von der Kraft seines Eindrucks: „Mein Bruder schenkte mir die komplette Oper Ruslan zu zwei Händen, die gerade erst in dieser Form veröffentlicht worden war. Als ich eines Sonntags im Korps war (wir durften zur Strafe für irgendetwas nicht nach Hause), konnte ich es nicht ertragen und schickte den Pfleger, um mir eine vollständige Oper „Leben für den Zaren“ zu zwei Händen zu kaufen und betrachtete sie eifrig, wobei ich mich an den Eindruck der Aufführung erinnerte. Die Werke von Beethoven und Mendelssohn, die er gehört hatte, hatten eine tiefe Wirkung auf den jungen Mann, und die „Jota aragonesa“ hat ihn nach eigener Aussage "einfach umgehauen"... „Ich kannte schon ... ziemlich viel gute Musik, aber meine größte Sympathie lag bei Glinka. Ich fand nur keine Unterstützung in den Meinungen der Leute, die mich damals umgaben“, - erinnerte sich der Komponist später.

Nun, da er seine Ferien in Tichwin verbringt, verbreitet Rimski-Korsakow Werke von Glinka, Beethoven, Schubert, Chopin, Mendelssohn und

произведения Глинки, Бетховена, Шуберта, Шопена, Мендельсона, Мейербера. Он начинает юношески пренебрежительно отзываться о своих прежних кумирах — итальянцах.

С течением времени в корпусе складывается музыкальный кружок, душой которого является Римский-Корсаков. Он управляет составившимся хором, разучивает со своими товарищами отрывки из «Ивана Сусанина» и «Аскольдовой могилы», делает различные переложения для музыкальных занятий кружка, вечерами играет на гармонифлюте (род фисгармонии) отрывки из глинкинских опер. Во всем этом проявлялось еще неосознанное влечение молодого музыканта к сочинительству, к музыкальной деятельности.

Между тем музыкальное образование Римского-Корсакова оставляло желать лучшего. В продолжение нескольких лет он, брал фортепианные уроки у виолончелиста Улиха. Последний не дал своему ученику ни настоящих пианистических навыков, ни необходимой теоретической подготовки. С осени 1859 года Римский-Корсаков начал заниматься с Канилле, образованным музыкантом, хорошим пианистом, ценителем национальной русской музыки. Канилле поддержал стремление Римского-Корсакова к серьезному искусству, одобрил его страстную любовь к Глинке. «Канилле открыл мне глаза на многое, вспоминал композитор.— С каким восхищением я от него услышал, что „Руслан“ действительно лучшая опера в мире, что Глинка величайший гений. Я до сих пор это предчувствовал — теперь я это услышал от настоящего музыканта.» Канилле направил Римского-Корсакова на композиторский путь, указав ему в качестве образцов

Meyerbeer unter seinen Verwandten und Bekannten, den Musikliebhabern. Als Jugendlicher beginnt er, sich abfällig über seine früheren Idole - die Italiener - zu äußern.

Im Korps bildet sich ein musikalischer Kreis, dessen Seele Rimski-Korsakow ist. Er leitet den Chor, lernt mit seinen Freunden Auszüge aus „Iwan Sussanin“ und „Askolds Grab“, macht verschiedene Arrangements für den Musikunterricht der Gruppe, spielt abends auf der Harmoniflüte (eine Art Harmonium), Auszüge aus Glinkas Opern. In all dem manifestiert sich die unbewusste Neigung des jungen Musikers zum Komponieren, zur musikalischen Tätigkeit.

Rimski-Korsakows musikalische Ausbildung ließ indessen zu wünschen übrig. Mehrere Jahre lang nahm er Klavierunterricht bei dem Cellisten Ulich. Dieser hatte seinem Schüler weder echte pianistische Fähigkeiten noch die nötige theoretische Ausbildung vermittelt. Ab Herbst 1859 nahm Rimski-Korsakow Unterricht bei Canille, einem gebildeten Musiker, guten Pianisten und Kenner der russischen Nationalmusik. Canille unterstützte Rimski-Korsakows Wunsch nach ernsthafter Kunst und billigte seine leidenschaftliche Liebe zu Glinka. „Canille öffnete mir die Augen für viele Dinge, - erinnerte sich der Komponist, - mit welcher Freude hörte ich von ihm, dass „Ruslan“ in der Tat die beste Oper der Welt ist, dass Glinka das größte Genie ist. Ich hatte es bis dahin gefühlt - jetzt habe ich es von einem echten Musiker gehört.“ Canille begleitete Rimski-Korsakow auf seinem kompositorischen Weg und wies ihn auf Werke von Beethoven, Schumann und Glinka als Beispiele hin. Unter seiner Anleitung schrieb Rimski-Korsakow innerhalb von zwei Jahren mehrere Klavierstücke (Variationen, Sonate

сочинения Бетховена, Шумана, Глинки. Под его руководством Римский-Корсаков в течение двух лет написал несколько фортепианных пьес (вариации, сонатное аллегро, скерцо) и начал работать над симфонией.

Убедившись в необычайной талантливости своего ученика, Канилле в ноябре 1861 года познакомил его с Балакиревым. Это знакомство явилось значительным событием в жизни Римского-Корсакова и предопределило его будущность как музыканта. Год, проведенный в общении с Балакиревым и другими членами его кружка, привел Римского-Корсакова к уверенности, что его истинное призвание — композиторство. Под руководством Балакирева Римский-Корсаков написал большую часть Первой симфонии и стал знакомиться с современной музыкой, в основном второй четверти XIX века, которой более всего увлекался сам Балакирев. Это были произведения Бетховена (прежде всего позднего периода творчества), Шумана, Листа, Берлиоза и, конечно, творения Глинки. Его оперы и симфонические партитуры служили для членов Балакиревского кружка предметом не только безграничного восхищения, но и серьезного теоретического изучения. Попутно Балакирев знакомил своего ученика с музыкальными формами и инструментовкой. Обучение это носило чисто практический характер. Не будучи строго систематичным, оно дало положительные результаты благодаря исключительной одаренности начинающего композитора.

Общение с Балакиревым и В. Стасовым расширило кругозор Римского-Корсакова. «Познакомившись с Балакиревым, — писал он, — я впервые услышал от него, что следует читать, заботиться

allegro, Scherzo) und begann mit der Arbeit an einer Sinfonie.

Überzeugt von der außergewöhnlichen Begabung seines Schülers, stellte Canille ihn im November 1861 Balakirew vor. Diese Bekanntschaft war ein bedeutendes Ereignis in Rimski-Korsakows Leben und bestimmte seine Zukunft als Musiker. Nach einem Jahr des geselligen Beisammenseins mit Balakirew und anderen Mitgliedern seines Kreises kam Rimski-Korsakow zu der Überzeugung, dass seine wahre Berufung das Komponieren war. Unter Balakirews Anleitung schrieb Rimski-Korsakow den größten Teil seiner Ersten Symphonie und begann, sich mit der zeitgenössischen Musik vertraut zu machen, vor allem mit der des zweiten Viertels des 19. Jahrhunderts, für die sich Balakirew selbst am meisten interessierte. Dazu gehörten Werke von Beethoven (vor allem aus seiner späteren Periode), Schumann, Liszt, Berlioz und natürlich Werke von Glinka. Für die Mitglieder des Balakirew-Kreises waren seine Opern und symphonischen Partituren eine Quelle grenzenloser Bewunderung und ernsthafter theoretischer Studien zugleich. Gleichzeitig führte Balakirew seine Schüler in die musikalischen Formen und die Instrumentierung ein. Diese Ausbildung war rein praktischer Natur. Obwohl sie nicht streng systematisch war, führte sie dank der außergewöhnlichen Begabung des Komponistenanfängers zu positiven Ergebnissen.

Die Kommunikation mit Balakirew und W. Stassow erweiterte Rimski-Korsakows Horizont. „Nachdem ich Balakirew kennengelernt hatte, - schrieb er, - hörte ich zum ersten Mal von ihm, dass man lesen, sich um die

о самообразовании, знакомиться с историей, изящной литературой и критикой. За это спасибо ему.» Балакиревский кружок сыграл большую роль в формировании мировоззрения композитора, в приобщении его к демократическим общественным и художественным идеям 60-х годов. В обстановке боевой и целеустремленной музыкальной деятельности членов кружка Римский-Корсаков проникся задачами и интересами национального искусства глинкинского направления, отчетливо осознал свое назначение русского композитора. Об этом можно судить по одному из его писем начала 60-х годов; «В России музыка только что начала с Глинки свое развитие, и все русские музыканты не идут, а летят вперед.. Я бы должен поддержать это развитие музыки в России, из меня вышло бы много...»

Однако путь профессионального музыканта не сразу открылся перед Римским-Корсаковым. По настоянию родных и по совету некоторых друзей он был вынужден отправиться в длительное плавание, чтобы завершить свое морское образование. В октябре 1862 года клипер «Алмаз», на борту которого находился гардемарин Римский-Корсаков, покинул кронштадтский рейд.

В первые месяцы Римский-Корсаков усиленно переписывался с Балакиревым и продолжал жить преимущественно музыкальными интересами, отдавая музыке все свободное от службы время. Во время стоянки в Англии он сочинил Andante Первой симфонии, оказавшееся лучшей частью цикла.

Однако творчество начало постепенно оттесняться обильными и яркими впечатлениями от морского путешествия, от бескрайних

Selbsterziehung kümmern, sich mit Geschichte, schöner Literatur und Kritik vertraut machen sollte. Dafür danke ich ihm.“ Der Balakirew-Kreis spielte eine große Rolle bei der Formung des Weltbildes des Komponisten und bei der Einführung in die demokratischen sozialen und künstlerischen Ideen der 60er Jahre. In der kämpferischen und zielstrebigem musikalischen Tätigkeit der Zirkelmitglieder wurde Rimski-Korsakow von den Aufgaben und Interessen der nationalen Kunst der Glinka-Schule durchdrungen, und er verstand seine Aufgabe als russischer Komponist klar. Dies geht aus einem seiner Briefe aus den frühen 60er Jahren hervor: „In Russland hat die Musik gerade begonnen, sich mit Glinka zu entwickeln, und alle russischen Musiker gehen nicht, sondern fliegen voraus. Ich sollte diese Entwicklung der Musik in Russland unterstützen, es würde viel von mir kommen...“.

Doch der Weg zum Berufsmusiker öffnete sich für Rimski-Korsakow nicht sofort. Auf Drängen seiner Familie und auf Anraten einiger Freunde war er gezwungen, eine lange Reise anzutreten, um seine maritime Ausbildung zu vervollständigen. Im Oktober 1862 verließ der Klipper „Almas“ mit dem Oberfähnrich Rimski-Korsakow an Bord die Reede von Kronstadt.

Während der ersten Monate korrespondierte Rimski-Korsakow ausgiebig mit Balakirew und verfolgte weiterhin seine vorwiegend musikalischen Interessen, wobei er seine gesamte Freizeit der Musik widmete. Während er in England stationiert war, komponierte er das Andante der Ersten Symphonie, das sich als der beste Teil des Zyklus erwies.

Seine Kunst wurde jedoch allmählich durch die reichhaltigen und lebendigen Eindrücke von der Seereise, von den Weiten des Ozeans, von der Natur und

просторов океана, от природы и быта посещавшихся стран. Досуг Римского-Корсакова заполняло чтение художественной, социально-исторической и критической литературы (статей Белинского, Герцена, Добролюбова и Огарева); это способствовало упрочению демократического мировоззрения композитора.

В апреле 1865 года клипер «Алмаз» закончил кругосветное плавание. Римский-Корсаков получил офицерский чин, был назначен в береговую службу и поселился в Петербурге. Теперь он вновь стал постоянным посетителем Балакирева (уже на правах его младшего товарища), одним из наиболее деятельных членов кружка, вступившего в самый блестящий период своего существования. Стремясь наверстать упущенное за время путешествия, молодой офицер с увлечением отдался музыкальным занятиям.

60-е годы. Римский-Корсаков сразу зарекомендовал себя как талантливый и многообещающий симфонист. Его композиторским дебютом явилось исполнение Первой симфонии, в концерте Бесплатной музыкальной школы, состоявшееся под управлением Балакирева в конце 1865 года. Симфония прошла с большим успехом и заслужила одобрительные отзывы критики. Ц. Кюи назвал ее «первой русской симфонией», указав на песенную основу ее тем, талантливость оркестровки и подчеркнув самобытный русский характер всего сочинения.

Вслед за Первой симфонией Римский-Корсаков создал ряд других симфонических произведений. Наиболее значительные из них посвящены образам русского былинного эпоса и восточной сказки. Это — симфоническая картина «Эпизод из новгородской былины о

dem Alltagsleben der besuchten Länder ersetzt. Rimski-Korsakow füllte seine Freizeit mit der Lektüre von Belletristik, sozialgeschichtlicher und kritischer Literatur (Artikel von Belinski, Herzen, Dobroljubow und Ogarew), was zur Stärkung der demokratischen Gesinnung des Komponisten beitrug.

Im April 1865 beendete der Klipper „Almas“ seine Weltumsegelung. Rimski-Korsakow wurde zum Offizier befördert, in die Küstenwache berufen und ließ sich in Petersburg nieder. Nun war er wieder regelmäßiger Gast bei Balakirew (der bereits die Rechte seines jüngeren Kollegen besaß), einem der aktivsten Mitglieder des Kreises, der in seine glänzendste Zeit eintrat. Um die während der Reise verlorene Zeit aufzuholen, widmete sich der junge Offizier mit Begeisterung dem Musikstudium.

Die 60er Jahre. Rimski-Korsakow etablierte sich sofort als begabter und vielversprechender Sinfoniker. Sein kompositorisches Debüt war die Aufführung seiner Ersten Symphonie in einem Konzert der Freien Musikschule unter der Leitung von Balakirew Ende 1865. Die Sinfonie war ein großer Erfolg und wurde von der Kritik gelobt. Ц. Cui nannte sie „die erste russische Sinfonie“ und hob die klangliche Grundlage ihrer Themen, das Talent der Orchestrierung und den originär russischen Charakter des Werks als Ganzes hervor.

Nach der Ersten Symphonie schrieb Rimski-Korsakow eine Reihe weiterer symphonischer Werke. Die bedeutendsten von ihnen sind Bildern aus russischen Epen und orientalischen Märchen gewidmet. Es handelt sich um das symphonische Bild „Episode aus dem Nowgoroder Epos über Sadko“

Садко» (1867), написанная по предложению Мусоргского, и программная «восточная» симфония-сюита «Антар», литературным источником которой послужила одноименная романтическая арабская сказка О. Сеиковского (барона Брамбеуса) — журналиста, беллетриста и историка-востоковеда, знатока арабской литературы. Основываясь на литературной программе, композитор придал этим произведениям оригинальную картинно-повествовательную форму. В их стройной музыкальной композиции свободно чередуются разнохарактерные звукописные и жанровые эпизоды, последовательность которых определяется литературным сюжетом, а не установившимися в творчестве венских классиков формами. Это позволило композитору передать в своей музыке все подробности избранных поэтических программ.

Если в «Антаре» заметно сказывается влияние программного симфонизма Берлиоза, то в «Садко» стилевые приемы европейской романтической музыки получили вполне своеобразное и самобытно-русское преломление. «Садко» произвел на слушателей наибольшее впечатление, и прежде всего — своей национальной характерностью, великолепным воплощением (притом впервые!) былинного сюжета, поэтичностью музыкальных картин моря и сказочного подводного царства. Как справедливо указывал Стасов, «крупные достоинства „Садко“ являются, конечно, прежде всего ярким результатом возросшего и возмужавшего таланта Римского-Корсакова, но также и результатом глубокого изучения всего лучшего, что произвело в последнее время европейское музыкальное творчество».

(1867), das auf Anregung von Mussorgski geschrieben wurde, und um das Programm „orientalische“ Symphonie-Suite „Antar“, dessen literarische Quelle ein gleichnamiges romantisches arabisches Märchen von O. Seikowski (Baron Brambeus) war - einem Journalisten, Schriftsteller und Historiker der Orientalistik, einem Experten für arabische Literatur. Auf der Grundlage seines literarischen Programms gab der Komponist diesen Werken eine originelle erzählerische Bildform. In ihrer gut strukturierten musikalischen Komposition wechseln sich die verschiedenen Klang- und Gattungsepisoden frei ab, deren Reihenfolge durch die literarische Handlung und nicht durch die in den Werken der Wiener Klassiker etablierten Formen bestimmt wird. Dies ermöglichte es dem Komponisten, alle Details ausgewählter poetischer Programme in seiner Musik zu vermitteln.

Ist in „Antar“ der Einfluss des Programmsymphonismus von Berlioz spürbar, so werden in „Sadko“ die Stiltechniken der europäischen romantischen Musik in einer unverwechselbaren und typisch russischen Weise verarbeitet. „Sadko“ beeindruckte das Publikum vor allem durch seinen nationalen Charakter, die großartige Verkörperung (zum ersten Mal!) des epischen Themas und die Poesie der musikalischen Bilder des Meeres und des märchenhaften Unterwasserreichs. Wie Stassow zu Recht feststellte: „Die großen Verdienste von „Sadko“ sind natürlich in erster Linie das glänzende Ergebnis von Rimski-Korsakows Talent, das gewachsen und gereift ist, aber auch das Ergebnis eines eingehenden Studiums des Besten, was die europäische Musik in letzter Zeit hervorgebracht hat.“

Одновременно с оркестровыми произведениями Римский-Корсаков создает романсы лирико-пейзажного и восточного характера. Но капитальнейшей работой композитора, завершившей первый период его творчества, была опера «Псковитянка», начатая летом 1868 года.

На сюжет «Псковитянки» Римскому-Корсакову указали Балакирев и Мусоргский. Вместе со Стасовым они помогали композитору в составлении плана и либретто оперы. Первая редакция ее была осуществлена Римским-Корсаковым, лишь в 1872 году, так как композитор отвлекался от «Псковитянки» оркестровкой оперы Даргомыжского «Каменный гость» (по завещанию покойного автора), а также участием в оставшемся незавершенным коллективном сочинении оперы-балета «Млада». Завершение и оркестровка «Псковитянки» приходится на осень и зиму 1871 года, когда Римский-Корсаков жил вместе с Мусоргским, занятым в то время работой над второй редакцией «Бориса Годунова». Тесные узы дружбы и близость творческих устремлений связывали молодых людей. «В эту осень и зиму мы оба много работали, обмениваясь постоянно мыслями и намерениями», — вспоминал Римский-Корсаков. Это общение принесло пользу обоим, композиторам и непосредственно сказалось на их операх, принадлежащих к жанру народной исторической музыкальной драмы и отмеченных, при всех различиях, рядом сходных идейно-художественных черт.

Премьера «Псковитянки» состоялась в 1873 году в Мариинском театре. Спектакль прошел с большим успехом и вызвал горячее сочувствие со стороны демократически

Neben seinen Orchesterwerken schrieb Rimski-Korsakow auch lyrische und orientalische Romanzen. Doch das Hauptwerk des Komponisten, das die erste Periode seines Schaffens abschloss, war die Oper „Das Mädchen aus Pskow“, die im Sommer 1868 entstand.

Die Handlung von „Das Mädchen aus Pskow“ wurde Rimski-Korsakow von Balakirew und Mussorgski hingewiesen. Gemeinsam mit Stassow unterstützten sie den Komponisten bei der Ausarbeitung des Plans und des Librettos der Oper. Die erste Fassung wurde erst 1872 fertiggestellt, als der Komponist durch die Orchestrierung von Dargomyschskis Oper „Der steinerne Gast“ (im Auftrag des verstorbenen Komponisten) und seine Beteiligung an der kollektiven Arbeit an dem noch nicht vollendeten Opernballett „Mlada“ von der Oper „Das Mädchen aus Pskow“ abgelenkt wurde. Die Fertigstellung und Orchestrierung von „Das Mädchen aus Pskow“ erfolgte im Herbst und Winter 1871, als Rimski-Korsakow bei Mussorgski wohnte, der zu dieser Zeit an der zweiten Fassung von „Boris Godunow“ arbeitete. Enge freundschaftliche Bande und die Nähe der schöpferischen Bestrebungen verbanden die jungen Leute miteinander. „In diesem Herbst und Winter arbeiteten wir beide hart und tauschten ständig Gedanken und Absichten aus“, - erinnerte sich Rimski-Korsakow. Diese Kommunikation kam beiden Komponisten zugute und wirkte sich unmittelbar auf ihre Opern aus, die zur Gattung des volkstümlichen historischen Musikdramas gehören und trotz aller Unterschiede eine Reihe ähnlicher ideologischer und künstlerischer Merkmale aufweisen.

Die Uraufführung von „Das Mädchen aus Pskow“ fand 1873 im Mariinski-Theater statt. Die Inszenierung war ein durchschlagender Erfolg und weckte die Sympathien der demokratiebegeisterten

настроенного студенчества: «элемент псковской вольницы пришелся по сердцу учащейся молодежи, и студенты-медики, говорят, орали в коридорах академии песню вольницы всласть»,— вспоминал композитор. В то же время опера подверглась нападкам царской цензуры, пытавшейся путем изменения текста либретто ослабить бунтарский дух народных сцен.

Завершение «Псковитянки» совпало со счастливым событием в жизни Римского-Корсакова— женитьбой на Надежде Николаевне Пургольд. Талантливая музыкальная натура, прекрасная пианистка, она была деятельной участницей музыкальных вечеров Балакиревского кружка, постоянной исполнительницей произведений друзей-композиторов («наш милый оркестр» — называл ее Мусоргский). Выйдя замуж за Римского-Корсакова, Надежда Николаевна стала преданным другом и помощником композитора¹.

¹ Н. Н. Пургольд принадлежат четырехручные переложения «Садко», «Антара», увертюры к «Псковитянке».

70-е годы составляют новый важный этап в биографии и музыкальной деятельности Римского-Корсакова.

Главным событием в музыкальной деятельности Римского-Корсакова того времени было вступление его осенью 1871 года в число профессоров Петербургской консерватории. Оно имело огромное значение не только как факт личной биографии композитора. Это был важный шаг на пути сближения консерваторского направления с характерными для русской культуры 60—70-х годов и для Балакиревского

Studenten: „das Element der freien Rebellen von Pskow ging den jungen Studenten zu Herzen, und man erzählt sich, dass die Medizinstudenten das Lied der freien Rebellen mit Begeisterung in den Gängen der Akademie schrien“, - erinnert sich der Komponist. Zur gleichen Zeit geriet die Oper unter Beschuss der zaristischen Zensur, die versuchte, den rebellischen Geist der Volksszenen durch eine Änderung des Librettos abzuschwächen.

Die Fertigstellung von „Das Mädchen aus Pskow“ fiel mit einem glücklichen Ereignis in Rimski-Korsakows Leben zusammen - seiner Heirat mit Nadeschda Nikolajewna Purgold. Die begabte Musikerin und hervorragende Pianistin nahm aktiv an den Musikabenden des Balakirew-Kreises teil und führte regelmäßig Werke befreundeter Komponisten auf („unser liebes Orchester“, - wie Mussorgski sie nannte). Nach ihrer Heirat mit Rimski-Korsakow wurde sie die treue Freundin und Assistentin des Komponisten¹.

¹ N. N. Purgold verfügt über vierhändige Bearbeitungen von „Sadko“, „Antar“ und der Ouvertüre zu „Das Mädchen aus Pskow“.

Die 70er Jahre stellen eine wichtige neue Etappe in Rimski-Korsakows Biografie und seiner musikalischen Karriere dar.

Das wichtigste Ereignis in Rimski-Korsakows Musikleben war sein Eintritt als Professor in das Petersburger Konservatorium im Herbst 1871. Dies war nicht nur für die persönliche Biographie des Komponisten von enormer Bedeutung. Es war ein wichtiger Schritt auf dem Weg der Annäherung zwischen der Schule des Konservatoriums und den Prinzipien der national-demokratischen Kunst, die für die russische Kultur der 60er - 70er

кружка принципами национально-демократического искусства.

Кроме того, Римский-Корсаков занял в 1872 году должность инспектора оркестров Морского ведомства. В течение десяти лет он проводил большую работу по реорганизации оркестров и значительно обогатил их скудный и малохудожественный репертуар специально написанными пьесами и многочисленными переложениями. В середине 70-х годов Римский-Корсаков принял на себя директорство Бесплатной школы и, сменив Балакирева, руководил ею на протяжении нескольких лет. Тогда же он начал выступать как дирижер.

Одновременно Римский-Корсаков трудится над развитием и совершенствованием своей композиторской техники, недостаточность которой стала для него весьма ощутимой. 1874 и 1875 годы прошли для Римского-Корсакова в усиленных занятиях гармонией, контрапунктом, инструментовкой. Обучая других, он учился сам, не стыдясь обращаться за советами и помощью к своим товарищам, профессорам консерватории, и к Чайковскому. Последний отнесся с глубокой симпатией и сочувствием к этим занятиям Римского-Корсакова. Он писал: «Знаете ли, что я просто преклоняюсь и благоговею перед Вашей благородной артистической скромностью и изумительно сильным характером! Все эти бесчисленные контрапункты, которые Вы проделали, эти 60 фуг и множество других музыкальных хитростей — все это такой подвиг для человека, уже восемь лет тому написавшего „Садко“, что мне хотелось бы прокричать о нем целому миру. Я прихожу в изумление и не знаю, как выразить мое бесконечное уважение к Вашей артистической личности... Я в самом деле убежден, что при Вашем громадном даровании, в

Яahre und für den Balakirew-Kreis typisch waren.

Darüber hinaus übernahm Rimski-Korsakow 1872 den Posten des Inspektors der Orchester der Marineabteilung. Im Laufe von zehn Jahren führte er umfangreiche Arbeiten zur Umstrukturierung der Orchester durch und bereicherte ihr karges und wenig dekoriertes Repertoire erheblich durch eigens geschriebene Stücke und zahlreiche Bearbeitungen. Mitte der 70er Jahre übernahm Rimski-Korsakow die Leitung der Freien Schule und leitete sie als Nachfolger von Balakirew mehrere Jahre lang. Zu dieser Zeit begann er auch, als Dirigent aufzutreten.

Gleichzeitig arbeitete Rimski-Korsakow an der Entwicklung und Verbesserung seiner Kompositionstechnik, deren Mangel ihm sehr deutlich geworden war. 1874 und 1875 studierte Rimski-Korsakow intensiv Harmonie, Kontrapunkt und Instrumentierung. Während er andere unterrichtet, lernt er auch selbst und schämt sich nicht, Rat und Hilfe bei seinen Mitstreitern, den Professoren des Konservatoriums und Tschaikowski zu suchen. Letzterer empfand tiefe Sympathie und Mitgefühl für diese Lektionen von Rimski-Korsakow. Er schrieb: „Sie wissen, dass ich Ihre edle künstlerische Bescheidenheit und Ihren erstaunlich starken Charakter einfach bewundere und verehere! All diese unzähligen Kontrapunkte, die Sie gemacht haben, diese 60 Fugen und eine Menge anderer musikalischer Feinheiten - all das ist eine solche Leistung für einen Mann, der vor acht Jahren „Sadko“ geschrieben hat, dass ich es der Welt zurufen möchte. Ich bin erstaunt und weiß nicht, wie ich meinen unendlichen Respekt vor Ihrer künstlerischen Persönlichkeit ausdrücken soll... Ich bin in der Tat davon überzeugt, dass mit Ihrem enormen Talent, verbunden mit der perfekten Gewissenhaftigkeit, mit der Sie Ihre Arbeit tun, Werke aus Ihrer

соединении с тою идеальной добросовестностью, с которой Вы относитесь к делу, из-под пера Вашего должны выйти сочинения, которые далеко оставят за собою все, что до сих пор написано в России...»

Приобретенную технику Римский-Корсаков широко использовал в сочинениях этого времени (симфонии до мажор, камерные и инструментальные ансамбли, полифонические хоры без сопровождения, фортепианные пьесы), но они все же составили лишь переходный этап в творческом пути композитора.

Вторая половина 70-х годов ознаменовалась работой Римского-Корсакова над двумя песенными сборниками и в связи с этим — изучением народной поэзии и обрядов. Занявшись первоначально обработкой напевов, сообщенных ему любителем народных песен Т. И. Филипповым, композитор вскоре обратился к составлению собственного сборника. В нем он стремился представить лучшие образцы народной крестьянской песни, обратив особенное внимание на древнейшие обрядовые и эпические жанры.

Заинтересовавшись народными обрядами поклонения солнцу, Римский-Корсаков стал знакомиться с исследованиями по этому вопросу, еще больше увлекся поэтической стороной культа поклонения солнцу и пленился чудесными старинными мелодиями, хранившими дух далекой языческой старины. Столь широкое и углубленное изучение народного музыкального и поэтического творчества оказало, как писал сам Римский-Корсаков, огромное влияние на направление его композиторской деятельности.

Одновременно с составлением сборников он принял участие в редактировании оперных партитур Глинки (совместно с Балакиревым и

Feder hervorgehen sollten, die alles, was bisher in Russland geschrieben wurde, bei weitem übertreffen ...“

Rimski-Korsakow setzte diese Technik in seinen Kompositionen dieser Zeit ausgiebig ein (Sinfonie in C-Dur, Kammer- und Instrumentalensembles, unbegleitete mehrstimmige Chöre, Klavierstücke), aber diese waren nur eine Übergangsphase im Schaffen des Komponisten.

In der zweiten Hälfte der 70er Jahre arbeitete Rimski-Korsakow an zwei Liedersammlungen und beschäftigte sich in diesem Zusammenhang mit Volksdichtung und -ritualen. Nachdem der Komponist zunächst Melodien arrangiert hatte, die ihm der Volksliedliebhaber T. I. Filippow vorgelegt hatte, wandte er sich bald der Komposition einer eigenen Sammlung zu. Darin bemühte er sich, die besten Beispiele des ländlichen Volksliedes zu präsentieren, wobei er den ältesten rituellen und epischen Gattungen besondere Aufmerksamkeit widmete. Nachdem er sich für die volkstümlichen Riten der Sonnenverehrung interessiert hatte, lernte Rimski-Korsakow Studien zu diesem Thema kennen, ließ sich noch mehr vom poetischen Aspekt der Sonnenverehrung mitreißen und war fasziniert von den wunderbaren alten Melodien, die den Geist des fernen heidnischen Altertums bewahrten. Ein solch umfassendes und gründliches Studium der Volksmusik und -poesie hatte, wie Rimski-Korsakow selbst schrieb, einen enormen Einfluss auf die Richtung seiner kompositorischen Arbeit.

Gleichzeitig mit der Zusammenstellung der Sammlungen beteiligte er sich an der Herausgabe von Glinkas Opernpartituren (zusammen mit

Лядовым) для предпринятого Л. И. Шестаковой нового издания.

Работа над народным творчеством и над глинкаскими операми явилась для композитора, по его словам, «благотворной школой, выведившей на путь современной музыки после перипетий контрапунктики и строгого стиля». К концу 70-х годов прохождение Римским-Корсаковым «музыкальных университетов» было закончено, и результаты сказались в двух его ближайших крупных произведениях — операх «Майская ночь» и «Снегурочка». В них, особенно в «Снегурочке», композитор заложил основы своего сказочного оперного стиля.

«Майская ночь» — одно из самых романтических произведений Римского-Корсакова. Хотя в ней значительную роль играет комедийный элемент, он составляет лишь одну (и притом не самую главную) сторону оперы. Главные герои ее — Левко и Ганна — образы лирические, и любовная лирика придает опере неповторимый колорит юности. Большое место в «Майской ночи» занимает фантастика (Панночка, русалки) и хоровые народные сцены, в которых воспроизведены весенние семицкие обряды и встречается много народных (украинских) песен. «Майская ночь» была первой оперой Римского-Корсакова, в которой отразилось его увлечение языческой стариной и наметились важнейшие черты его зрелого стиля.

Вслед за «Майской ночью» композитором была написана «Снегурочка», которую он считал едва ли не самым лучшим своим произведением. С завершением этой оперы Римский-Корсаков достиг полной творческой зрелости. Создание «Снегурочки» протекало в исключительно благоприятных

Balakirew und Ljadow) für eine von L. I. Schestakowa vorgenommene Neuauflage.

Die Arbeit an der Volkskunst und an den Opern von Glinka war nach seinen eigenen Worten „eine heilsame Schule für den Komponisten, die ihn nach den Peripetien des Kontrapunkts und des strengen Stils auf den Weg der zeitgenössischen Musik führte“. Ende der 70er Jahre war Rimski-Korsakows Durchgang durch die „musikalischen Universitäten“ abgeschlossen, und die Ergebnisse spiegeln sich in seinen beiden wichtigsten Werken wider - den Opern „Die Mainacht“ und „Snegurotschka“. In diesen Werken, vor allem in „Snegurotschka“, legte der Komponist die Grundlagen für seinen Märchenopernstil.

„Die Mainacht“ ist eines der romantischsten Werke von Rimski-Korsakow. Obwohl das komödiantische Element eine wichtige Rolle spielt, ist es nur ein Aspekt der Oper (und nicht der Hauptaspekt). Die Protagonisten, Lewko und Hanna, sind lyrische Charaktere, und die Liebeslyrik verleiht der Oper einen unnachahmlichen Geschmack der Jugend. Fantastische (Pannotschka, Meerjungfrauen) und volkstümliche Chorszenen, in denen die semitischen Frühlingsriten wiedergegeben werden und viele (ukrainische) Volkslieder zu hören sind, nehmen in der „Mainacht“ einen großen Platz ein. „Die Mainacht“ war Rimski-Korsakows erste Oper, die seine Faszination für das heidnische Altertum widerspiegelt und die wichtigsten Merkmale seines reifen Stils umreißt.

Der „Mainacht“ ließ er „Snegurotschka“ folgen, die er als fast sein bestes Werk betrachtete. Mit der Fertigstellung dieser Oper erreichte Rimski-Korsakow seine volle kreative Reife. Die Entwicklung von „Snegurotschka“ fand unter außergewöhnlich günstigen Umständen und sehr schnell statt: Die Oper wurde in den Sommermonaten des Jahres

обстоятельствах и очень быстро: опера была написана в клавире в течение летних месяцев 1880 года, а к следующей весне и инструментована¹.

¹ Хотя «Снегурочка» хронологически относится к самому началу 80-х годов, но по своему стилю и месту, занимаемому в творческой эволюции композитора, она должна рассматриваться как произведение завершённой деятельности Римского-Корсакова 70-х годов.

Возникновению этого замечательного произведения способствовала настоящая влюбленность Римского-Корсакова в чудесную сказку Островского, в поэтический мир народных обрядов и наивного поклонения стихийным силам природы. К успешной творческой работе располагала вся обстановка деревенского захолустья, а также живописные окрестности имения Стелёво, где композитор проводил лето.

«Снегурочка» была поставлена в январе 1882 года. Опера прошла с успехом, хотя композитора огорчали значительные купюры, сделанные театром, и придирки рецензентов, не оценивших своеобразную прелесть эпического характера оперы. По их мнению, «Снегурочке» недоставало драматизма, а обилие подлинных народных тем будто бы свидетельствовало о бедности мелодического дарования автора. Следует упомянуть о более поздних и гораздо более удачных постановках «Снегурочки» в Москве. В середине 80-х годов эта опера появилась на подмостках Московской частной русской оперы С. И. Мамонтова, где она шла в замечательных декорациях и костюмах В. М. Васнецова. В 90-е годы «Снегурочка» была поставлена и в Большом театре, тщательно, с

1880 auf dem Klavier geschrieben, und im darauf folgenden Frühjahr war sie instrumentiert¹.

¹ Obwohl sich „Snegurotschka“ chronologisch auf den Beginn der 80er Jahre bezieht, sollte es hinsichtlich seines Stils und seiner Stellung in der kreativen Entwicklung des Komponisten als ein Werk betrachtet werden, das Rimski-Korsakow in den 70er Jahren vollendete.

Die Entstehung dieses bemerkenswerten Werks wurde durch Rimski-Korsakows wahre Liebe zu Ostrowskis wunderbarem Märchen, der poetischen Welt der Volksrituale und der naiven Verehrung der Urgewalten der Natur begünstigt. Das gesamte ländliche Umfeld und die malerische Umgebung des Landguts Stelewo, auf dem der Komponist den Sommer verbrachte, waren für eine erfolgreiche schöpferische Arbeit förderlich.

„Snegurotschka“ wurde im Januar 1882 inszeniert. Die Oper war ein Erfolg, obwohl der Komponist über die erheblichen Kürzungen des Theaters und der Kritiker verärgert war, die den einzigartigen Charme des epischen Charakters der Oper nicht zu schätzen wussten. Ihrer Meinung nach fehlte es der „Snegurotschka“ an Dramatik, und die Fülle an echten volkstümlichen Themen schien von der geringen melodischen Begabung des Autors zu zeugen. Erwähnenswert sind die späteren und sehr viel erfolgreicher Inszenierungen von „Snegurotschka“ in Moskau. Mitte der 80er Jahre wurde diese Oper auf der Bühne der Moskauer Privaten Russischen Oper Mamontow aufgeführt, wo sie von W. M. Wasnezow mit wunderschönen Bühnenbildern und Kostümen in Szene gesetzt wurde. In den 90er Jahren wurde „Snegurotschka“ auch am Bolschoi-Theater inszeniert,

любовью разучена и исполнена без купюр.

80-е годы — период преимущественно симфонического творчества Римского-Корсакова, время создания «Сказки» (по мотивам пушкинского пролога к «Руслану и Людмиле»), Симфониетты (на народные темы), Концерта для фортепиано и Фантазии на народные темы для скрипки с оркестром. В конце 80-х годов композитором были написаны самые выдающиеся его симфонические произведения — «Испанское каприччио» и «Шехеразада». На исходе этого десятилетия была создана опера «Млада», сюжетом для которой послужили материалы либретто неосуществленного коллективного сочинения 70-х годов. Кроме того, в течение 80-х годов Римский-Корсаков подверг основательному редактированию почти все свои крупные сочинения, написанные до «Майской ночи»¹, и в то же время посвятил много месяцев напряженного труда завершению «Князя Игоря» Бородина (совместно с Глазуновым), «Хованщины» Мусоргского и редактированию всех произведений этого композитора, в том числе переинструментовке «Бориса Годунова».

¹ Последней работой этого рода явилась новая, третья редакция «Псковитянки», завершённая к 1893 году. Созданная в 70-е годы вторая редакция оперы, не удовлетворявшая композитора, не была издана.

В своем самоотверженном труде Римский-Корсаков руководствовался чувством любви к покойным друзьям, сознанием своего художественного долга и громадной ценности их произведений. «Много надо было горячей любви к усопшим товарищам и друзьям, много любви к искусству,

sorgfältig und liebevoll einstudiert und ohne Kürzungen aufgeführt.

Die 80er Jahre waren die Zeit, in der Rimski-Korsakow vorwiegend symphonische Werke schuf. In dieser Zeit komponierte er „Märchen“ (nach Puschkins Prolog zu „Ruslan und Ljudmila“), Sinfonietta (über volkstümliche Themen), Konzert für Klavier und Fantasie über volkstümliche Themen für Violine und Orchester. Ende der 80er Jahre schrieb der Komponist seine herausragendsten symphonischen Werke - „Capriccio espagnol“ und „Scheherazade“. Am Ende dieses Jahrzehnts entstand die Oper „Mlada“, deren Handlung auf dem Libretto eines nicht aufgeführten Gemeinschaftswerks aus den 70er Jahren basierte. Rimski-Korsakow unternahm auch eine umfassende Bearbeitung fast aller seiner Hauptwerke, die er vor der „Mainacht“¹ geschrieben hatte, und widmete gleichzeitig viele Monate intensiver Arbeit der Fertigstellung von Borodins „Fürst Igor“ (zusammen mit Glasunow), Mussorgskis „Chowanschtschina“ und der Bearbeitung aller Werke des Komponisten, einschließlich der Neuinterpretation von „Boris Godunow“.

¹ Das letzte Werk dieser Art war die 1893 vollendete neue, dritte Fassung von „Das Mädchen aus Pskow“. Die zweite Fassung der Oper, die in den 70er Jahren entstand, wurde nicht zur Zufriedenheit des Komponisten veröffentlicht.

Bei seiner selbstlosen Arbeit ließ sich Rimski-Korsakow von einem Gefühl der Liebe zu seinen verstorbenen Freunden, dem Bewusstsein seiner künstlerischen Pflicht und dem enormen Wert ihrer Werke leiten. „Viel heiße Liebe für seine verstorbenen Freunde und Genossen, viel Liebe für die Kunst, so oft und so

чтобы столько раз и так надолго отодвигать в сторону собственное творчество в пору самого его разгара и отдавать весь свой талант, всю свою энергию и душу на великолепное довершение чужих работ», — с восхищением писал Стасов о Римском-Корсакове.

Столь интенсивная творческая деятельность совмещалась с педагогической работой Римского-Корсакова в консерватории и в придворной Певческой капелле, куда он был привлечен Балакиревым, а также с систематическими и участвовавшими дирижерскими выступлениями в России и за границей. Летом 1889 года Римский-Корсаков ездил в Париж, следующей весной — в Брюссель, где дирижировал Русскими симфоническими концертами, вызвавшими большой интерес и прошедшими с огромным успехом.

В середине 80-х годов ряд композиторов, преимущественно вышедших из «школы» Римского-Корсакова, входит в так называемый Беляевский кружок. Свое название кружок получил по имени Митрофана Петровича Беляева, богатейшего лесопромышленника, человека, безгранично преданного русской музыке, фанатического почитателя композиторского таланта Глазунова. Зарождению кружка содействовали квартетные «пятницы», на которых Беляев (он играл на альте) и его друзья исполняли квартеты. Постепенно состав посетителей «беляевских пятниц» расширился, на них стали бывать Глазунов, Лядов, Бородин, Римский-Корсаков и другие. Меценатская деятельность Беляева получила новый характер и направление. Им было создано издательство, печатавшее произведения русских композиторов, учреждены ежегодные премии имени Глинки, организованы постоянные Русские симфонические концерты и

lange zu sein, um ihre eigene Kreativität zur Zeit seines Höhepunkts beiseite zu legen und sein ganzes Talent, seine ganze Energie und Seele der großartigen Vollendung des Werks anderer Menschen zu widmen“, - schrieb Stassow mit Bewunderung über Rimski-Korsakow.

Diese intensive schöpferische Tätigkeit verband sich mit Rimski-Korsakows Lehrtätigkeit am Konservatorium und an der Hofsäckerkapelle, wo er von Balakirew engagiert wurde, sowie mit systematischen und häufigen Dirigierauftritten in Russland und im Ausland. Im Sommer 1889 ging Rimski-Korsakow nach Paris und im folgenden Frühjahr nach Brüssel, wo er die Russischen Symphoniekonzerte dirigierte, die auf großes Interesse stießen und ein großer Erfolg waren.

Mitte der 80er Jahre schlossen sich eine Reihe von Komponisten, die zumeist der Rimski-Korsakow-„Schule“ entstammten, dem sogenannten Beljajew-Kreis an. Der Name des Kreises stammt von Mitrofan Petrowitsch Beljajew, einem wohlhabenden Holzhändler, der sich unendlich für die russische Musik einsetzte und ein fanatischer Bewunderer des kompositorischen Talents von Glasunow war. Die Entstehung des Kreises wurde durch die Quartett-Freitage gefördert, bei denen Beljajew (er spielte Bratsche) und seine Freunde Quartette aufführten. Nach und nach erweiterte sich die Liste der Besucher von Beljajews Freitagen und umfasste Glasunow, Ljadow, Borodin und Rimski-Korsakow. Beljajews Mäzenatentätigkeit erhielt einen neuen Charakter und eine neue Ausrichtung. Er gründete einen Verlag, der Werke russischer Komponisten druckte, rief die jährlichen Glinka-Preise ins Leben und organisierte regelmäßige russische Sinfoniekonzerte und Abende mit

Вечера русской камерной музыки. Художественным главою и руководителем всего беляевского издательского и концертного дела фактически являлся Римский-Корсаков, и здесь преданно служивший интересам русского музыкального искусства.

Кризис рубежа 80—90-х годов.

Между тем на рубеже 80—90-х годов в творческой работе композитора наступает кризис. На протяжении трех лет Римский-Корсаков не создает новых произведений. В этот период он усиленно размышляет над вопросами музыкальной эстетики, изучает большое количество литературы. У него возникает мысль написать книгу о русской музыке и о своих сочинениях, а также рассмотреть некоторые наиболее важные вопросы музыкального искусства (о его сущности и назначении, главных особенностях). Намерение это не было выполнено композитором из-за наступившего острого переутомления и расстройства нервной системы. Большую часть черновых материалов Римский-Корсаков уничтожил, сохранив лишь ряд написанных в тот период статей. Наибольший интерес среди них представляет неоконченная работа «Вагнер и Даргомыжский», в которой критически освещены основные принципы оперной драматургии Вагнера. Тогда же композитор начал писать свои воспоминания, назвав их «Летопись моей музыкальной жизни». Эта книга, над которой Римский-Корсаков работал почти до самой смерти, является по сей день одним из основных источников для изучения биографии самого Римского-Корсакова и многих его современников.

Временное творческое бесплодие Римского-Корсакова было вызвано многими причинами. Среди них прежде всего надо отметить

русской камерной музыки. Rimski-Korsakow war faktisch der künstlerische Leiter und Chef des gesamten Beljajew-Verlags- und Konzertbetriebs, und auch hier diente er treu den Interessen der russischen Musikkunst.

Die Krise an der Wende der 80er -

90er Jahre. Zu Beginn der 80er - 90er Jahre befand sich das Schaffen des Komponisten in einer Krise. Drei Jahre lang schuf Rimski-Korsakow keine neuen Werke. In dieser Zeit beschäftigte er sich intensiv mit musikästhetischen Fragen und einer großen Menge an Literatur. Er hatte die Idee, ein Buch über die russische Musik und seine Kompositionen zu schreiben und einige der wichtigsten Fragen der musikalischen Kunst (über ihr Wesen und ihren Zweck, die Hauptmerkmale) zu untersuchen. Diese Absicht wurde aufgrund der akuten Erschöpfung und des Nervenzusammenbruchs des Komponisten nicht verwirklicht. Rimski-Korsakow vernichtete den größten Teil des Rohmaterials und bewahrte nur eine Reihe von Artikeln auf, die er in dieser Zeit geschrieben hatte. Am interessantesten ist sein unvollendetes Werk „Wagner und Dargomyschski“, das sich kritisch mit den Grundprinzipien der Operndramaturgie Wagners auseinandersetzt. Zur gleichen Zeit begann der Komponist mit der Abfassung seiner Erinnerungen, die er mit „Chronik meines musikalischen Lebens“ betitelte. Dieses Buch, an dem Rimski-Korsakow bis fast zu seinem Tod arbeitete, ist bis heute eine der wichtigsten Quellen für das Studium der Biografie von Rimski-Korsakow selbst und vieler seiner Zeitgenossen.

Rimski-Korsakows vorübergehende kreative Inaktivität war auf viele Gründe zurückzuführen. An erster Stelle sind hier die Veränderungen im sozialen und

изменения в общественной и культурной жизни России, что привело к возникновению ряда новых явлений и в области музыки.

80-е годы ознаменовались наступлением реакции в идейнополитической и общественной жизни. На этой почве в некоторых кругах художественной интеллигенции стало развиваться отрицательное отношение к эстетическим принципам 60-х годов и противопоставление им идеалистической теории так называемого чистого искусства, то есть искусства, отстраняющегося от решения важнейших вопросов реальной действительности. Указанные тенденции наиболее отчетливо проявились в сфере художественной критики и в поэзии. В меньшей степени они затронули музыку, косвенно отразившись в творчестве некоторых представителей композиторской молодежи (что, впрочем, было несвойственно наиболее талантливым молодым «беляевцам» Глазунову и Лядову). Новые веяния, весьма тревожившие Римского-Корсакова, выражались в охлаждении к памяти «Могучей кучки», в увлечении «чистой» художественной формой, в односторонней заботе о техническом совершенстве сочинений в ущерб идейности и глубине содержания, в снижении интереса к развитию самобытных национальных начал русской музыки.

Следует подчеркнуть, что крупнейшие русские музыканты, в первую очередь те из них, которые принадлежали к поколению 60-х годов, заняли непримиримую позицию по отношению к этому течению. В своем творчестве они продолжали основываться на принципах реалистического искусства. Оказывая благотворное влияние на молодежь, они направляли русскую музыку по пути

культурного Leben Russlands zu nennen, die zur Entstehung einer Reihe neuer Phänomene auch auf dem Gebiet der Musik führten.

Die 80er Jahre waren durch den Beginn der Reaktion im ideologischen, politischen und öffentlichen Leben gekennzeichnet. In einigen Kreisen der künstlerischen Intelligentsia entwickelte sich eine ablehnende Haltung gegenüber den ästhetischen Grundsätzen der 60er Jahre, die der idealistischen Theorie der so genannten reinen Kunst gegenübergestellt wurde, d. h. einer Kunst, die sich von der Lösung der großen Fragen der Realität entfernt. Diese Tendenzen zeigten sich am deutlichsten im Bereich der Kunstkritik und der Poesie. Sie wirkten sich in geringerem Maße auf die Musik aus und spiegelten sich indirekt in den Werken einiger jüngerer Komponisten wider (was jedoch nicht typisch für die begabtesten jungen Beljajewisten, Glasunow und Ljadow, war). Die neuen Tendenzen, die Rimski-Korsakow zutiefst beunruhigten, äußerten sich in einer abschreckenden Wirkung auf die Erinnerung an die „Mächtige Handvoll“, in einer Beschäftigung mit der „reinen“ künstlerischen Form, in einer einseitigen Sorge um die technische Perfektion der Werke auf Kosten der ideologischen Tiefe des Inhalts und in einem abnehmenden Interesse an der Entwicklung ursprünglicher nationaler Prinzipien der russischen Musik.

Es ist hervorzuheben, dass die großen russischen Musiker, vor allem diejenigen, die der Generation der 60er Jahre angehörten, eine unversöhnliche Haltung gegenüber dieser Strömung einnahmen. Sie orientierten sich in ihrer Arbeit weiterhin an den Grundsätzen der realistischen Kunst. Sie wirkten sich positiv auf die Jugend aus und lenkten die russische Musik auf den Weg der Ideologie und Demokratie, was im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert

идейности и демократизма, что привело к замечательным успехам русского музыкального творчества на протяжении конца XIX и начала XX века.

Римский-Корсаков проницательно угадал опасность нового направления. Сознвая, что русская музыка вступила в новый исторический период своего развития, композитор стремился понять его сущность, проанализировать собственный творческий путь и решить вопрос об идейно-художественных основах русского музыкального искусства.

Результатом всей этой сложной внутренней работы явилась твердая убежденность Римского-Корсакова в жизнеспособности коренных принципов и традиций реалистической музыки, уверенность в правильности избранного им творческого пути как преемника и продолжателя заветов Глинки. Все это подготовило новый высокий подъем в творчестве композитора.

90-е годы. Со времени сочинения оперы «Ночь перед Рождеством» (1894) творческая деятельность Римского-Корсакова возобновляется и продолжается с неослабевающей интенсивностью до конца его жизни. В отличие от предшествующих периодов, Римский-Корсаков теперь не создает симфонических произведений и работает главным образом в оперном и романсном жанрах. Одна за другой появляются оперы, весьма различные по сюжетам, жанровым и стилистическим признакам. Так, «Садко» (1895—1896) является одной из лучших опер Римского-Корсакова эпического монументального жанра, непосредственно примыкая к «Руслану» Глинки и «Князю Игорю» Бородина. «Сказка о царе Салтане» (1899) условной театральностью некоторых моментов музыкально-сценического действия, остротой

zu bemerkenswerten Erfolgen im russischen Musikschaffen führte.

Rimski-Korsakow erkannte die Gefahr der neuen Richtung sehr genau. Der Komponist war sich bewusst, dass die russische Musik in eine neue historische Periode ihrer Entwicklung eingetreten war, und versuchte, ihr Wesen zu verstehen, seinen eigenen kreativen Weg zu analysieren und die Frage nach den ideologischen und künstlerischen Grundlagen der russischen Musikkunst zu lösen.

Das Ergebnis all dieser komplexen inneren Arbeit war die feste Überzeugung Rimski-Korsakows von der Lebendigkeit der Grundprinzipien und Traditionen der realistischen Musik, das Vertrauen in die Richtigkeit des von ihm gewählten künstlerischen Weges als Nachfolger und Fortsetzer des Willens Glinkas. All dies bereitete einen neuen Höhepunkt im Schaffen des Komponisten vor.

Die 90er Jahre. Mit der Komposition der Oper „Die Nacht vor Weihnachten“ (1894) nahm Rimski-Korsakow seine schöpferische Tätigkeit wieder auf und setzte sie mit ungebrochener Intensität bis an sein Lebensende fort. Im Gegensatz zu früheren Perioden schrieb Rimski-Korsakow keine symphonischen Werke mehr, sondern arbeitete hauptsächlich im Bereich der Oper und der Romanze. Nacheinander erschienen Opern mit sehr unterschiedlichen Handlungen, Gattungen und stilistischen Merkmalen. So ist „Sadko“ (1895-1896) eine von Rimski-Korsakows besten Opern des epischen Monumentalgenres, dicht gefolgt von Glinkas „Ruslan“ und Borodins „Fürst Igor“. „Das Märchen vom Zaren Saltan“ (1899) nimmt die späteren Märchenopern des Komponisten durch die bedingte Theatralik einiger Momente der musikalischen Handlung, die Schärfe seiner stilistischen Mittel sowie

стилистических приемов, а также характерным юмором, граничащим с сатирой, предвещает поздние сказочные оперы композитора. Одноактные оперы «Моцарт и Сальери», «Боярыня Вера Шелого» ознаменовали обращение композитора к лирико-психологическим темам и образам и упорную работу над новым для него типом оперной драматургии — остроконфликтной, с напряженным драматическим развитием, что подготовило (наряду с романсами 1897 года) создание «Царской невесты» (1898) — лучшей оперы лирико-психологического жанра у Римского-Корсакова.

Такая необычайная плодовитость композитора, по-видимому, стимулировалась и открывшимися новыми возможностями к исполнению его опер. Как раз с середины 90-х годов устанавливается тесная творческая связь Римского-Корсакова с коллективом Московской частной русской оперы Мамонтова. Артисты его театра становятся ревностными пропагандистами его опер, легших в основу репертуара мамонтовского театра. Здесь композитор встретился с выдающимися оперными певцами — замечательными истолкователями его оперных произведений. Гениальный Ф. И. Шаляпин в партиях царя Ивана, Сальери, Варяжского гостя, А. В. Секар-Рожанский — исполнитель партий Садко и Тучи, Н. И. Забела-Врубель, пленившая композитора созданными ею вокально-сценическими образами Морской царевны, Марфы, Снегурочки, Царевны-Лебеди, вошли в историю русского оперного искусства как яркие и высокохудожественные явления.

Большое значение имело и то внимание, которое уделялось в спектаклях театра высокохудожественному

сеinen charakteristischen, an Satire grenzenden Humor vorweg. Die einaktigen Opern „Mozart und Salieri“, „Die Bojarin Wera Scheloga“ markierten die Hinwendung des Komponisten zu lyrisch-psychologischen Themen und Bildern und die harte Arbeit an dem für ihn neuen Typus des Operndramas - scharfer Konflikt mit gespannter dramatischer Entwicklung, der (zusammen mit den Romanzen im Jahr 1897) die Schaffung von „Die Zarenbraut“ (1898) vorbereitete - die beste Oper des lyrisch-psychologischen Genres bei Rimski-Korsakow.

Die außerordentliche Schaffenskraft des Komponisten scheint durch die neuen Möglichkeiten, die sich für die Aufführung seiner Opern eröffneten, gefördert worden zu sein. Erst ab Mitte der 90er Jahre knüpfte Rimski-Korsakow eine enge künstlerische Beziehung zu Mamontows Moskauer Privater Russischer Oper. Die Künstler seines Theaters wurden zu eifrigen Förderern seiner Opern, die die Grundlage des Repertoires von Mamontow bildeten. Hier begegnete der Komponist herausragenden Opernsängern, die seine Opernwerke brillant interpretierten. Der brillante F. I. Schaljapin in den Rollen des Zaren Iwan, Salieri und des Waräger Kaufmanns, A. W. Sekar-Roschanski als Sadko und Tutscha, N. I. Sabela-Wrubel, die den Komponisten mit ihren stimmlichen und szenischen Rollen der Meeresprinzessin, Marfa, Snegurotschka und der Schwanenprinzessin in ihren Bann zog, sind als leuchtende und hochkünstlerische Erscheinung in die Geschichte der russischen Opernkunst eingegangen.

Von großer Bedeutung war auch die Aufmerksamkeit, die bei den Aufführungen des Theaters auf eine sehr kunstvolle Dekoration, die

декоративному оформлению, передаче особенностей быта, костюмов, конкретной исторической обстановке (среди художников-оформителей спектаклей мамонтовского театра были Врубель и Вик. Васнецов, Поленов и Серов, Коровин). Все это придавало постановкам русских опер особый интерес, делало их прогрессивным, новаторским явлением в русском музыкальном театре того времени.

1900-е годы. Сильное воздействие на мировоззрение и творчество Римского-Корсакова оказали революционная атмосфера и общественные настроения 1905 года. В произведениях этих лет с особой силой проявились симпатии композитора к революционному движению, его ненависть к самодержавию и патриотическое чувство любви к родине, к народу.

В течение 1901—1902 годов Римским-Корсаковым была написана опера «Кашей Бессмертный», отвечавшая демократическим настроениям русского общества в предреволюционные годы. Действующие лица и образы оперы воспринимались современниками как политические аллегории; образ Кашея (олицетворение зла, мертвящего деспотизма) связывался с одной из мрачных политических фигур недавнего прошлого — с Победоносцевым, реакционным правительственным деятелем 80-х годов; образ Бури-богатыря, приход весны в холодное, мертвенное Кашеево царство, победа сил света, любви, добра перекликались в представлении слушателей с излюбленными символами и метафорами публицистики того времени (Буря — революция, Весна — обновление).

В следующие два года (1903—1904) композитор завершил оперу

Übertragung von Besonderheiten des Alltagslebens, Kostüme und eine spezifische historische Kulisse gelegt wurde (zu den Bühnenbildnern des Mamontow-Theaters gehörten Wrubel und Viktor Wasnenzow, Polenow und Serow, Korowin. All dies verlieh den Inszenierungen russischer Opern ein besonderes Interesse und machte sie zu einem fortschrittlichen und innovativen Phänomen im russischen Musiktheater der damaligen Zeit.

1900er Jahre. Die revolutionäre Atmosphäre und die öffentliche Stimmung des Jahres 1905 hatten einen starken Einfluss auf Rimski-Korsakows Einstellung und Kreativität. Die Sympathien des Komponisten für die revolutionäre Bewegung, sein Hass auf die Autokratie und das patriotische Gefühl der Liebe für das Vaterland und das Volk sind in seinen Werken dieser Jahre besonders stark ausgeprägt.

In den Jahren 1901-1902 schrieb Rimski-Korsakow „Kaschtschei der Unsterbliche“, eine Oper, die der demokratischen Stimmung der russischen Gesellschaft in den vorrevolutionären Jahren entsprach. Die Figuren und Bilder in der Oper wurden von den zeitgenössischen Musikern als politische Allegorien betrachtet; das Bild von Kaschtschei (die Verkörperung des Bösen und des tödlichen Despotismus) wurde mit einer der düstersten politischen Figuren der jüngsten Vergangenheit in Verbindung gebracht - Pobedonoszew, einer reaktionären Regierungsfigur der 80er Jahre; das Bild des Burja-Bogatyr (*Held Sturmwind*), der Ankunft des Frühlings im kalten, tödlichen Reich des Kaschtschei, des Sieges der Kräfte des Lichts, der Liebe und des Guten, das in den Augen der Zuhörer mit den beliebten Symbolen und Metaphern des damaligen Journalismus übereinstimmte (der Burja-Held ist die Revolution, der Frühling die Erneuerung).

In den folgenden zwei Jahren (1903-1904) vollendete der Komponist seine

«Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии», написанную по мотивам народных легенд и преданий, относящихся к эпохе татаро-монгольского нашествия. В центре этого глубокого и сложного произведения находятся образы мужественных русских людей, их героическая борьба с завоевателями. Музыкальный стиль и язык оперы отмечены подлинной народностью, органическим и высокохудожественным претворением народного музыкального и поэтического творчества¹.

¹ Написанные в начале 1900-х годов оперы «Сервилья» и «Пан воевода» примыкают по стилю к «Царской невесте», сильно уступая ей, однако, в художественном отношении.

Создавая все новые и новые шедевры, Римский-Корсаков «в начале 1900-х годов попутно продолжает работу над наследием Мусоргского, Бородина и Даргомыжского, совершенствуя и частично дополняя свои редакции их произведений. Так, он перерабатывает не удовлетворяющую его более инструментальную «Каменного гостя», создает для концертов оркестровые редакции некоторых романсов Бородина и Мусоргского, редактирует и инструментует пропущенные им ранее сцены из «Бориса Годунова», приступает к обработке «Женитьбы».

Последние две работы были предприняты композитором в первой половине 1906 года, во время творческой паузы, вызванной студенческими волнениями, разыгравшимися в Петербургской консерватории на протяжении 1905—1906 годов. Римский-Корсаков принял активное участие в этих событиях и выступил на стороне бастующих, он обнаружил большое гражданское

Oper „Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch und der Jungfrau Fewronija“, die auf Motiven von Volkslegenden und Traditionen aus der Zeit der tatarisch-mongolischen Invasion basiert. Im Mittelpunkt dieses tiefgründigen und komplexen Werks stehen die Bilder des mutigen russischen Volkes und seines heldenhaften Kampfes gegen die Eroberer. Der musikalische Stil und die Sprache der Oper sind geprägt von echter Nationalität, einer organischen und höchst kunstvollen Interpretation von Volksmusik und Poesie¹.

¹ Die Anfang 1900 entstandenen Opern „Servilia“ und „Pan Wojewode“ sind der „Zarenbraut“ stilistisch ähnlich, aber künstlerisch weit unterlegen.

Während er immer mehr Meisterwerke schuf, setzte Rimski-Korsakow in den frühen 1900er Jahren seine Arbeit an Mussorgski, Borodin und Dargomyschski fort und verbesserte und vervollständigte teilweise die Versionen ihrer Werke. So überarbeitete er den „Steinernen Gast“ (der ihn nicht mehr befriedigte), schuf konzertante Orchesterfassungen mehrerer Romanzen von Borodin und Mussorgski, bearbeitete und instrumentalisierte Szenen aus „Boris Godunow“, die er weggelassen hatte, und begann mit der Bearbeitung der „Heirat“.

Der Komponist nahm seine beiden letzten Werke in der ersten Hälfte des Jahres 1906 in einer Schaffenspause in Angriff, die durch die Studentenunruhen am Petersburger Konservatorium in den Jahren 1905-1906 verursacht wurde. Rimski-Korsakow nahm aktiv an diesen Ereignissen teil und setzte sich mit großer Zivilcourage für die Streikenden ein und brachte seine Ablehnung gegenüber den reaktionären Behörden

мужество и выразил свое оппозиционное отношение к реакционным властям. Не ограничившись выступлениями на заседаниях художественного совета консерватории, композитор опубликовал в газетах ряд открытых писем. В них он резко осуждал реакционные действия дирекции консерватории и Русского музыкального общества (во главе последнего стоял один из великих князей). В ответ на это дирекция РМО уволила Римского-Корсакова из консерватории. В кругах музыкальной общественности поднялась буря возмущения. В знак протеста демонстративно покинули Петербургскую консерваторию ряд ведущих профессоров (Глазунов, Лядов, Ф. Blumenфельд, Есипова) в печати появились негодующие отклики, среди них — статья Стасова, обличавшая царских чиновников от искусства, гонителей русской музыки. «Глинку разные „распорядители“ сглодали и замучили, Даргомыжского — сглодали и замучили, Мусоргского и Бородина — тоже, Балакирева — тоже; теперь дошло дело до Римского-Корсакова. Какое отвращение! Какой стыд!..» — писал Стасов.

Ярким свидетельством высокой оценки гражданского мужества композитора со стороны общественности явилась постановка его оперы «Кашей Бессмертной» в марте 1905 года силами учащихся консерватории и по их инициативе. После исполнения оперы началось чествование Римского-Корсакова, ему выражали сочувствие и поддержку. Первым произнес горячую речь в защиту композитора Стасов, за ним выступили другие ораторы, в их числе — представитель рабочих, Вечер принял характер политической демонстрации. Присутствовавшая в помещении театра Комиссаржевской (где проходил спектакль) полиция

zum Ausdruck. Der Komponist beschränkte sich nicht auf Auftritte und Sitzungen des künstlerischen Ausschusses des Konservatoriums, sondern veröffentlichte eine Reihe offener Briefe in Zeitungen. Darin verurteilte er das reaktionäre Vorgehen der Leitung des Konservatoriums und der Russischen Musikgesellschaft (letztere wurde von einem der Großfürsten geleitet) scharf. Daraufhin entließ das Direktorium der RMG Rimski-Korsakow aus dem Konservatorium. In Musikerkreisen brach ein Sturm der Entrüstung los. Einige führende Professoren (Glasunow, Ljadow, F. Blumenfeld und Jessipowa) traten trotzig aus dem Petersburger Konservatorium aus, und in der Presse erschienen empörte Kommentare, darunter ein Artikel von Stassow, der die zaristischen Kunstbeamten als Verfolger der russischen Musik anprangerte. „Glinka wurde von verschiedenen „Verwaltern“ zernagt und gequält, Dargomyschski wurde zernagt und gequält, Mussorgski und Borodin auch, Balakirew auch; jetzt ist die Sache zu Rimski-Korsakow gekommen. Welch eine Abscheulichkeit! Was für eine Schande!..“, schrieb Stassow.

Ein anschauliches Beispiel für die Wertschätzung der Zivilcourage des Komponisten durch die Öffentlichkeit war die Aufführung seiner Oper „Kaschtschei der Unsterbliche“ im März 1905 durch Studenten des Konservatoriums und auf deren Initiative hin. Nach der Aufführung der Oper begann die Feier für Rimski-Korsakow mit Sympathie- und Unterstützungsbekundungen. Der erste, der sich leidenschaftlich für den Komponisten einsetzte, war Stassow, gefolgt von anderen Rednern, darunter ein Vertreter der Arbeiterschaft, und der Abend nahm den Charakter einer politischen Demonstration an. Die im Komissarschewskaja -Theater (wo die

прервала митинг и запретила второе, концертное отделение, Вскоре последовало запрещение исполнять в России произведения Римского-Корсакова, композитор был взят под негласный полицейский надзор.

В связи с ростом революционного движения в стране и нарастанием политического кризиса реакционные силы были вынуждены пойти на уступки. Консерватория получила относительную самостоятельность (была освобождена от подчинения РМО) и, в частности, право избрания директора. Первым выборным директором стал Глазунов. От имени художественного совета он немедленно пригласил Римского-Корсакова обратно в консерваторию. Таким образом, передовая музыкальная общественность и Римский-Корсаков оказались победителями.

Революционно-демократические черты мировоззрения Римского-Корсакова, стойкого «шестидесятника», нашли выражение в его произведениях и замыслах последних лет. В конце 1905 года композитор приступил к работе над сюжетом оперы «Стенька Разин», намереваясь запечатлеть образ народного героя — избавителя народа от гнета. К сожалению, эта опера по ряду причин не была написана¹.

¹ Одна из этих причин—разногласия с либреттистом В. Бельским, автором либретто «Салтана», «Китежа», «Золотого петушка».

Интересным откликом на революционные события явилась и обработка для симфонического оркестра «Дубинушки», бытовавшей тогда в качестве революционной песни. Эта обработка возникла под

Аufführung stattfand) anwesende Polizei unterbrach die Versammlung und verbot den zweiten, konzertanten Teil. Bald darauf folgte ein Verbot der Aufführung von Rimski-Korsakows Werken in Russland, der Komponist wurde unter inoffizielle polizeiliche Überwachung gestellt.

Die wachsende revolutionäre Bewegung im Land und die zunehmende politische Krise zwangen die reaktionären Kräfte zu Zugeständnissen. Das Konservatorium erlangte eine relative Unabhängigkeit (es wurde von der Unterordnung unter der RMG befreit) und vor allem das Recht, einen Direktor zu wählen. Glasunow wurde der erste gewählte Direktor. Im Namen des künstlerischen Rates lud er Rimski-Korsakow sofort wieder an das Konservatorium ein. Die führende musikalische Gemeinschaft und Rimski-Korsakow gingen also als Sieger hervor.

Die revolutionären und demokratischen Züge der Weltanschauung Rimski-Korsakows, eines überzeugten „Sechzigerjahre-Mannes“, fanden in seinen Werken und Ideen der letzten Jahre ihren Ausdruck. Ende 1905 begann der Komponist mit der Arbeit an der Handlung der Oper „Stenka Rasin“, in der er das Bild des Volkshelden zeichnen wollte, der das Volk von der Unterdrückung befreit. Leider wurde diese Oper aus verschiedenen Gründen nicht geschrieben¹.

¹ Einer dieser Gründe ist eine Meinungsverschiedenheit mit dem Librettisten W. Belski, dem Autor der Libretti von „Saltan“, „Kitesch“ und „Der goldene Hahn“.

Ein weiteres interessantes Beispiel für seine Reaktion auf die revolutionären Ereignisse war seine Umarbeitung des populären Revolutionsliedes „Dubinuschka“ (*Knüppelchen*) für Symphonieorchester, das anschließend

впечатлением демонстрации, виденной композитором в Москве в 1905 году.

Завершает творческий путь Римского-Корсакова опера «Золотой петушок», беспощадно обличающая самодержавие. Последние месяцы жизни композитора были отравлены борьбой с царской, цензурой, настаивавшей на изменении многих мест словесного текста и покушавшейся даже на пушкинские стихи. Ценой усилий и волнений Римскому-Корсакову удалось отстоять неприкосновенность печатного либретто, но опера в первой постановке шла все же с многочисленными изменениями в тексте. «Золотой петушок» был поставлен лишь после смерти Римского-Корсакова в сентябре 1909 года (Оперный театр Зимины).

За год до смерти Римский-Корсаков в последний раз выступил как дирижер в Париже в Русских симфонических концертах, которые явились свидетельством мировой славы русской музыки.

С ранней весны 1908 года Римский-Корсаков начал страдать серьезным сердечным заболеванием. Переехав на лето в усадьбу Любенск, он еще продолжал работу над учебником «Основы оркестровки». Последние записи им были сделаны 7 июня; в ночь на 8 июня композитор скончался.

ОПЕРНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Оперы Римского-Корсакова весьма различны по содержанию и художественному облику, по своим формам и музыкальной драматургии. У него мы находим исторические, сказочные, лирико-драматические, лирико-комедийные, сатирические произведения. Наряду с

als Revolutionslied verwendet wurde. Diese Bearbeitung wurde von einer Demonstration inspiriert, die der Komponist 1905 in Moskau sah.

Rimski-Korsakows Oper „Der goldene Hahn“, die die Autokratie gnadenlos anprangert, bildet den Abschluss seines Schaffens. Die letzten Monate im Leben des Komponisten waren vergiftet durch den Kampf mit der zaristischen Zensur, die darauf bestand, den Text an vielen Stellen zu ändern und sogar versuchte, Puschkins Poesie zu zerstören. Rimski-Korsakow gelang es zwar, die Unantastbarkeit des gedruckten Librettos zu erhalten, aber die erste Inszenierung der Oper wurde dennoch mit zahlreichen Änderungen am Text durchgeführt. „Der goldene Hahn“ wurde erst nach Rimski-Korsakows Tod im September 1909 inszeniert (Opernhaus Simin).

Ein Jahr vor seinem Tod trat Rimski-Korsakow zum letzten Mal als Dirigent in Paris mit den Russischen Symphoniekonzerten auf, die den Weltruhm der russischen Musik begründeten.

Seit dem Frühjahr 1908 litt Rimski-Korsakow an einem schweren Herzleiden. Nachdem er für den Sommer auf das Landgut Lubensk umgezogen war, arbeitete er noch an seinem Lehrbuch „Grundlagen der Orchestrierung“. Seine letzten Notizen machte er am 7. Juni; in der Nacht zum 8. Juni starb der Komponist.

OPERNWERK

Die Opern von Rimski-Korsakow sind in Inhalt, Form und musikalischer Dramaturgie sehr unterschiedlich. Zu seinen Opern gehören historische, märchenhafte, lyrisch-dramatische, lyrisch-komödiantische und satirische Werke. Neben monumentalen Opernwerken schuf der Komponist auch

монументальными оперными полотнами композитор создавал и небольшие одноактные оперы; некоторые из них носят чисто камерный характер. Большая часть его опер написана на русские сюжеты, заимствованные из классической русской литературы или из народного творчества.

«ПСКОВИТЯНКА»

«Псковитянка» — первая опера Римского-Корсакова¹.

¹ «Псковитянка» получила широкую известность и закрепилась в репертуаре оперных театров в своей третьей редакции. Характеристика этого произведения в настоящей главе дается на ее основе.

Она написана на сюжет одноименной пьесы Л. Мея, известного поэта, драматурга и переводчика 50—60-х годов. В «Псковитянке» сочетаются признаки исторической народной трагедии и бытовой драмы².

² В «Псковитянке» использовано содержание II—V актов пьесы Мея, а I ее акт (в пом показан судьба Веры — матери Ольги, полюбившей царя Ивана) положен в основу сюжета одноактной оперы «Боярыня Вера Шелого», Последняя обычно исполняется вместе с «Псковитянкой» в качестве пролога.

Здесь изображена борьба между псковской вольницей, руководимой молодым посадиичным Михайлой Тучей, и царем Иваном IV, стремившимся к подчинению «вольных» вечевых городов Новгорода и Пскова единой государственной власти. Драматическая судьба главной

kleine einaktige Opern, von denen einige rein kammermusikalisch sind. Die meisten seiner Opern basieren auf russischen Themen, die der klassischen russischen Literatur oder der Volkskunst entlehnt sind.

„DAS MÄDCHEN AUS PSKOW“

„Das Mädchen aus Pskow“ war die erste Oper von Rimski-Korsakow¹.

¹ „Das Mädchen aus Pskow“ hat in seiner dritten Auflage großen Anklang gefunden und sich im Repertoire der Opernhäuser etabliert. Dieses Kapitel basiert auf ihr.

Sie basiert auf dem gleichnamigen Theaterstück von L. Mei, einem berühmten Dichter, Dramatiker und Übersetzer aus den 50-60er Jahren. „Das Mädchen aus Pskow“ vereint Merkmale einer historischen Volkstragödie und eines Familiendramas².

² „Das Mädchen aus Pskow“ greift auf den Inhalt der Akte II-V von Meis Stück zurück, während der I. Akt (in dem das Schicksal von Wera, Olgas Mutter, die sich in Zar Iwan verliebt, dargestellt wird) die Grundlage für die Handlung der einaktigen Oper "Bojarin Wera Scheloga" bildet, die gewöhnlich zusammen mit „Das Mädchen aus Pskow“ als Prolog aufgeführt wird.

Sie schildert den Kampf zwischen dem freien Willen in Pskow, angeführt von dem jungen Gemeindeglied Michail Tutschka, und Zar Iwan IV., der die „freien“ Wetschestädte Nowgorod und Pskow einer einzigen Staatsmacht unterwerfen will. Das dramatische Schicksal von Olga, der Heldin der Oper, ist zum einen durch die

героини оперы Ольги вызвана, с одной стороны, историческими условиями — утратой ее родным городом вечевого вольности, с другой — борьбой в ее душе противоречивых чувств: любви к вождю псковской вольницы Туче и инстинктивной привязанности к губителю псковской воли — царю Ивану (хотя она и не знает, что царь Иван — ее отец). Туча и вольница Пскова обрисованы в героико-драматических тонах. Подчеркивая мужественную отвагу защитников старинного вечевого уклада Пскова и его независимости, композитор показывает и обреченность, историческую бесперспективность их борьбы. Наиболее сложен в опере образ царя Ивана. Римский-Корсаков характеризует его как дальновидного государственного деятеля, проводящего политику объединения Руси, как любящего отца и одновременно — как деспотического правителя, неуравновешенного, жестокого человека.

Краткое содержание. Первое действие. Первая картина. Сад возле дома псковского наместника, князя Юрия Токмакова, Девушки и дочь князя Ольга играют в горелки под присмотром мамок.

Когда девушки и мамки уходят в дом, в саду появляется посадский сын Михайло Туча, возлюбленный Ольги. Ольга взволнована намерениями Тучи уйти в далекие края с целью добыть богатство и получить право сватать ее. Надеясь вымолить у отца согласие на брак, Ольга уговаривает Тучу остаться. Свидание влюбленных нарушается приходом Токмакова и старого боярина Матуты, за которого просватана Ольга, Токмаков сообщает Матуте, что Ольга — его (Токмакова) не родная, а приемная дочь. Прячущаяся в кустах Ольга все слышит. Внезапно раздается набат вечевого колокола. Токмаков и Матута уходят на сходку.

historischen Umstände bedingt - den Verlust der Wetsche-Freiheit in ihrer Heimatstadt - und zum anderen durch den Kampf zwischen widersprüchlichen Gefühlen in ihrer Seele: die Liebe zu dem Anführer der Pskower Rebellen Tutscha und die instinktive Zuneigung zu Zar Iwan, dem Zerstörer des Pskower Willens (obwohl sie nicht weiß, dass Zar Iwan ihr Vater ist). Tutscha und der Rebellenführer von Pskow werden in heroischen und dramatischen Tönen skizziert. Der Komponist hebt die mutige Tapferkeit der Verteidiger der alten Lebensweise der Wetschen in Pskow und ihrer Unabhängigkeit hervor und zeigt gleichzeitig den Untergang ihres Kampfes, seine historische Vergeblichkeit. Das komplexeste Bild in der Oper ist das des Zaren Iwan. Rimski-Korsakow beschreibt ihn als weitsichtigen Staatsmann, der eine Politik der Einigung Russlands verfolgt, als liebevollen Vater und gleichzeitig als despotischen, unausgeglichenen und brutalen Herrscher.

Kurze Inhaltsangabe. Erster Akt. Erstes Bild. Im Garten vor dem Haus des Gouverneurs von Pskow, Fürst Juri Tokmakow, spielen Mädchen und die Fürstentochter Olga unter der Aufsicht ihrer Mütter Fangen.

Als die Mädchen und ihre Mütter das Haus verlassen, erscheint Michail Tutscha, der Sohn des Stadtvogts, Olgas Geliebter, im Garten. Olga ist beunruhigt über Tutschas Absichten, in ein fernes Land zu gehen, um dort zu Reichtum zu gelangen und das Recht zu erhalten, sie zu verheiraten. In der Hoffnung, die Zustimmung ihres Vaters zur Heirat zu erhalten, überredet Olga Tutscha zu bleiben. Das Treffen der Liebenden wird durch die Ankunft von Tokmakow und dem alten Bojaren Matuta unterbrochen, mit dem Olga verlobt ist. Tokmakow erklärt Matuta, dass Olga nicht seine (Tokmakows) natürliche Tochter ist, sondern adoptiert wurde. Olga, die sich im Gebüsch versteckt, hört alles mit. Plötzlich läutet die Wetscher-Glocke. Tokmakow und Matuta machen sich auf den Weg zu dem Treffen.

Вторая картина. Ночь Освещенная кострами торговая площадь во Пскове. Отовсюду сходятся псковичи. Юшко Велебин, новгородский гонец, сообщает о разгроме Новгорода царем Иваном и о походе царя на Псков. Народ выражает решимость оказать вооруженное сопротивление царю. Князь Токмаков призывает псковичей к покорности, по Михайло Туча своей зажигательной речью увлекает молодежь — вольницу, которая с оружием в руках уходит из города.

Второе действие. Первая картина. Улица Пскова, Жители со страхом и трепетом ожидают царя. Ольга, узнавшая о своем сиротстве, тоскует по матери и с отрадным чувством, непонятным ей самой, ждет царя Ивана. Картина заканчивается величественным появлением грозного царя с дружиной на улице города.

Вторая картина. Горница в доме Токмакова. Царь Иван язвительно насмехается над Токмаковым и псковичами. При виде Ольги, подносящей ему кубок, царь поражен ее сходством с некогда любимой им Верой Шелогой. Из разговора с Токмаковым царь Иван убеждается в том, что Ольга — его дочь, и решает простить псковичей.

Третье действие. Первая картина. Лес, царская охота, гроза. Непогода стихает. По дороге проходят девушки, направляющиеся вместе с Ольгой на богомолье в Печерский монастырь. Ольга остается одна и ждет Тучу, намереваясь с ним бежать. На влюбленных нападает Матута со слугами. Во время стычки Туча ранен. Матута похищает Ольгу.

Вторая картина. Царская ставка. Царь Иван погружен в размышления. В шатре появляется Ольга, освобожденная из рук Матуты приближенными царя. Она просит у царя защиты, признаваясь в любви к Туче. На царскую ставку нападает вольница с целью освободить Ольгу. Туча гибнет в схватке. Ольга, выбежавшая из шатра, становится жертвой случайной пули. Царь Иван в отчаянии рыдает над трупом дочери.

Зweitees Bild. Von Lagerfeuern beleuchtete Nacht, ein Marktplatz in Pskow. Pskower von allen Seiten. Juschko Welebin, ein Bote aus Nowgorod, überbringt die Nachricht von der Zerschlagung Nowgorods durch Zar Iwan und von seinem Marsch auf Pskow. Das Volk bekundet seine Entschlossenheit, dem Zaren bewaffneten Widerstand zu leisten. Fürst Tokmakow ruft die Pskower zum Gehorsam auf, und mit einer feurigen Rede lockt Michail Tutscha die Jugend, die Rebellen, an, die mit Waffen in der Hand aus der Stadt fliehen.

Zweiter Akt. Erstes Bild. Eine Straße in Pskow, die Bewohner erwarten den Zaren mit Furcht und Zittern. Olga, die von ihrem Waisendasein erfahren hat, sehnt sich nach ihrer Mutter und erwartet den Zaren Iwan mit einem Gefühl, das sie nicht verstehen kann. Das Bild endet mit der Ankunft des gewaltigen Zaren und seines Gefolges in den Straßen der Stadt.

Zweitees Bild. Ein oberes Zimmer in Tokmakows Haus. Zar Iwan spottet über Tokmakow und die Pskower. Beim Anblick von Olga, die einen Kelch hält, fällt dem Zaren ihre Ähnlichkeit mit der Wera Scheloga auf, die er einst liebte. Nach seinem Gespräch mit Tokmakow ist Zar Iwan überzeugt, dass Olga seine Tochter ist, und beschließt, den Pskowern zu verzeihen.

Dritter Akt. Erstes Bild. Ein Wald, eine königliche Jagd, ein Gewitter. Das schlechte Wetter lässt nach. Die Mädchen, die mit Olga auf dem Weg zum Petschersker-Kloster sind, kommen an der Straße vorbei. Olga ist allein und wartet auf Tutscha, um mit ihm zu fliehen. Die Liebenden werden von Matuta und seinen Dienern angegriffen. Während des Gefechts wird Tutscha verletzt. Matuta entführt Olga.

Zweitees Bild. Das Hauptquartier des Zaren. Zar Iwan ist in Gedanken versunken. Olga erscheint im Zelt, die vom Gefolge des Zaren aus den Armen von Matuta befreit wurde. Sie bittet den Zaren um Schutz und erklärt ihm ihre Liebe zu Tutscha. Ein Rebell greift das Lager des Zaren an, um Olga zu befreien. Tutscha wird bei dem Kampf getötet. Olga, die aus dem Zelt rennt, wird Opfer eines zufälligen Schusses. Zar Iwan weint verzweifelt über den Leichnam seiner Tochter.

«Псковитянка» во многом типична для оперного творчества композиторов балакиревского кружка 60-х годов. Прежде всего — выбором сюжета, обращением к русской истории XVI века, к теме борьбы вольных вечевых городов Новгорода и Пскова с самодержавием московских государей, стремившихся к централизации всех русских земель в единое государство.

В «Псковитянке» большое место занимает изображение народа, в том числе драматической судьбы псковичей, не пожелавших подчиниться московскому царю. Главные народные сцены сосредоточены во второй и в третьей картинах (вече, встреча царя Ивана); заключительный хор оперы (отпевание вольности Пскова и его дочери — Ольги) сочинен в величавом эпическом стиле. Составляя самостоятельную драматургическую линию в опере, народные сцены и хоры занимают большое место в композиции произведения и во многом определяют жанровые черты «Псковитянки» как народной музыкальной драмы.

Сцена веча. Наиболее крупной и интересной народной сценой является вторая картина первого действия — псковское вече. Высоко оценивая эту сцену, Мусоргский писал, что в ней Римский-Корсаков «постиг драматическую суть музыкальной драмы». Народная масса — бесспорно, главное действующее лицо сцены веча. Народ здесь охарактеризован композитором как «коллективная личность» (как собирательный образ), одушевленная вольнолюбивыми, бунтарскими чувствами, идеей защиты вольности и независимости родного города. Драматургическим стержнем сцены веча служит борьба

„Das Mädchen aus Pskow“ ist in vielerlei Hinsicht typisch für die Opernwerke von Komponisten aus dem Balakirew-Kreis der 60er Jahre. In erster Linie ist es die Wahl der Handlung, ein Verweis auf die russische Geschichte des 16. Jahrhunderts, auf das Thema des Kampfes der freien Städte Nowgorod und Pskow gegen die Autokratie der Moskauer Herrscher, die alle russischen Länder in einem einzigen Staat zentralisieren wollten.

Die Darstellung des Volkes, einschließlich des dramatischen Schicksals der Pskower, die dem Moskauer Zaren nicht gehorchen wollten, nimmt in „Das Mädchen aus Pskow“ einen wichtigen Platz ein. Die wichtigsten volkstümlichen Szenen sind in der zweiten und dritten Szene (Wetsche, das Treffen mit Zar Iwan) konzentriert; der Schlusschor der Oper (das Begräbnis der Freiheit von Pskow und seiner Tochter Olga) ist in einem majestätischen epischen Stil verfasst. Die volkstümlichen Szenen und Refrains, die eine eigenständige dramatische Linie in der Oper bilden, nehmen einen wichtigen Platz in der Komposition des Werkes ein und bestimmen in vielerlei Hinsicht die Gattungsmerkmale von „Das Mädchen aus Pskow“ als Volksmusikdrama.

Die Wetsche-Szene. Die größte und interessanteste der Volksszenen ist die zweite Szene des ersten Aktes - die Pskower Wetsche. In seiner Würdigung dieser Szene schrieb Mussorgski, dass Rimski-Korsakow „das dramatische Wesen des Musikdramas erfasst hat“. Die Masse des Volkes ist unbestreitbar der Hauptdarsteller der Wetsche-Szene. Hier beschreibt der Komponist das Volk als eine „kollektive Persönlichkeit“ (als kollektives Bild), die von freiheitsliebenden und rebellischen Gefühlen und dem Gedanken beseelt ist, die Freiheit und Unabhängigkeit ihrer Heimatstadt zu verteidigen. Der Kampf zwischen zwei politischen Parteien in Pskow bildet den dramatischen Kern der

двух политических партий во Пскове: сторонников Тучи, призывающего к вооруженному сопротивлению царю, и «умеренных» псковичей, считающих борьбу бесполезной и готовых покорно подчиниться обстоятельствам; во главе этой партии стоит псковский наместник князь Токмаков. Музыка гибко отражает смену мыслей и настроений сходки, то склоняющейся на уговоры наместника, то увлекаемой страстными призывами Тучи. Народная сцена носит вокально-симфонический характер. Она полна драматизма и движения, Основу ее составляют контрасты возбужденных и относительно спокойных эпизодов, хоровых и сольных выступлений, песенного и чисто речитативного изложения.

Начало картины построено на развитии оркестровой темы набата.

Wetsche-Szene: die Anhänger von Tutscha, die zum bewaffneten Widerstand gegen den Zaren aufrufen, und die „gemäßigten“ Pskower, die den Kampf für sinnlos halten und bereit sind, sich den Umständen zu fügen; der Anführer dieser Partei ist der Gouverneur von Pskow, Fürst Tokmakow. Die Musik spiegelt flexibel die wechselnden Gedanken und Stimmungen der Versammelten wider, die mal den Gouverneur anflehen, mal leidenschaftlich von den Rufen Tutschas angezogen werden. Die Volksszene ist vokal und symphonisch. Sie ist voller Dramatik und Bewegung, basierend auf den Kontrasten von erregten und relativ ruhigen Episoden, Chor- und Soloauftritten, gesungener und rein rezitativischer Erzählung.

Der Beginn des Bildes ist um die Entwicklung des orchestralen Themas des Glockenspiels aufgebaut.

1 Allegro moderato

На фоне музыки набата звучат голоса собирающихся на площадь псковичей (хоровой речитатив). Отдельные реплики приводят к единодушному требованию: «Быть сходке, быть!» Это — одна из важных тем картины. Ее массивная аккордовая фактура, напряженные гармонии, вибрирующая звучность оркестра (имитация колокольного звона) характеризуют могучий образ народа.

Die Stimmen der Pskower, die sich auf dem Platz versammeln (Chorgesang), ist im Hintergrund der Musik das Sturmläuten zu hören. Einzelne Zeilen münden in die einstimmige Forderung: „Zur Sitzung, zur Sitzung!“ - Dies ist eines der wichtigsten Themen des Bildes. Die massive Akkordstruktur, die gespannten Harmonien, der vibrierende Klang des Orchesters (eine Imitation des Glockengeläuts) prägen das kraftvolle Bild des Volkes.

2 *Animato assai*

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии и фортепианного сопровождения. Темп обозначен как *Animato assai*. Вокальная партия имеет следующие тексты: «Быть, быть», «сход», «ко», «быть». Музыкальный стиль характеризуется напряженными гармониями и ритмичной фактурой, имитирующей колокольный звон.

На вечевое место поднимается новгородский гонец Юшко Велебин. Он рассказывает о жестоком разорении, которому подверг Новгород царь Иван. Драматизм речитативного монолога гонца оттеняется репликами взволнованного народа. Монолог сменяется хором, выражающим гнев народа, его решимость взяться за оружие. Здесь последовательно сменяются три темы. Первая («Аль стены развалились») — энергичная, восходящая — построена на интонациях боевых кличей (см. пример 3а), вторая — тоже героического характера — отличается

Ein Bote aus Nowgorod, Juschko Welebin, erhebt sich in der Wetsche. Er berichtet von der brutalen Verwüstung, die Zar Iwan in Nowgorod angerichtet hat. Die Dramatik des rezitativischen Monologs des Boten wird durch die Zeilen des aufgewühlten Volkes unterstrichen. Der Monolog geht in einen Chor über, der den Zorn und die Entschlossenheit des Volkes zum Ausdruck bringt, zu den Waffen zu greifen. Drei Themen sind hier erfolgreich. Das erste Thema, „Die Mauern sind zerfallen“, ist energisch und asketisch und baut auf den Intonationen eines Schlachtrufs auf (siehe Beispiel 3a); das zweite Thema,

«богатырской» аккордовой фактурой («За Псков наш родимый» — см. пример 3б). Третья тема («Гой! Звоните сходку!») — уже встречавшийся повелительный мотив «Быть, быть, сходке, быть!». Всем этим темам присуща драматическая напряженность, властная энергия, создаваемая могучим ритмическим пульсом, остродис-сонаитными гармониями (аккорд с увеличенной секстой, увеличенное трезвучие, малый вводный септаккорд).

ebenfalls heroischer Natur, ist durch die „heroische“ - Akkordstruktur gekennzeichnet („Für unsere Heimat Pskow“ - siehe Beispiel 3b). Das dritte Thema („He! Ruft die Versammlung!“) ist das bereits bekannte Imperativ-Motiv „Sei, sei, sich versammeln, sei!“. Alle diese Themen haben eine dramatische Spannung und eine gebieterische Energie, die durch den mächtigen rhythmischen Puls und die scharfe Harmonie (Akkord mit erhöhter Sexte, erhöhtem Dreiklang und kleinem einleitenden Septakkord) erzeugt wird.

3а)

Allegro

Аль сте - ны раз - ва - ли лись,

Allegro

б)

Allegro

За Псков наш ро - ди - мый, за ве - че на - ше, за ста - ри - ну

Allegro

Появление наместника открывает новый этап действия. Речь Токмакова отмечена плавностью и благородством песенных оборотов. Более спокойный характер принимают и речитативы народа, поддающегося влиянию князя Токмакова. Следующий затем хор построен на прежних темах народа, но изложенных по-новому: звучность, вначале тихая и сдержанная, постепенно растет и динамизируется полифоническими средствами — присоединением к основной теме контрапунктирующих фраз сторонников Тучи (сыновей посадничих), требующих, чтоб высказался их предводитель. Монолог Тучи «Повольте, мужи псковичи» решителен и построен на мелодических оборотах, напоминающих воинские песни (тема главной партии увертюры). Зажигательная речь Тучи приводит к новому, третьему, проведению драматических тем народа. Генеральной кульминацией картины является замечательная песня Тучи с хором «Осудари псковичи», мелодия которой — народная хороводная песня «Как под лесом» (сборник Балакирева «40 русских народных песен», №30). Римский-Корсаков придал этому напеву маршево-героический характер, подчеркнутый двухдольным размером, быстрым темпом, аккордовым изложением (хор без сопровождения, пример 4).

Эта песня — не только кульминация, но и перелом в ходе сценического и музыкального действия. Вольница покидает город, песня, удаляясь, окрашивается в печально-заунывные тона и затихает вдали. В похожих на погребальный звон ударах вечеревого колокола и полных тягостного раздумья фразах псковичей «Пришел конец тебе, наш Псков» сгущается трагическая атмосфера финального раздела сцены.

Das Erscheinen des Gouverneurs eröffnet einen neuen Abschnitt der Handlung. Tokmakows Rede ist geprägt von der Geschmeidigkeit und Noblesse der Liedwendungen. Auch die Rezitative des Volkes, die von Fürst Tokmakow beeinflusst werden, nehmen einen ruhigeren Charakter an. Der anschließende Chor basiert auf den vorangegangenen Themen des Volkes, präsentiert sich aber auf neue Weise: der zunächst ruhige und zurückhaltende Klang wächst allmählich und wird durch polyphone Mittel dynamischer, indem er das Hauptthema mit kontrapunktischen Phrasen von Tutschas Anhängern (den Söhnen der Posadniks) verbindet, die verlangen, dass ihr Führer spricht. Tutschas Monolog „Fort mit euch, meine Herren von Pskow“ ist entschlossen und basiert auf melodischen Wendungen, die an Kriegslieder erinnern (das Thema des Hauptteils der Ouvertüre). Tutschas aufrührerische Rede führt zu einer neuen, dritten Durchführung der dramatischen Themen des Volkes. Der allgemeine Höhepunkt des Bildes ist Tutschas wunderbares Lied mit dem Chor „Herrscher von Pskow“, dessen Melodie das volkstümliche Reigenlied „Wie unter dem Walde“ ist (Balakirews Sammlung „40 russische Volkslieder“, Nr. 30). Rimski-Korsakow verlieh dieser Melodie einen marschierend-heroischen Charakter, der durch den 2/2 Takt, das schnelle Tempo und die Akkordfolge (unbegleiteter Chor, Beispiel 4) noch betont wird.

Dieses Lied ist nicht nur der Höhepunkt, sondern auch ein Wendepunkt im Verlauf der theatralischen und musikalischen Handlung. Die Rebellen verlassen die Stadt, das Lied nimmt einen traurigen und düsteren Ton an und verstummt in der Ferne. Die tragische Atmosphäre des letzten Abschnitts der Szene verdichtet sich in den Klängen der Totenglocke und in den nachdenklich stimmenden Sätzen der Pskower „Das

Ende ist für dich gekommen, unser Pskow“.

4
Allegro risoluto

О - су - да - ри пско - ви - чи, со - би -
- рай - тесь на дво - ры. Гой! Гой! То - то
лѣ - ли, то - то лѣ - ли, со - би - рай - тесь на дво - ры.
лѣ - ли, то - то лѣ - ли, со - би - рай - тесь на дво - ры: *dim.*

Итак, в композиции картины можно обнаружить пять сцен. Почти все они образуются из хоровых и сольных эпизодов: первая сцена — сбор псковичей — чисто хоровая, вторая — выступление новгородского гонца (завязка)—содержит небольшой монолог гонца и хора, третья состоит из монолога Токмакова и народного хора, в четвертой (кульминационной) сцене находится выступление Тучи и развитой хоровой раздел, в пятой сцене (развязка) преобладает

So lassen sich in der Komposition des Bildes fünf Szenen ausmachen. Fast alle bestehen aus chorischen und solistischen Episoden: die erste Szene, die Versammlung der Pskower, ist rein chorisch; die zweite, der Auftritt des Boten aus Nowgorod (der Schauplatz), enthält einen kurzen Monolog des Boten und des Chors; die dritte besteht aus einem Monolog von Tokmakow und dem Volkschor; die vierte (Höhepunkt) Szene enthält den Auftritt von Tutscha und einen ausgedehnten chorischen

хоровое изложение. Модуляционный план с сопоставлением тональностей по малым терциям (си мажор — ре мажор — фа мажор) и общим движением от си мажора к си-бемоль минору, неоднократное возвращение ряда главных тем — все это вносит в свободно построенную и гибкую в музыкально-драматическом отношении картину большую музыкальную завершенность и симфоничность (возвращение упомянутых тем придает музыкальной форме картины черты свободного рондо).

Характеристики главных героев «Псковитянки» постепенно развертываются в ходе действия. Среди них выделяются образы Ольги, Тучи, царя Ивана. Каждый из них характеризуется несколькими, неоднократно возвращающимися темами, мотивами, краткими мелодическими оборотами.

Тематизм оперы по преимуществу песенный, чем и создается русский национальный колорит музыки. Особенным богатством, народностью песенного склада отличается музыкальный образ Ольги (сопрано). В ее музыкальной характеристике встречаются широкие, пластичные песенные мелодии. Среди них — тема, впервые появляющаяся в побочной партии увертюры (характеристика ее дана в разборе увертюры), и мелодия народной песни «Уж ты, поле мое» (№27 из сборника Балакирева «40 русских народных песен»). Эта тема, положенная в основу дуэта Ольги и Тучи из первой картины первого действия, глубоко раскрывает народность образа Ольги.

Teil; in der fünften Szene (Schluss) überwiegt eine chorische Exposition. Der modulare Aufbau mit der Gegenüberstellung von tonalen Melodien in kleinen Terzen (H-Dur - D-Dur - F-Dur) und der allgemeinen Bewegung von H-Dur nach h-Moll sowie die wiederholte Verwendung einer Reihe von Hauptthemen verleihen diesem freien und musikalisch dramatisch flexiblen Bild eine große musikalische Vollständigkeit und Symphonie (die Verwendung dieser Themen verleiht der musikalischen Form des Bildes Züge eines freien Rondos).

Die Charaktere der Hauptfiguren in „Das Mädchen aus Pskow“ entfalten sich nach und nach im Laufe der Handlung. Herausragend sind die Bilder von Olga, Tutscha und Zar Iwan. Jeder von ihnen ist durch mehrere wiederkehrende Themen, Motive und kurze melodische Wendungen gekennzeichnet.

Die Thematik der Oper ist überwiegend liedhaft, was das russische Nationalkolorit der Musik ausmacht. Das musikalische Bild der Olga (Sopran) ist in seiner Liedstruktur besonders reich und national. In ihrer musikalischen Charakterisierung finden sich breite und plastische liedhafte Melodien. Dazu gehören das Thema, das zum ersten Mal im Seitenteil der Ouvertüre erscheint (sie wird in der Analyse der Ouvertüre vorgestellt) und die Melodie des Volksliedes „Oh du, mein Feld“ (Nr. 27 aus der Sammlung „40 russische Volkslieder“ von Balakirew). Dieses Thema, das die Grundlage für das Duett von Olga und Tutscha in der ersten Szene des ersten Aktes bildet, bringt Olgas volkstümlichen Charakter zum Ausdruck.

5

Andante

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем нот. Каждая система включает вокальную партию и фортепиано. В первой системе фортепиано помечено динамикой *p*. Лирика на русском языке:

Да, ос — тэнь — ся, ми — лы́й мой, не хо —

— ди ты в дальню сто — ро — ну, не по — кинь ты ме —

— ня на кру — чи — ну злу — ю, смерт — ну — ю

В партии Ольги нужно еще отметить два лаконичных распевных мотива, выражающих теплое чувство Ольги к отцу (см. пример 6а, в), а также гармоническую последовательность, полную сосредоточенно-мечтательного и возвышенно-одухотворенного лиризма (см. пример 6б)¹.

Olgas Part enthält auch zwei lakonische Gesangsmotive, die Olgas warme Gefühle für ihren Vater ausdrücken (siehe Beispiel 6a, c), sowie eine harmonische Sequenz voller konzentrierter Träumerei und erhabener Lyrik (siehe Beispiel 6b)¹.

¹ Эту последовательность Римский-Корсаков назвал «Ольгиными аккордами».

¹ Diese Sequenz nannte Rimski-Korsakow „Olgas Akkorde“.

6 а) Moderato

Я и, в колы - бель свою ло - жась, за мамкой вслед

б) Andante

logato assai

в) Adagio

Зна - ешь, ма - ма, ко - го я жду,

Molto moderato

по ком ду - ша за - ны - ла? по И - ва - не

'allarg. ad libitum

Туча (тенор) характеризуется большей частью песнями. Одна из

Tutscha (Tenor) zeichnet sich vor allem durch Lieder aus. Eines davon ist

них — «Раскукуйся ты, кукушечка» (первая картина), сочиненная в духе лирических протяжных песен. Другая — песня вольницы «Осудари псковичи» (вторая картина).

Музыкальный образ царя Ивана (бас) обрисован старинной, сурового эпического склада темой (см. разбор увертюры). По своей роли в музыкальной драматургии оперы она может быть названа лейтмотивом; его интонации постоянно ощущаются в мелодическом рисунке партии царя Ивана.

Увертюра к «Псковитянке» — выдающийся образец программного симфонизма Римского-Корсакова. Построенная на гемах главных действующих лиц, она отражает основные драматические конфликты оперы. Нежный и спокойный лиризм темы Ольги противопоставлен и суровой характеристике царя Ивана, и возбужденной, напористой музыке вольного Пскова. В увертюре акцентирован вместе с тем центральный конфликт оперы: народный Псков — царская власть. Контрастность лежащих в ее основе музыкальных образов, столкновение и драматическое преобразование тем отличают эту увертюру от других, в большинстве случаев картинно-повествовательных, симфонических произведений Римского-Корсакова.

Увертюра написана в сонатной форме с медленным вступлением и кодой. Музыкальный язык ее отличается напряженностью (обилие альтерированных гармоний), интенсивным модуляционным развитием, смелыми сопоставлениями тональностей главной и побочной партий (до минор и ля мажор — в экспозиции, до минор и фа мажор — в репризе). Ритмика увертюры энергичная, волевая, что выражается в преобладании оstinатного пунктирного ритма,

„Zeig dich, kleiner Kuckuck“ (erstes Bild), komponiert im Geiste lyrischer Langlieder. Das andere ist das Lied „Herrscher von Pskow“ (zweites Bild), komponiert im Geiste lyrischer Lieder zum Verweilen.

Das musikalische Bild des Zaren Iwan (Bass) wird durch ein altes, hartes episches Thema umrissen (siehe Overtüre). Das Thema kann in Bezug auf seine Rolle im musikalischen Drama der Oper als Leitmotiv bezeichnet werden; seine Intonationen sind im melodischen Muster von Zar Iwans Part ständig zu spüren.

Die Overtüre zu „Das Mädchen aus Pskow“ ist ein herausragendes Beispiel für Rimski-Korsakows Programmsymphonik. Sie basiert auf den Themen der Protagonisten und spiegelt die wichtigsten dramatischen Konflikte der Oper wider. Die sanfte und ruhige Lyrik von Olgas Thema kontrastiert mit der harten Charakterisierung von Zar Iwan und der frenetischen, ungestümen Musik der Pskower Rebellen. Gleichzeitig hebt die Overtüre den zentralen Konflikt der Oper hervor: das Volk von Pskow und die zaristische Macht. Der Kontrast der zugrundeliegenden musikalischen Bilder sowie der Zusammenprall und die dramatische Verwandlung der Themen unterscheiden diese Overtüre von anderen - zumeist erzählerischen und bildhaften - symphonischen Werken Rimski-Korsakows.

Die Overtüre ist in Sonatenform geschrieben, mit einer langsamen Einleitung und einer Coda. Ihre musikalische Sprache ist durch Spannung (eine Fülle von veränderten Harmonien), intensive modulierende Entwicklung und kühne Gegenüberstellungen zwischen Haupt- und Nebenstimmen (c-Moll und A-Dur in der Exposition und c-Moll und F-Dur in der Reprise) gekennzeichnet. Der Rhythmus der Overtüre ist energisch und willensstark, was sich in der Vorherrschaft eines ostinaten,

связанного с характеристикой вольницы.

Медленное вступление (*Maestoso*, 2/2) воссоздает суровый и величественный образ царя Ивана. Начальные такты вступления построены на выразительной аккордовой последовательности, которая встречается в последней картине оперы — в сцене царя с Ольгой. Цепь неустойчивых гармоний, не получающих разрешения, экспрессия крайних расходящихся голосов, густая и приглушенная звучность струнных, окрашенная угрюмыми тембрами низких деревянных духовых, создают музыкальный образ, полный напряженности и затаенного беспокойства.

пунктирный ритмус ausdrückt, der mit dem Merkmal der Rebellen verbunden ist.

Die langsame Einleitung (*Maestoso*, 2/2) erweckt das strenge und majestätische Bild des Zaren Iwan. Die ersten Takte der Einleitung sind auf einer ausdrucksstarken Akkordfolge aufgebaut, die in der letzten Szene der Oper - der Szene des Zaren mit Olga - vorkommt. Die instabile und ungelöste Kette von Harmonien, der Ausdruck extrem divergierender Stimmen, der dichte und dumpfe Klang der Streicher und das düstere Timbre der tiefen Holzbläser schaffen ein musikalisches Bild voller Spannung und unterschwelligem Unbehagen.

7 *Maestoso*

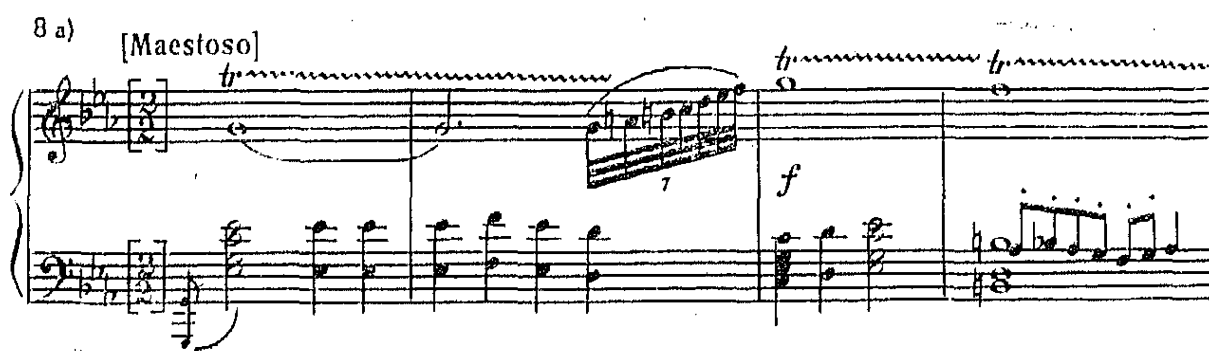
The image shows a musical score for piano, measures 7 through 11. The tempo is marked 'Maestoso' and the time signature is 2/2. The score is written for both hands. The right hand consists of a series of chords, with dynamics ranging from 'pp' (pianissimo) to 'cresc.' (crescendo). The left hand has a melodic line with some chromaticism. There are some handwritten annotations in the score, including 'tr' (trill) and 'm.s.' (mezza voce).

Как продолжение этой аккордовой темы у струнных, кларнетов и фаготов возникает лаконичная попевка, которая постепенно складывается в лейтмотив (тромбоны). Это — главная музыкальная характеристика грозного царя. Своими очертаниями

Als Fortsetzung dieses Akkordthemas in Streichern, Klarinetten und Fagotten entsteht ein lakonischer Gesang, der sich allmählich zu einem Leitmotiv (Posaunen) aufbaut. Dies ist das musikalische Hauptmerkmal des furchterregenden Zaren. In seiner Form erinnert das Leitmotiv an altrussische

лейтмотив напоминает древнерусские церковные напевы (так называемый «знаменный распев» — см. последние два такта примера 7). Плавное мелодическое движение неожиданно нарушается ходом на уменьшенную кварту вниз, подчеркнутым гармонией уменьшенного септаккорда. Постепенное ускорение и нарастание звучности, тревожные трели скрипок придают этому величавому образу черты драматизма и смятения.

Kirchenmelodien („Krijuki-Noten-Gesang“ - siehe die letzten beiden Takte von Beispiel 7). Die sanfte melodische Bewegung wird unerwartet durch einen Abwärtsschritt einer verminderten Quart unterbrochen, der durch die Harmonie eines verminderten Septakkordes unterstrichen wird. Die allmähliche Beschleunigung und Zunahme des Klangs sowie die ängstlichen Triller der Violinen verleihen diesem majestätischen Bild ein Gefühl von Dramatik und Verwirrung.



Главная партия (до минор) и вырастающая из нее связующая основаны на музыкальной характеристике псковской вольницы. Тема главной партии взята из обращения Тучи к народу «Повольте, мужи псковичи» (вторая картина). Решительный мелодико-ритмический рисунок с рельефными восходящими интонациями, введенный в тему удалой восклицательный (триольный) оборот из песни вольницы (та же картина), постоянно удерживающийся пунктирный ритм «скачки», острые гармонии — все передает героике борьбы непокорной вольницы.

Чередование нисходящих минорных и альтерированных аккордов в ля-бемоль миноре, потом в ей миноре образует модуляцию в ля мажор — тональность побочной партии. Тема ее — одна из основных музыкальных характеристик Ольги-псковитянки (из ариозо «Царь-государь» в четвертой картине). Нежная и широкая песенная

Der Hauptteil (in c-Moll) und der sich daraus ergebende Verbindungsteil basieren auf der musikalischen Eigenart der Pskower Rebellen. Das Thema des Hauptteils ist der Ansprache Tutschas an das Volk „Erlaubt, Männer aus Pskow“ (zweite Szene) entnommen. Das entschiedene melodisch-rhythmische Bild mit den reliefartig ansteigenden Intonationen, der kühne Ausruf (triolische Wendung) aus dem in das Thema eingeführten Lied der Rebellen (gleiches Bild), der dauerhaft beibehaltene punktierte Rhythmus des Galopps und die scharfen Harmonien vermitteln den heroischen Kampf der aufsässigen Rebellen.

Der Wechsel von absteigenden Moll- und alterierten Akkorden in as-Moll, dann in e-Moll, bildet eine Modulation in A-Dur, der Tonalität des Seitenthemas. Ihr Thema ist eines der wichtigsten musikalischen Merkmale von Olga von Pskow (aus dem Arioso „Zar-Herrscher“ im vierten Satz). Der Klarinette ist ein sanftes und weites, liedhaftes Thema

тема поручена кларнету и сопровождается плавной фигурацией альтов с фаготами. Привольность мелодического движения, размеренное чередование подъемов и спадов, легкая смена гармоний, светлая тональная окраска создают обаятельно чистый и женственный образ героини оперы.

zugeordnet, das von der fließenden Figuration der Bratschen und Fagotte begleitet wird. Die frei fließende melodische Bewegung, der maßvolle Wechsel von Steigungen und Senkungen, die leichten Harmoniewechsel und die leichte Klangfärbung schaffen ein reizvoll reines und weibliches Bild der Heldin der Oper.

86) [Allegro]

Заключительное построение экспозиции (см. клави́р, цифра 6) с упруго взлетающими ходами (одна из хоровых тем второй картины) вводит в небольшую энергичную разработку. Во время звучания музыки главной партии дважды проходит лейтмотив царя Ивана. Реприза главной партии (Energico) воспринимается как продолжение бурной разработки и образует одну из наиболее ярких кульминаций увертюры. Тема главной партии несколько изменена и приобретает большую

Der Schlussaufbau der Exposition (siehe Klavierauszug, Ziffer 6) mit seinen elastisch aufsteigenden Passagen (eines der Chorthe men des zweiten Satzes) leitet eine kleine, energische Durchführung ein. Während der Musik des Hauptteils läuft das Leitmotiv von Zar Iwan zweimal. Die Reprise des Hauptteils (Energico) wird als Fortsetzung der energischen Durchführung empfunden und bildet einen der lebhaftesten Höhepunkte der Ouvertüre. Das Thema des Hauptteils ist leicht modifiziert und gewinnt an

мужественность и силу: помещенная ниже контрапунктирующего голоса и более плотно оркестрованная, она после первых тактов проводится вдвое укрупненными длительностями. Побочная партия в репризе, как и в экспозиции, появляется в далекой от драматической до-минорной сферы тональности (здесь — в фа мажоре). Она звучит пасторально у солирующей валторны и рельефно выделяется своим спокойно лирическим характером. Лишь ритмически беспокойное сопровождение альтов вносит в нее оттенок тревоги.

Основная драматическая коллизия оперы — столкновение народной вольницы и царской власти — с наибольшей отчетливостью выступает в коде увертюры (см. клавир, цифра 14). Торжественно и сурово звучит у медных лейтмотив царя Ивана в сопровождении контрапункта в ритме, характерном для главной партии (тема вольницы). Господствующим оказывается мотив Ивана. Данный эпизод символизирует, следовательно, победу Грозного над вольным городом. Только в последних тактах коды возвращается тема вольницы: в ритмическом увеличении, с акцентировкой каждого звука, у труб проходит основной мотив главной партии, сопровождаемый повторениями триольного оборота и гармонизованный напряженно звучащим доминантсептаккордом IV ступени, неожиданно разрешающимся в тонику до мажора. Это заключение подчеркивает драматичность конфликта, лежащего в основе «Псковитянки» — исторической музыкальной драмы.

Не только по сюжету, но и по своей музыкальной драматургии «Псковитянка» — типично «кучкистская» опера. Основой ее музыкального строения служат

Мännlichkeit und Kraft: unter der Kontrapunktstimme platziert und straffer orchestriert, wird es nach den ersten Takten in doppelt so langer Dauer ausgeführt. Die Nebenstimme in der Reprise erscheint wie in der Exposition in einer Tonalität, die weit von der dramatischen Sphäre des c-Moll entfernt ist (hier in F-Dur). Sie erklingt pastoral mit dem Waldhornsolo und hebt sich durch ihren ruhigen und lyrischen Charakter ab. Nur die rhythmisch unruhige Begleitung der Bratschen bringt einen Hauch von Unruhe ins Spiel.

Die wichtigste dramatische Auseinandersetzung der Oper - der Zusammenstoß zwischen den Rebellen und der Macht des Zaren - kommt am deutlichsten in der Coda der Ouvertüre zum Ausdruck (siehe Klavierauszug, Ziffer 14). Feierlich und streng ist das Leitmotiv des Zaren Iwan in den Blechbläsern, begleitet von einem Kontrapunkt in dem für den Hauptteil typischen Rhythmus (das Thema der Rebellen). Das dominierende Motiv ist das von Iwan. Die Episode symbolisiert also den Triumph des Schrecklichen über die Freie Stadt. Erst in den letzten Takten der Coda kehrt das Thema der Rebellen zurück: in rhythmischer Betonung, mit einer Akzentuierung jedes Tons, das Hauptmotiv des Hauptteils, begleitet von Wiederholungen der Triolenwendung und harmonisiert durch den dominanten Septakkord der vierten Stufe, der sich unerwartet in eine Tonika in C-Dur auflöst. Dieser Schluss unterstreicht die Dramatik des Konflikts, der dem „Mädchen aus Pskow“ zugrunde liegt - ein historisches Musikdrama.

„Das Mädchen aus Pskow“ ist nicht nur von der Handlung her, sondern auch von der Musikdramaturgie her eine typische „kutschkistische“ Oper. Ihre musikalische Struktur basiert auf

«сквозные», непрерывно развивающиеся сцены. Они, однако, включают сольные, ансамблевые, хоровые эпизоды и относительно небольшие номера; ариозо, ариетты, монологи, песни. Их скромные размеры позволили композитору избежать длительных остановок в ходе сценического действия и достичь непрерывного музыкального развития. На основе принципа следования музыки за действием Римский-Корсаков передает с большой полнотой и детальностью психологическое развитие образов, смену мыслей и настроений героев, характеризует сценические ситуации. Значительное место заняли в опере речитативы, широко примененные композитором не только в партиях отдельных действующих лиц, но и в музыкальной обрисовке народа ¹.

¹ Особенно велико было значение речитативов в первой редакции оперы. В этом сказались «шестидесятнические», «жучкистские» оперные принципы Римского-Корсакова, его стремление преодолеть условность традиционной оперной формы путем приближения оперы к драме.

«СНЕГУРОЧКА»

«Снегурочку» Римский-Корсаков любил более всех других своих произведений, считая эту оперу самой совершенной. Сюжет одноименной пьесы-сказки А. Н. Островского (в основу пьесы взят один из вариантов народной сказки о Снегурочке) удивительно подошел к особенностям дарования композитора, к его художественным склонностям, определившимся в течение 70-х годов. «Появлявшееся понемногу во мне тяготение к

„durchgehenden“, sich kontinuierlich entwickelnden Szenen. Diese umfassen jedoch Solo-, Ensemble- und Chorepisoden sowie relativ kleine Nummern, Ariosos, Arietten, Monologe und Lieder. Ihre bescheidenen Dimensionen erlaubten es dem Komponisten, lange Pausen im Verlauf der Bühnenhandlung zu vermeiden und eine ununterbrochene musikalische Entwicklung zu erreichen. Nach dem Prinzip, dass die Musik der Handlung folgt, vermittelt Rimski-Korsakow die psychologische Entwicklung der Figuren, die Veränderungen ihrer Gedanken und Stimmungen mit großer Fülle und Detailgenauigkeit und charakterisiert die Situationen der Szene. Einen breiten Raum in der Oper nehmen die Rezitative ein, die der Komponist nicht nur in den Partien der einzelnen Figuren, sondern auch in der musikalischen Darstellung des Volkes ausgiebig verwendet ¹.

¹ In der ersten Fassung der Oper waren die Rezitative besonders wichtig. Dies spiegelt Rimski-Korsakows „Sechzigerjahre“-Prinzipien der Oper wider, seinen Wunsch, die Konventionalität der traditionellen Opernform zu überwinden, indem er die Oper näher an das Drama heranführt.

„SNEGUROTSCHKA“ (*Schneeflöckchen*)

Rimski-Korsakow liebte „Snegurotschka“ mehr als jedes andere seiner Werke und hielt diese Oper für seine vollkommenste. Die Handlung des gleichnamigen Theaterstücks von A. N. Ostrowski (eine der Versionen des Volksmärchens Snegurotschka diente als Grundlage für das Theaterstück) entsprach überraschenderweise den Merkmalen der Begabung des Komponisten, seinen künstlerischen Neigungen, die in den 70er Jahren erkannt wurden. „Die Anziehungskraft

древнему русскому обычаю и языческому пантеизму вспыхнуло теперь ярким пламенем. Не было для меня на свете лучшего сюжета, не было для меня лучших поэтических образов, чем Снегурочка, Лель или Весна, не было лучше царства берендеев с их чудным царем, не было лучше миросóзерцания и религий, чем поклонение Яриле-Солнцу», — писал впоследствии Римский-Корсаков. Разумеется, дело было не только в поэтичности старинных народных верований и обрядов, не только в необыкновенной художественной прелести произведения Островского. Суть в том, что оно отвечало пониманию композитором народности, его представлению об идейной сущности народного искусства. Жизнь народа предстает в пьесе Островского и опере Римского-Корсакова прекрасной, светлой, поэтической. Идеальное вымышленное царство берендеев — воплощение мечты народа о справедливой, свободной, радостной и прекрасной жизни. Добро и красота, верность естественным законам природы — вот высшие нравственные нормы для берендеев. Оптимистическая сущность «Снегурочки» выражена в торжестве естественных и благостных для природы и людей законов жизни, в прославлении идеального царства берендеев, могучей природы — источника благоденствия народа-земледельца, любви и искусства.

Краткое содержание. Действие оперы происходит в сказочной стране берендеев, в далекие, «доисторические», по указанию композитора, времена. Жизнь берендеев течет мирно и спокойно, пока не появляется на свет Снегурочка, невольно нарушающая порядок, установившийся в жизни людей и

der alten russischen Tradition und des heidnischen Pantheismus, die allmählich in mir aufgetaucht war, brach nun in heller Flamme hervor. Es gab für mich keine bessere Geschichte in der Welt, es gab keine besseren poetischen Bilder als Snegurotschka, Lel oder den Frühling, es gab kein besseres Zarenreich Berendej mit seinem wunderbaren Zaren, es gab keinen besseren Kult und keine bessere Religion als die Anbetung der Jarilo-Sonne“ - schrieb Rimski-Korsakow später. Natürlich lag es nicht nur an der poetischen Natur der alten Volksglauben und Riten, nicht nur an der ungewöhnlichen künstlerischen Charme von Ostrowskis Werk. Vielmehr entsprach es dem Nationalitätsverständnis des Komponisten, seiner Auffassung vom ideologischen Wesen der Volkskunst. Sowohl in Ostrowskis Stück als auch in der Oper wird das Leben des Volkes dargestellt. Die Oper von Rimski-Korsakow ist schön, leicht und poetisch. Das ideale fiktive Zarenreich Berendej ist die Verkörperung des Traums des Volkes von einem gerechten, freien, freudigen und schönen Leben. Güte und Schönheit, Treue zu den Naturgesetzen der Natur sind für die Berendejs die höchsten moralischen Maßstäbe. Das optimistische Wesen der Snegurotschka drückt sich im Triumph der Lebensgesetze aus, die natürlich und gut für die Natur und die Menschen sind, in der Verherrlichung des idealen Zarenreichs der Berendejs, der mächtigen Natur - der Quelle des Wohlstands für die Grundbesitzer, der Liebe und der Kunst.

Kurze Inhaltsangabe. Die Oper spielt im märchenhaften Land der Berendejs, in einer, wie der Komponist es nannte, entlegenen, „prähistorischen“ Zeit. Das Leben der Berendejs verläuft friedlich und ruhig, bis Snegurotschka auftaucht und unwissentlich die Ordnung des menschlichen und natürlichen Lebens durcheinander bringt. Der mächtige

природы. Могучий солнечный бог Ярило разгневан появлением Снегурочки — дочери Весны-Красны и Деда Мороза. Существование холодного существа, скрывающегося летней порой в лесной глуши, противоречит закономерному чередованию холода и тепла, зимы и лета. Рассерженное божество прячется от людей и природы, скупно посылает на землю свои живительные лучи и угрожает благоденствию берендеев.

Пролог. Начало весны. Полночь. Лесная поляна, покрытая глубоким снегом. Леший возвещает о конце зимы и наступлении весны. Окруженная птицами, Весна-Красна спускается на землю. Птицы заводят игры и пляшут, чтобы согреться. На поляне появляется Дед Мороз. Он зовет Снегурочку. Склоняясь на ее просьбы, Мороз и Весна решают отпустить свою дочку в слободу к берендеям. Дед Мороз поручает Лешему оберегать Снегурочку. Наступает утро. Вдали слышна песня — это приближаются берендеи, везущие в лес Чучело-Масленицу. Они прощаются с Масленицей и призывают теплую Весну. Из леса выходит Снегурочка и просит Бобыля и Бобылиху взять ее в дочки.

Первое действие. Слободка берендеев. Теплый весенний вечер. Пастух Лель поет Снегурочке песню. Ей приглянулся красивый юноша, но он скоро покидает холодную Снегурочку и идет к зовущим его девушкам-берендейкам. Снегурочка поверяет свое горе красавице Купаве, по ее подруга переполнена собственным счастьем — любовью к богатому купцу Мизгирю. В слободку приходит Мцзгнрь и по обряду выкупает Купаву у парней и девушек. Однако счастье Купавы оказывается недолговечным: Мизгирь, плененный Снегурочкой, сватается к ней и бросает свою прежнюю невесту. Купава в отчаянии. Народ осуждает Мизгиря и советует обиженной девушке искать защиты у царя Берендея.

Sonnengott Jarilo ist über das Erscheinen Snegurotschkas - der Tochter von Wesna der Schönen und dem Väterchen Frost - erzürnt. Die Existenz eines kalten Wesens, das sich an einem Sommertag im Wald versteckt, widerspricht dem regelmäßigen Wechsel von Kälte und Wärme, Winter und Sommer. Die zornige Gottheit versteckt sich vor den Menschen und der Natur, sendet ihre lebensspendenden Strahlen nur spärlich auf die Erde und bedroht das Wohlergehen der Berendejs.

Prolog. Beginn des Frühlings. Mitternacht. Eine tief verschneite Waldlichtung. Ein Waldgeist verkündet das Ende des Winters und den Beginn des Frühlings. Umgeben von Vögeln, kommt die Frühlingsfee auf die Erde herab. Die Vögel spielen und tanzen, um sich zu wärmen. Väterchen Frost erscheint auf der Lichtung. Er ruft nach Snegurotschka. Väterchen Frost und der Frühling beugen sich ihrem Flehen und beschließen, ihre Tochter auf das Anwesen von Berendej gehen zu lassen. Väterchen Frost weist den Waldgeist an, Snegurotschka in Sicherheit zu bringen. Der Morgen bricht an. In der Ferne ist ein Lied zu hören - das sind die Berendej, die die Masleniza (*Winter*)-Vogelscheuche in den Wald bringen. Sie verabschieden sich vom Winter und rufen den warmen Frühling herbei. Aus dem Wald kommt Snegurotschka und bittet den Häusler Bakula und seine Frau, sie als ihre Tochter anzunehmen.

Erster Akt. Berendejs Siedlung. Es ist ein warmer Frühlingsabend. Ein Hirtenjunge, Lel, singt Snegurotschka ein Lied vor. Sie verliebt sich in den hübschen jungen Mann, aber er verlässt bald die kalte Snegurotschka und geht zu den Berendej-Mädchen, die ihn rufen. Snegurotschka vertraut ihren Kummer der schönen Kupawa an, doch ihre Freundin ist von ihrem eigenen Glück erfüllt - ihrer Liebe zu dem reichen Kaufmann Misgir. Misgir kommt in das Dorf und erpresst Kupawa durch ein Ritual von den Burschen und Mädchen. Doch Kupawas Glück ist nur von kurzer Dauer: Misgir, der von Snegurotschka gefangen genommen wurde, wendet sich ihr zu und verlässt seine ehemalige Braut. Kupawa ist verzweifelt. Das Volk verurteilt Misgir und rät dem gekränkten Mädchen, Schutz bei Zar Berendej zu suchen.

Второе действие. Палаты царского дворца. В ответ на жалобу Купавы царь Берендей решает судить Мизгиря. Бирючи ссылают народ. Во дворец приходит и Снегурочка. Царь поражен ее необыкновенной красотой и тем, что девушка не знает любви. Он поручает Лелю и Мизгирю увлечь Снегурочку и пробудить в ней чувство любви. Этим мудрый царь надеется умиловить разгневанного бога Ярилу.

Третье действие. Заповедный лес. Вечер накануне Ярилина дня. Берендей веселится, молодежь водит хороводы. За спетую песню царь награждает Леля правом поцелуя красивейшей девушки. Лель выбирает Купаву. Снегурочка в слезах убегает в лес.

Праздник окончен. Народ расходится. На опустевшую поляну приходит Снегурочка, страдающая от собственной холодности и от равнодушия к ней Леля. Внезапно перед Снегурочкой появляется Мизгирь. РГастойчиво и страстно молит он Снегурочку о любви. На помощь Снегурочке приходят Леший и весь волшебный оживший заповедный лес, Наступающее утро прекращает неравную борьбу. На поляне появляются полюбившие друг друга Лель и Купава. Страдающая от ревности Снегурочка решает обратиться к матери — Весне.

Четвертое действие. Раннее утро в Ярилиной долине. Из озера поднимается Весна-Краспа, окруженная цветами. В ответ на просьбу дочери она дарит ей волшебный венок, наделяя Снегурочку способностью любить. Снегурочка перерождается. Теперь она охотно отвечает на чувство вновь появившегося перед ней Мизгиря.

Долина заполняется народом, собирающимся встретить первый день лета. Снегурочка и Мизгирь, в числе других брачных пар, подходят к царю Берендею. В это время на Снегурочку падает первый луч летнего солнца, и она истаивает под действием тепла и пробудившихся в ней горячих любовных чувств. Мизгирь в отчаянии бросается в озеро. Народ славит светлого бога Ярилу, возвращающего берендеям свое благоволение

Зweiter Akt. Die Gemächer des Zarenpalastes. Auf eine Beschwerde von Kupawa hin beschließt Zar Berendej, Misgir vor Gericht zu stellen. Die Herolde rufen das Volk zusammen. Auch Snegurotschka trifft im Palast ein. Der Zar ist beeindruckt von ihrer ungewöhnlichen Schönheit und der Tatsache, dass das Mädchen lieblos ist. Er bittet Lel und Misgir, Snegurotschka anzuziehen und ein Gefühl der Liebe in ihr zu wecken. Der weise Zar hofft, dass dies den zornigen Gott Jarilo besänftigen wird.

Dritter Akt. Im heiligen Wald. Der Abend vor dem Jarilo-Tag. Die Berendejs sind fröhlich. Für ein gesungenes Lied erhält Lel vom Zaren das Recht, ein schönes Mädchen zu küssen. Lel entscheidet sich für Kupawa. Snegurotschka flieht weinend in den Wald.

Das Fest ist vorbei. Die Menge zerstreut sich. Snegurotschka kommt auf der verlassenen Lichtung an, gequält von ihrer eigenen Kälte und von Lels Gleichgültigkeit ihr gegenüber. Plötzlich erscheint Misgir vor Snegurotschka. Er bittet leidenschaftlich und beharrlich um die Liebe Snegurotschkas. Durch die Hilfe Snegurotschkas beenden der Waldgeist und der heilige Wald, der auf magische Weise zum Leben erwacht ist, ihren ungleichen Kampf. Lel und Kupawa, die sich ineinander verliebt haben, erscheinen auf der Lichtung. Snegurotschka leidet unter Eifersucht und beschließt, sich an ihre Mutter, den Frühling, zu wenden.

Vierter Akt. Es ist früher Morgen im Tal von Jarilo. Die Frühlingsfee erhebt sich, umgeben von Blumen, aus dem See. Auf die Bitte ihrer Tochter hin schenkt sie ihr einen Zauberkranz, der Snegurotschka mit der Macht der Liebe ausstattet. Snegurotschka ist wiedergeboren. Sie antwortet nun bereitwillig auf die Gefühle des Misgir, der wieder vor ihr erschienen ist.

Das Tal füllt sich mit Menschen, die den ersten Tag des Sommers begrüßen. Snegurotschka und Misgir nähern sich zusammen mit anderen Ehepaaren Zar Berendej. In diesem Moment fallen die ersten Strahlen der Sommersonne auf Snegurotschka und sie bricht unter der Wärme und der in ihr geweckten Liebe zusammen. Misgir stürzt sich in seiner Verzweiflung in den See. Die Menschen preisen den leuchtenden Gott Jarilo, der den Berendejs seine Gunst zurückgibt.

Вступление. Опера открывается небольшим оркестровым вступлением, рисующим обстановку действия и вводящим в поэтическую атмосферу и настроение оперы — весенней сказки. Вступление представляет собой один из лучших образцов программной музыки Римского-Корсакова. Это одновременно зимний пейзаж и экспозиция сказочных образов: Деда Мороза, Весны-Красны, Лешего.

Настроением суровости и уныния проникнуты первые такты вступления. На фоне выдержанной октавы ля (тремоло альтов, валторны *pianissimo*) у виолончелей с контрабасами проходит лаконичная и угрюмая тема Мороза (в примере см. фразу, отмеченную буквой а), за ней — щемящие секундовые мотивы кларнетов и флейт (см. там же, букву б), сменяющиеся элегическими и задумчивыми фразами кларнета, потом флейты (см. там же, букву в). Как эхо звучат мотивы гобоя и английского рожка — доносящаяся издали переключка петухов¹.

¹ Записано «с природы».

Этот эпизод характеризуется минорным наклоном, обилием «тесных» секундовых и терцовых интонаций, холодным тембровым колоритом звучания деревянных духовых и смычковых в низком регистре. Он связан в опере с музыкальным образом Деда Мороза, с представлением о лесе, томящемся под властью зимней стужи и снегов.

Einleitung. Die Oper beginnt mit einer kurzen Orchestereinleitung, die den Schauplatz und die poetische Atmosphäre und Stimmung der Oper, ein Frühlingsmärchen, vorstellt. Es ist eines der schönsten Beispiele für Rimski-Korsakows Programmmusik. Es ist sowohl eine Winterlandschaft als auch eine Darstellung von Märchenbildern: Väterchen Frost, Frühlingsfee und Waldgeist.

Die ersten Takte der Einleitung sind von einer Stimmung der Strenge und Verzweiflung durchdrungen. Vor dem Hintergrund einer gut gehaltenen Oktave A (Tremolo-Alt, Waldhorn-Pianissimo) der Celli und Kontrabässe erklingt ein lakonisches und mürrisches Thema von Frost (siehe Phrase mit Buchstabe a im Beispiel), gefolgt von den durchdringenden zweiten Motiven der Klarinetten und Flöten (siehe Buchstabe b), gefolgt von elegischen und nachdenklichen Phrasen der Klarinetten, dann der Flöten (siehe Buchstabe c im Beispiel). Die Motive der Oboe und des Englischhorns hallen in der Ferne nach wie der Ruf der Hähne¹.

¹ Aufgenommen „nach der Natur“.

Diese Episode zeichnet sich durch eine Moll-Tendenz, eine Fülle von „engen“ Sekund- und Terz-Intonationen und die kalte Klangfarbe der Holzbläser und Streichinstrumente in tiefer Lage aus. Sie ist in der Oper mit dem musikalischen Bild des Väterchen Frost verbunden, mit dem Bild des Waldes, der unter der Macht von Winterkälte und Schnee schmachtet.

9 *Andante sostenuto*

В-ли и к-б. а

Фл.

6

в

Фл.

pp

pp

pp

pp

Гоб.

Англ. р.

Затем возникает лениво тянущийся, угловатый, с ходом на тритон, мотив, гармонической основой которого служит увеличенное трезвучие. На этом фоне раздается таинственный и властный речитатив — заклятие Лешего, возвещающее об окончании зимней поры.

Dann taucht ein träge gedehntes, kantiges Motiv auf, mit einem Übergang zum Tritonus, dessen harmonische Grundlage ein erweiterter Dreiklang ist. Vor diesem Hintergrund erklingt ein mysteriöses und bestimmendes Rezitativ - der Zauber des Waldgeists, der das Ende der Wintersaison ankündigt.

10 [Andante sostenuto]

3

Конец зи_ме, про_пе_ли пе_ту_хи,

pp

т.г.

p

Леший проваливается в дупло. В окружении птиц появляется Весна-Красна. У виолончелей, альтов,

Der Waldgeist fällt in eine Höhle. Die Frühlingsfee erscheint, umgeben von Vögeln. Die Celli, Bratschen und Hörner

валторн проходят два характеризующих ее лейтмотива. Один (струнные) — широкая певучая мелодия Весны, являющейся в облике прекрасной женщины, другой — короткая попевка валторн, повторение которой символизирует, по указанию композитора, «одну из сил природы и неизбежно, периодически повторяющиеся явления ее».

haben zwei Leitmotive, die sie charakterisieren. Das eine (Streicher) ist die breite, klangvolle Melodie des Frühlings, die in Form einer schönen Frau erscheint, das andere ist ein kurzer Gesang der Hörner, dessen Wiederholung, wie der Komponist sagte, „eine der Naturkräfte und ihre unausweichlichen, periodisch wiederkehrenden Erscheinungen“ symbolisiert.

11 *Andante sostenuto*

The musical score consists of three systems of piano notation. Each system has a treble clef staff and a bass clef staff. The top system is marked 'Andante sostenuto' and includes a waltz melody (Валт.) in the treble staff and accompaniment in the bass staff. The middle system continues the waltz melody and accompaniment. The bottom system also continues the waltz melody and accompaniment. Dynamics include *p* and *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Темы Весны-Красны сопровождаются быстрыми фигурациями флейты-пикколо (образуются из валторновой попевки),

Die Themen der Frühlingsfee werden von rasanten Figurationen der Piccoloflöte (aus Waldhornmelodien geformt), raschelnden Geigenfiguren,

шелестящими фигурками скрипок, приглушенным звоном тарелок и слабым рокотом литавр. Весь этот слитный и живой фон передает щебет и гомон птиц — спутников Весны. Здесь Римский-Корсаков использует совсем иные, чем для обрисовки Мороза, средства: мажорный лад (ля мажор, вообще представлявшийся композитору тональностью «юности, молодости, утренней и вечерней зари, цветов, весны»), теплые и насыщенные оркестровые тембры, сложную музыкальную ткань с сочетанием широкой кантилены и подвижных фигураций.

Итак, вступление построено в основном на трех музыкальных образах (Дед Мороз, Леший, Весна-Красна). Смена тем зимы и Мороза музыкой Весны и даже некоторое преобладание последней отражают один из важных драматургических контрастов оперы и намечают на будущее торжество сил тепла, весеннего расцвета природы.

Сцена Весны с птицами состоит из двух номеров — арии Весны (меццо-сопрано) и хора птиц, а также поэтических речитативных эпизодов; (см., например, речитатив Весны «В глухом лесу, в трущобах непроходных» с чудесными гармониями леса). Однако во всей этой сцене господствует пока еще холодный колорит. В арии Весны-Красны — воспоминании о далеких южных странах — композитор использует отдельные восточные музыкальные элементы (хроматика, прихотливая ритмика в мелодии), но подчиняет их «зимнему» настроению, разлитому в музыку всего пролога.

Песни и пляски птиц. Тот же холодный, «зимний» колорит

dem dumpfen Klingeln von Zimbeln und dem leisen Rauschen von Pauken begleitet. Dieser ganze verschmolzene und lebendige Hintergrund wird durch das Zwitschern und Getöse der Vögel, die Begleiter des Frühlings, eingefangen. Rimski-Korsakow verwendet hier ganz andere Mittel, um den Frost darzustellen: eine Dur-Tonart (A-Dur, die sich der Komponist im Allgemeinen als die Tonart der „Jugend, der Jugendzeit, der Morgen- und Abenddämmerung, der Blumen und des Frühlings“ vorstellt), warme und reiche Orchesterklänge, ein komplexes musikalisches Gefüge mit einer Kombination aus breiten Kantilenen und beweglichen Figuren.

So stützt sich die Einleitung hauptsächlich auf drei musikalische Bilder (Väterchen Frost, Waldgeist, Frühlingsfee). Die Ersetzung der Winter- und Frostthemen durch die Musik des Frühlings und sogar eine gewisse Vorherrschaft der letzteren spiegeln einen der wichtigsten dramaturgischen Kontraste der Oper wider und zeigen den zukünftigen Triumph der Kräfte der Wärme und der frühlingshaften Blüte der Natur.

Die Szene des Frühlings mit den Vögeln besteht aus zwei Nummern - einer Arie des Frühlings (Mezzosopran) und einem Chor von Vögeln sowie poetischen rezitativen Episoden; (siehe z. B. das Rezitativ des Frühlings „In einem tiefen Wald, im Dickicht des Unpassierbaren“ mit wunderschönen Waldharmonien). Die ganze Szene wird jedoch von der stillen, kalten Farbe beherrscht. In der Arie der Frühlingsfee - eine Reminiszenz an ferne südliche Länder - verwendet der Komponist einzelne orientalische Musikelemente (Chromatik und kapriziöse rhythmische Melodien), ordnet sie aber der „winterlichen“ Stimmung unter, die sich durch die Musik des gesamten Prologs zieht.

Lieder und Tänze der Vögel. Das gleiche kalte, „winterliche“ Kolorit

свойствен и музыке хора птиц. В основу его положены два напева народно-песенного склада.

Оркестровое сопровождение изобилует звукоподражательными мотивами — птичьими напевами, записанными композитором.

charakterisiert die Musik des Vogelchors. Sie basiert auf zwei Melodien im Stil von Volksliedern.

Die Orchesterbegleitung ist reich an klanglichen Motiven - vom Komponisten aufgenommene Vogelstimmen.

12 а) [Allegro]

Сби-ра-лись пти-цы, сби-ра-лись пев-чи

Гоб.

б) Allegro

О-рёл во-е-во-да,

Allegro

по-дья-чий

8 пе-ре-лел по-дья-чий, по-дья-чий

pp quasi echo

pp

Весь хор выдержан в легкой и прозрачной звучности (сопрано и альты, поющие за сценой) и изложен преимущественно в высоком и среднем регистрах. Широкое использование деревянных духовых, почти полное отсутствие медных и специфическое использование смычковых (быстрые, простые по рисунку фигурации, многочисленные *divisi*, *pizzicato* и *staccato* — все это сообщает музыке хора оживленный и грациозный характер, не внося в нее, однако, теплоты и густоты звучания — качеств, которые позднее получают широкое развитие в музыкальной обрисовке Весны.

Игры птиц прерываются появлением Деда Мороза. Следует небольшой оркестровый эпизод, содержащий лейтмотив Мороза и рисующий музыкальную картину метели (хроматические гаммки струнных и духовых), падающего инея и снега (гармоническая фигурация флейты *staccato* по звукам ля-бемоль-мажорного трезвучия).

Песня Деда Мороза. Образ Деда Мороза (бас) наиболее полно и рельефно выступает в его песне — рассказе о своем могуществе и веселых проказах. Размашистые ходы мелодии, интонационно родственные лейтмотиву Мороза, энергичные восклицания «Любо мне!», ритмически четкое оркестровое сопровождение придают образу Деда Мороза удалой, сказочно-богатырский характер.

Вместе с тем в музыке этой песни ясно выражены и черты фантастики. Яснее всего они ощущаются в гармонии: в часто встречающихся увеличенных трезвучиях (они иногда обрисовываются в мелодических оборотах — см. «Разольюсь я, Мороз, в девяносто полос»), в длительно тянущихся диссонирующих аккордах, порученных смычковому квинтету и создающих представление о лютой стуже, о холодном снежном

Der gesamte Chor hat einen leichten und transparenten Klang (Sopran und Alt singen hinter der Bühne) und ist überwiegend in den hohen und mittleren Lagen zu hören. Der ausgiebige Einsatz von Holzbläsern, das fast völlige Fehlen von Blechbläsern und der spezifische Einsatz von Streichinstrumenten (schnelle und einfache Figuration, zahlreiche *Divisi*, *Pizzicato* und *Staccato*) machen die Musik lebendig und anmutig, ohne ihr jedoch Wärme und Dichte zu verleihen - Eigenschaften, die später in der musikalischen Artikulation des Frühlings weit verbreitet sein sollten.

Das Spiel der Vögel wird durch das Erscheinen von Väterchen Frost unterbrochen. Es folgt eine kurze Orchesterepisode, die das Leitmotiv von Väterchen Frost enthält und ein musikalisches Bild eines Schneesturms (chromatische Tonleiter der Streicher und Bläser), fallenden Frosts und Schnees (harmonische Flötenfiguration *staccato* auf As-Dur-Dreiklang) zeichnet.

Lied des Väterchen Frosts. Das Bild von Väterchen Frost (Bass) kommt in seinem Lied, das von seiner Macht und seinem fröhlichen Unfug erzählt, am stärksten und kühnsten zur Geltung. Die schwungvollen Bewegungen der Melodie, intonatorisch verwandt mit dem Leitmotiv des Frostes, der energische Ausruf „Liebe mich!“, rhythmisch klare Orchesterbegleitung geben dem Bild des Väterchen Frosts einen kühnen, märchenhaft-heroischen Charakter.

Gleichzeitig bringt die Musik dieses Liedes deutlich die Züge der Fantasie zum Ausdruck. Am deutlichsten sind sie in der Harmonik zu spüren: in den häufig vorkommenden erweiterten Dreiklängen (sie werden manchmal in melodischen Wendungen umrissen - vgl. „Ich, der Frost, werde in neunzig Zonen sein“), in den langgezogenen dissonanten Akkorden, die dem Streichquintett zugeordnet sind und das Bild eines grimmig kalten, frostigen,

пространстве, переливающимся красками под лучами зимнего солнца (см. «И толкуются столбы и спираются»).

В последующем речитативе Весны и Мороза впервые появляется лейтмотив Ярилы-Солнца. Образ грозного и могущественного божества, враждебного Морозу и Снегурочке, возникает в короткой теме сурового, архаического характера с энергичным и немного угловатым ритмическим рисунком.

Ария и ариетта Снегурочки.

Лирическим центром пролога и важнейшим эпизодом его первой части служат ария и ариетта Снегурочки (лирико-колоратурное сопрано), где дается первая развернутая характеристика героини оперы, экспозиция ее образа. В этих номерах композитор характеризует основные стороны образа Снегурочки: его реальные девические черты и вместе с тем волшебные, указывающие на связь Снегурочки с миром природы. Музыкальный материал арии и ариетты получит в дальнейшем очень большое развитие на протяжении всей оперы, главные темы обоих номеров относятся к числу самых важных лейтмотивов произведения. Они составляют основу характеристики Снегурочки.

verschneiten Raums erzeugen, der unter den Strahlen der Wintersonne farbig schimmert (siehe „Und die Pole schieben und drehen sich“).

Im folgenden Rezitativ von Frühling und Frost erscheint zum ersten Mal das Leitmotiv der Jarilo-Sonne. Das Bild der gewaltigen und mächtigen Gottheit, die dem Frost und dem Schneemädchen feindlich gesinnt ist, erscheint in einem kurzen Thema von rauer, archaischer Natur mit einem energischen und etwas kantigen rhythmischen Muster.

Arie und Arietta der Snegurotschka.

Das lyrische Zentrum des Prologs und die wichtigste Episode des ersten Teils sind die Arie und die Arietta der Snegurotschka (lyrischer Koloratursopran), die die erste detaillierte Charakterisierung der Heldin der Oper, eine Darstellung ihres Bildes, liefern. In diesen Nummern charakterisiert der Komponist die Hauptaspekte des Bildes der Snegurotschka: ihre mädchenhaften Züge und gleichzeitig ihre magischen, die auf ihre Verbindung mit der natürlichen Welt hinweisen. Das musikalische Material der Arien und Arietten entwickelt sich im Laufe der Oper sehr stark, wobei die Hauptthemen der beiden Nummern zu den wichtigsten Leitmotiven des Werks gehören. Sie bilden die Grundlage für die Charakterisierung der Snegurotschka.

13

[Allegro]

В арии «С подружками по ягоду ходить» (ми мажор) возникает пленительный облик юной девушки, почти ребенка, шаловливой и резвой,

In der Arie „Mit Freundinnen Beeren pflücken gehen“ (E-Dur) sieht man ein bezauberndes Bild eines jungen Mädchens, fast ein Kind, ausgelassen

по-детски непосредственной, а наряду с этим вырисовываются и причудливые, фантастические черты этого сказочного лесного существа. В мелодике преобладают подвижные мотивы инструментального характера, проходящие в пении и у солирующей флейты, где они окрашиваются в холодно-прозрачные тона. Эти мотивы составляют лейттему Снегурочки, рисующую здесь, по словам композитора, «внешний мажорный» облик героини сказки, ее грацию, простодушие, холодность. Колоратуры Снегурочки также создают впечатление легкости, воздушности. Рождаясь из интонации «ауканья», они воспринимаются как один из «голосов природы».

und verspielt, kindlich und direkt, und gleichzeitig sieht man phantasievolle, fantastische Züge dieses märchenhaften Waldwesens. Die Melodie wird beherrscht von bewegten Motiven instrumentalen Charakters in der singenden und solistischen Flöte, wo sie in kalt-transparenten Tönen gefärbt sind. Diese Motive bilden das Leitmotiv von Snegurotschka, das hier, in den Worten des Komponisten, die „äußere Hapterscheinung“ der Märchenheldin, ihre Anmut, ihre Einfachheit und ihre Kälte zeichnet. Auch die Koloraturen der Snegurotschka vermitteln einen Eindruck von Leichtigkeit und Luftigkeit. Aus der Intonation des „Au rufen“ hervorgehend, werden sie als eine der „Stimmen“ der Natur wahrgenommen.

Allegretto capriccioso

poco rit.

Спо - друж-ка-ми по я-го-ду хо-дить, на о-клик их ве-

pp

-се-лый от-зы-вать-ся, «А - у, а -

p *pp colla parte*

-у»

pp *dim.*

Ария написана в трехчастной форме. Краткое речитативное построение Снегурочки к Деду Морозу («Пусти, отец») — образует переход к ля-бемоль-мажорной середине, где звучит новая песенная кантленная мелодия. Эта тема рождается как воспоминание, как отзвук одной из песен Леля, слышанных Снегурочкой и возбудивших в ней неодолимое влечение к людям. Теперь образ Снегурочки впервые наполняется лирическим содержанием.

Die Arie ist in drei Sätzen geschrieben. Das kurze Rezitativ der Snegurotschka an Väterchen Frost („Lass mich gehen, Väterchen“) bildet den Übergang zu As-Dur, wo eine neue, liedhafte, kantilenenartige Melodie erklingt. Dieses Thema wird als Erinnerung geboren, als Echo eines Liedes von Lel, das Snegurotschka gehört hatte und das in ihr eine unwiderstehliche Anziehungskraft auf die Menschen geweckt hatte. Snegurotschka ist nun zum ersten Mal mit lyrischem Inhalt gefüllt.

Ре-минорная ариетта «Слыхала я, слыхала» еще полнее раскрывает таящее в Снегурочке весеннее начало. Вводящая в ариетту напевная фраза на словах «людские песни» выражает чувство неудержимого стремления к людям, которое искусство пробуждает в душе Снегурочки. Здесь композитор проводит свою излюбленную мысль об облагораживающей, очеловечивающей, животворящей силе искусства.

Тема ариетты характеризует, как указывает Римский-Корсаков, «поэтическое чувство, как бы в скрытом состоянии живущее в душе холодной Девушки-Снегурочки».

Ариетта полна сдержанно-страстного томления. Ее лирическая мелодия построена на необычных и напряженных оборотах, изобилует полутоновыми интонациями, в гармонизации темы постоянно сопоставляются минорные и мажорные трезвучия с их обращениями. Между тем плавно «парящие» аккорды флейт и кларнетов, составляющие фон к мелодии, своей воздушностью и несколько мерцающим колоритом вносят легкое ощущение фантастики и наполняют музыку живым дыханием природы.

Die Arietta „Ich hörte, ich hörte“ in d-Moll bringt den Frühlingsanfang der Snegurotschka noch deutlicher zum Ausdruck. Die melodische Phrase, die die Arietta mit den Worten „Lieder der Menschen“ einleitet, drückt ein Gefühl unbändiger Sehnsucht nach den Menschen aus, das die Kunst in der Seele Snegurotschkas weckt. Hier setzt der Komponist seinen Lieblingsgedanken von der veredelnden, humanisierenden und lebensspendenden Kraft der Kunst fort.

Das Thema der Arietta charakterisiert, wie Rimski-Korsakow betont, „das poetische Gefühl, das wie in einem latenten Zustand in der Seele der kalten Snegurotschka lebt“.

Die Arietta ist voll von verhaltener und leidenschaftlicher Sehnsucht. Ihre lyrische Melodie ist auf ungewöhnlichen und spannungsgeladenen Wendungen aufgebaut und reich an Halbton-Intonationen, und die Harmonisierung des Themas stellt ständig Moll- und Dur-Triolen mit ihren Umkehrungen nebeneinander. Die sanft „schwebenden“ Akkorde der Flöten und Klarinetten, die den Hintergrund der Melodie bilden, bringen mit ihrer Leichtigkeit und ihrem etwas flimmernden Kolorit einen leichten Sinn für Fantasie und erfüllen die Musik mit dem lebendigen Atem der Natur.

Larghetto
dolce assai

Слы - ха - ла я, слы - ха - ла, слы - ха - ла,

dolce
Гоб.

ма - ма, я и жа - во - рок - ков пе - нье,

Фл.
Кл.
Фг.

дро - жа - ще - е над ни - ва - ми

В противоположность арии с ее четко отграниченными частями, предложениями и фразами, ариетта характеризуется непрерывностью течения мелодии, значительной сглаженностью граней формы (в ней отсутствуют подчеркнутые гармонические кадансы). По своей композиции ариетта является периодом из трех предложений, предваряемых четырехтактным вступлением¹.

Im Gegensatz zur Arie mit ihren klar abgegrenzten Teilen, Sätzen und Phrasen zeichnet sich die Arietta durch einen ununterbrochenen Fluss der Melodie und eine deutliche Glättung der Formlinien aus (es fehlen betonte harmonische Kadenz). Vom Aufbau her ist die Arietta eine Periode von drei Sätzen, der eine vierstrophige Einleitung¹ vorausgeht.

¹Вступление мелодически подготавливает главную тему ариетты.

Первое предложение («и жаворонков пенье») содержит один из двух мотивов «темы поэтического чувства». В среднем предложении («слыхала я и громкие раскаты») развиваются полутоновые интонации темы и углубляется лирическое настроение. Реприза («песни Леля дороже мне») весьма свободна. Она на чинается с несколько измененного проведения вступительного (к ариетте) четырехтыкта. Здесь в качестве второго голоса введен английский рожок. Своей густотой и напряженной звучностью он подчеркивает силу томящих Снегурочку чувств. Внезапный скачок на октаву вверх (при словах «и дни и ночи») образует главную мелодическую вершину ариетты, из которой изливается выразительная нисходящая мелодия, передающая страстную увлеченность Снегурочки песнями Леля и наиболее ярко раскрывающая лирическую сторону ее образа, таящееся в нем «весеннее» начало.

Прощание Деда Мороза и Весны-Красны с дочерью составляет заключение всей первой части пролога. Среди преобладающих в этой сцене речитативов выделяется крохотное ми-мажорное ариозо Весны («Снегурочка, когда тебе взгрустнется»), в котором возвращается и по-новому расцветивается воздушный колорит музыки хора птиц. К валторновому мотиву Весны здесь присоединяются отрывистые фразки скрипки соло, играющей в очень высокой тесситуре. Использование флажолетов и свистящая, «птичья» звучность скрипки придают этой мелодии ярко изобразительный характер¹.

¹ Die Einleitung bereitet das Hauptthema der Arietta melodisch vor.

Der erste Satz („und die Lerchen singen“) enthält eines der beiden Motive des „Themas des poetischen Gefühls“. Der Mittelsatz („Ich hörte das laute Klatschen und Klappern“) entwickelt die Halbton-Intonationen des Themas und vertieft die lyrische Stimmung. Die Reprise („Lels Lieder sind mir lieber“) ist recht frei. Sie beginnt mit einer leicht veränderten Einleitung (zur Arietta) in vier Takten. Das Englischhorn wird hier als zweite Stimme eingeführt. Mit seinem dichten und gespannten Klang unterstreicht es die Stärke der erschütternden Gefühle Snegurotschkas. Ein plötzlicher Oktavsprung (mit den Worten „und Tage und Nächte“) bildet den melodischen Höhepunkt der Arietta, aus der eine ausdrucksstarke absteigende Melodie hervorgeht, die die leidenschaftliche Auseinandersetzung Snegurotschkas mit Lels Liedern vermittelt und die lyrische Seite ihres Bildes, das das Element des „Frühlings“ in sich birgt, am eindringlichsten zeigt.

Der Abschied von Väterchen Frost und der Frühlingsfee von ihrer Tochter bildet den Abschluss des gesamten ersten Teils des Prologs. Zu den vorherrschenden Rezitativen in dieser Szene gehört ein winziges Arioso vom Frühling in E-Dur („Snegurotschka, wenn du traurig bist“), in dem die luftige Farbe der Musik des Vogelchors wiederkehrt und neu aufblüht. Zum Waldhornmotiv des Frühlings gesellen sich hier die durchdringenden Phrasen der Solovioline in sehr hoher Stimmlage. Die Verwendung von Flageolets und der pfeifende, „vogelähnliche“ Klang der Violine verleihen dieser Melodie einen lebhaften, bildhaften Charakter¹.

¹ Данная попевка представляет собой посвист снегиря, записанный композитором «с природы».

Итак, вся первая часть пролога — это картина природы на пороге весны. Тема прихода весны получает дальнейшее развитие и во второй части пролога, именно в большой обрядовой сцене «Проводы Масленицы». Благодаря этому образуется внутреннее единство между обеими контрастирующими частями пролога: сказочно-природной и народно-бытовой. Это единство находит свое отражение и в том, что уже в конце сцены расставания Снегурочки с родителями дважды звучит одна из тем хора «Проводов Масленицы», второй раз — в соединении с прощальной фразой Деда Мороза «Конец, конец метелям зимним!»

Проводы Масленицы — одна из типичных для Римского - Корсакова народных сцен, эпических по своему музыкальному стилю и обрядовых по содержанию. Это — яркая и сочная картина старинного народного быта, написанная с размахом и эпической широтой. Она составляет центральный эпизод второй части пролога и является первым звеном в цепи народных зимне-весенних обрядов, воспроизведенных композитором в «Снегурочке».

Обратившись к старинному народному быту, Римский-Корсаков широко использовал народные напевы из собственного сборника и сочинил ряд тем в стиле древних календарно-обрядовых песен. Сцена основана на сопоставлении разнохарактерных и различных по темам эпизодов. Все они объединяются посредством многократного проведения напева-величания «Ой, честная Масленица, ой!»

¹ Dieser Gesang ist das Pfeifen eines Schneevogels, das der Komponist „aus der Natur“ aufgenommen hat.

Der gesamte erste Teil des Prologs ist also ein Bild der Natur an der Schwelle zum Frühling. Das Thema der Ankunft des Frühlings wird im zweiten Teil des Prologs weiter entwickelt, nämlich in der großen rituellen Szene „Abschied von Masleniza (vom Winter)“. Dadurch entsteht eine innere Einheit zwischen den beiden kontrastierenden Teilen des Prologs: der märchenhaften Natur und der volkstümlich-natürlichen. Diese Einheit zeigt sich darin, dass bereits am Ende der Abschiedsszene der Snegurotschka und ihrer Eltern zweimal eines der Themen des „Abschieds des Masleniza-Chores erklingt, das zweite Mal - in Verbindung mit dem Abschiedssatz des Väterchen Frosts „Das Ende, das Ende der Winterschneestürme!“

Der Abschied von Masleniza ist eine der typischen Volksszenen von Rimski-Korsakow, episch in ihrem musikalischen Stil und rituell im Inhalt. Es ist ein lebendiges und üppiges Bild des alten Volkslebens, gemalt mit Schwung und epischer Weite. Es ist die zentrale Episode im zweiten Teil des Prologs und das erste Glied in der Kette der volkstümlichen Winter- und Frühlingsriten, die der Komponist in Snegurotschka wiedergibt.

Rimski-Korsakow wandte sich dem alten Volksleben zu und verwendete ausgiebig Volksweisen aus seiner eigenen Sammlung und komponierte eine Reihe von Themen im Stil alter Kalender- und Rituallieder. Die Szene basiert auf der Aneinanderreihung von Episoden mit unterschiedlichem Charakter und Thema. Sie alle werden durch den wiederholten Gesang „Oh, schöne Masleniza, oh!“ verbunden.

[Allegro]

Ой!

Ой, чест- на - я мас- ле- ни - ца! Ой!

[Allegro]

Строе хора соответствует ходу незложного действия в народном обряде.

Первая часть хора — прощание с Масленицей — состоит из двух эпизодов. Первый, веселого, плясового характера («Раным-рано куры запели»), изложен в форме темы с вариациями. В основу его положена песня волочебников¹

¹ Волочебники — песенники, поющие под окнами приуроченные к весеннему христианскому празднику пасхи обрядовые песни.

«Далалынь, далалынь по яиченьку»² (см. пример 17а).

² № 47 из сборника Римского-Корсакова «100 русских народных песен».

Второй эпизод содержит печальную мелодию «Веселенько тебя встречать, привечать»³ (пример 176) и заключительный напев-обращение

Der Chorsatz entspricht der unkomplizierten Handlung eines Volksrituals.

Der erste Teil des Chores - Abschied von Masleniza - besteht aus zwei Episoden. Die erste, die einen fröhlichen Tanzcharakter hat („Früh, früh haben die Hühner gesungen“), ist in Form eines Themas mit Variationen dargeboten. Sie basiert auf dem Lied der Wolochebniks¹

¹ Wolochebniks sind Sänger, die unter den Fenstern rituelle Lieder singen, die dem christlichen Frühlingsfeiertag Ostern gewidmet sind.

„Dalalyn, dalalyn (gebt uns) je ein Ei“² (siehe Beispiel 17a).

² Nr. 47 aus Rimski-Korsakows Sammlung „100 russische Volkslieder“.

Die zweite Episode enthält eine traurige Melodie „Um dich fröhlich zu treffen, um dich zu begrüßen“³ (Beispiel 176) und eine Schlussmelodie „Komm für drei Tage zu uns zurück“ (Beispiel 17c).

к Масленице «Воротись к нам на три денечка» (пример 17в).

³ № 46 из того же сборника.

³ Nr. 46 aus derselben Sammlung.

17 а) *Allegro con brio*

С. Т.
Ра-ным-ра - но ку - ры за - пе - ли

Allegro con brio

Allegro vivace

С. А. Т. Б.
Ве - се - лень-ко те - бя встре - чать, при-ве - чать
Ой!

Allegro vivace

♩) **Allegro**

C.
A.

Во - ро - тись к нам на три де - неч - ка

pp

T.
B.

Allegro

pp

Вторая часть хора отражает новый момент обряда: Масленицу гонят и призывают Весну-Красну. Здесь сопоставлены два музыкальных образа — бойкая и озорная скороговорка («Масленица-мокрохвостка, поезжай долой со двора!») и радостная звонкая веснянка «У нас с гор потоки», представляющая собой измененную тему песни «Каледя, маледя»¹.

¹ № 41 из сборника «100 русских народных песен».

Der zweite Teil des Chors spiegelt ein neues Moment des Ritus wider: die Masleniza wird verjagt und die Frühlingsfee wird ausgerufen. Zwei musikalische Bilder werden hier einander gegenübergestellt - ein flotter und schelmischer Zungenbrecher („Masleniza-Heulsuse, geh weg vom Hof!“) und ein fröhlich klingendes Frühlingslied „Wir haben Ströme aus den Bergen“, das ein abgewandeltes Thema von „Kaleda, maleda“¹ ist.

¹ Nr. 41 aus der Sammlung „100 russische Volkslieder“.

18 a) **Allegro con brio**

Г.

Мас ле - ни - ца - мок - ро -

f

f

f

- хвост_ка, по - ез_жай до - лой со дво - ра!

б) **Allegro**

У нас с гор по - то - ки, за - иг_рай ов - раж - ки,

f scherzando

Решительный характер первой темы усилен темброво-регистровым развитием ее — проведением в разных группах хора: у теноров, альтов, сопрано (вторично эта тема проходит в виде канонических имитаций).

В третьей, репризной части хора кратко проходят обе темы прощания с Масленицей — веселая и заунывная. Обряд завершается монологом Чучела: Масленица обещает вернуться па будущий год. Таким образом, в музыкальной композиции сцены сочетаются черты рондо (повторение темы величания) и трехчастной формы.

Der entscheidende Charakter des ersten Themas wird durch seine Klangfarben- und Registerentwicklung verstärkt, die in verschiedenen Chorgruppen durchgeführt wird: Tenöre, Alt, Sopran (sekundär nimmt dieses Thema die Form von kanonischen Imitationen an).

Im dritten Teil, der Reprise des Chors, werden beide Themen des Abschieds von der Masleniza - fröhlich und wehmütig - kurz durchgesprochen. Das Ritual endet mit einem Monolog der Vogelscheuche: Masleniza verspricht, im nächsten Jahr wiederzukommen. Die musikalische Gestaltung der Szene verbindet also die Merkmale des Rondos (Wiederholung des Themas der Klage) und der dreiteiligen Form.

Народность в музыкальном языке сцены «Проводов Масленицы» проявляется в господстве диатоники, в некоторых особенностях хоровой фактуры (см., например, постепенно затухающие восклицания «гой!», образующие типичные для народного многоголосия педали), в богатстве вариационной обработки тем.

В заключительной сцене пролога (приход Снегурочки к берендеям) переплетаются комическое (Бобыль и Бобылиха) и волшебное. Это взаимопроникновение реального и сказочного ярче всего выступает в небольшом, но очень колоритном эпизоде появления Снегурочки перед Бакулой Бобылем. Бобыль, приплясывая, поет бесшабашную песню «У Бакулы Бобыля ни кола ни двора». Пение Бобыля дублируется комически «приплясывающей» темой гобоя и фагота. Внезапно она застывает на диссонирующем аккорде (изумление Бакулы), а затем на фоне той же гармонии (деревянные подменяются валторнами) из искрящейся трели флейты соло возникает причудливый вариант лейтмотива Снегурочки. Здесь вновь выявляется сказочная сущность героини оперы и комизм уступает место фантастике.

In der musikalischen Sprache der Szene „Abschied der Masleniza“ spiegelt sich dies in der Vorherrschaft diatonischer Melodien, in bestimmten Details der Chorstruktur (siehe z. B. den für die volkstümliche Polyphonie typischen, allmählich verklingenden Ausruf „He!“) und im Variationsreichtum der Themengestaltung wider.

In der Schlusszene des Prologs (Ankunft Snegurotschkas bei den Berendei) werden das Komische (Bakula und seine Frau) und das Magische miteinander verwoben. Diese Durchdringung des Realen und des Märchenhaften kommt am deutlichsten in der kleinen, aber sehr farbenfrohen Episode des Auftritts Snegurotschkas vor Bakula und seine Frau zum Ausdruck. Während der Bakula tanzt, singt er das leichtsinnige Lied „Bakula Bobyla hat weder Pfahl noch einen Hof“. Der Gesang Bakulas wird mit dem komischen „tanzenden“ Thema der Oboe und des Fagotts synchronisiert. Plötzlich erstarrt er auf einem dissonanten Akkord (Bakulas Erstaunen), und vor dem Hintergrund derselben Harmonie (die Holzbläser werden durch Hörner ersetzt) erklingt aus dem perlenden Trillersolo der Flöte eine phantasievolle Version des Leitmotivs von Snegurotschka. Auch hier kommt das märchenhafte Wesen der Opernheldin zum Vorschein und die Komik weicht der Fantasie.

19 a)

[Allegretto]

БОБЫЛЬ

Гоб.

Фраг.

Тр-н

Adagio, recitativo

По - гля - ди - те, ди - ко - ви - на, чест - ны - е бе - ре - ны - е

p colla parta dim.

Снегурочка показывается у дупла.

- де - и.

Фл.

Валт.

a piacere e giocoso

pp

Пролог содержит экспозицию многих главных музыкальных образов оперы (всех фантастических персонажей). В нем отчетливо обнаруживается важная драматургическая особенность «Снегурочки» — контрастное сопоставление и вместе

Der Prolog enthält eine Exposition vieler der wichtigsten musikalischen Figuren der Oper (die alle fantastisch sind). Er zeigt deutlich ein wichtiges dramatisches Merkmal Snegurotschkas - das kontrastierende Neben- und Miteinander verschiedener Bilder und

с тем взаимопроникновение различных образно-художественных планов. Из пролога вытекает все последующее развитие сюжета и музыки.

Первое действие начинается с небольшого, пасторального по колориту оркестрового вступления. Оно построено на пастушеских наигрышах и вводит в обстановку теплого весеннего вечера¹.

¹ Открывающий вступление мотив валторны сообщен Римскому-Корсакову Лядовым.

За вступлением следует первая сцена этого акта, где появляется Лель и дается его музыкальная характеристика.

Образ Леля. Его две песни. Роль Леля (контральто) в опере весьма значительна. Он наиболее яркий среди берендеев представитель Ярилина начала! Юный пастушок Лель является олицетворением искусства музыки и солнечной, неотразимо влекущей любовной силы. Любовь и искусство — дары Ярилы и одновременно выражение неиссякаемых творческих сил человека. В том, что Лель — простой пастух, в том, что его песни народны, заключен глубокий смысл. В образе Леля Островский и Римский-Корсаков прославили народное искусство и подчеркнули его жизнеутверждающую сущность. Не случайно Лель, единственный из ведущих действующих лиц оперы, охарактеризован почти исключительно песнями — сольными и хоровыми, где он выступает запевалой. Инструментальная сторона в музыкальной характеристике Леля представлена многочисленными пастушескими наигрышами. Иные из них — подлинно народные. Звучание деревянных духовых инструментов и чаще всего солирующего кларнета

кünstlerischer Pläne. Alle weiteren Entwicklungen in der Handlung und der Musik folgen aus dem Prolog.

Der erste Akt beginnt mit einer kleinen, pastoral gefärbten orchestralen Einleitung. Sie basiert auf dem Humor eines Hirten und führt in die Szenerie eines warmen Frühlingsabends ein.¹

¹ Das Anfangsmotiv des Waldhorns wurde Rimski-Korsakow von Ljadow vorgegeben.

Auf die Einleitung folgt die erste Szene des Aktes, in der Lel erscheint und musikalisch charakterisiert wird.

Die Figur des Lel. Seine zwei Lieder. Die Rolle des Lel (Alt) in der Oper ist sehr bedeutend. Er ist der lebendigste Vertreter unter den Berendejs der Entstehung von Jerilos! Der junge Hirtenjunge Lel ist die Verkörperung der Musikkunst und der solaren, unwiderstehlich anziehenden Kraft der Liebe. Liebe und Kunst sind beides Gaben Jerilos und zugleich Ausdruck der unerschöpflichen schöpferischen Kräfte des Menschen. Die Tatsache, dass Lel ein einfacher Hirte ist und seine Lieder volkstümlich sind, enthält eine tiefe Bedeutung. In der Figur des Lel verherrlichten Ostrowski und Rimski-Korsakow die Volkskunst und betonten ihr lebensbejahendes Wesen. Es ist kein Zufall, dass Lel, die einzige der Hauptfiguren der Oper, fast ausschließlich durch Lieder charakterisiert wird - solistisch und chorisches, wobei er als Sänger auftritt. Die instrumentale Seite Lels musikalischer Charakterisierung wird durch zahlreiche Hirtengesänge repräsentiert. Einige von ihnen sind echte Volkslieder. Der Klang von Holzblasinstrumenten und vor allem der Soloklarinette (eine Imitation des

(подражание пастушескому рожку) придает музыке Леля яркую народную окраску.

Две первые песни Леля следуют одна за другой. Они создают типичный для народного творчества и исполнения контраст печали и веселья.

Первая песня Леля «Земляничка-ягодка» — протяжная, заунывная. В ней Римский-Корсаков с замечательным искусством передал характер и музыкальные особенности лирических народных песен: плавную распевность, часто встречающуюся вокализацию, неполные (без терции) созвучия и унисоны в концах фраз. Большую прелесть и своеобразие придают песне многочисленные «разводы» — наигрыши флейты и английского рожка с их народным тембровым колоритом.

Вторая песня — задорная, не лишенная лукавства хороводная «Как по лесу лес шумит», украшенная красивыми полифоническими подголосками кларнета и фагота.

Ариетты Снегурочки и Купавы. В этой лирической сцене сопоставлены два контрастных вокальных номера — ариетты Снегурочки и Купавы. В них обрисованы два различных девических образа. Снегурочка — хрупкая и нежная натура, пленяющая своей трогательной безответностью. Купава — страстная, увлекающаяся девушка, открыто и темпераментно выражающая свои чувства.

В ариетте Снегурочки (соль минор) получают развитие лирические, реально человеческие черты образа. Они почти совсем заслоняют сказочность. Музыка ариетты полна теплоты и задушевности.

Мелодия, па редкость широкая и распевная, отличается непрерывностью и пластичностью.

Hirtenhorns) verleiht Lels Musik ein lebendiges volkstümliches Kolorit.

Die ersten beiden Lieder Lels folgen nacheinander. Sie bilden einen Kontrast aus Traurigkeit und Heiterkeit, der typisch für Volkskunst und Frohsinn ist.

Das erste Lied Lels, „Erdbeer-Beere“, ist lang und düster. Mit bemerkenswertem Geschick vermittelte Rimski-Korsakow den Charakter und die musikalischen Besonderheiten lyrischer Volkslieder: sanfter Gesang, häufige Vokalisierung, unvollständige (ohne Terz) Konsonanzen und Unisono am Ende der Phrasen. Zahlreiche „Teile“ - die Flöte und das Englischhorn mit ihrem volkstümlichen Timbre - verleihen dem Lied großen Charme und Originalität.

Das zweite Lied ist der kecke, verschmitzte Rundtanz „Wie der Wald durch den Wald rauscht“, der mit schönen polyphonen Klarinetten- und Fagott-Unterstimmen verziert ist.

Die Arietten Snegurotschkas und der Kupawa. In dieser lyrischen Szene werden zwei kontrastierende Gesangsnummern gegenübergestellt - die Arietten Snegurotschkas und der Kupawa. Sie stellen zwei unterschiedliche Jungfrauenfiguren dar. Snegurotschka ist eine zerbrechliche und zarte Figur, die durch ihre rührende Unerwidertheit bezaubert. Kupawa ist ein leidenschaftliches und enthusiastisches Mädchen, das ihre Gefühle offen und temperamentvoll zum Ausdruck bringt.

In der Arietta Snegurotschkas (g-Moll) werden die lyrischen, realistisch-menschlichen Züge des Bildes entwickelt. Sie stellen das Märchenhafte fast völlig in den Schatten. Die Musik der Arietta ist voller Wärme und Seelenstärke.

Die Melodie, selten weit oder langgezogen, ist ununterbrochen und plastisch. Oft kantilenische

Часто кантиленные — то плавные, то с ходами на квинту и сексту — мелодические обороты естественно сочетаются с выразительными декламационными мотивами голоса и тоскливыми фразами солирующей флейты¹.

¹ Тембр флейты постоянно характеризует Снегурочку.

В заключительных тактах («Но я возьму у матери-Весны немножечко сердечного тепла») устанавливается просветленное настроение. Минор сменяется одноименным мажором, сопрано и флейта сливаются в ясном прозрачном, идиллически безмятежном звучании.

Melodiewendungen, manchmal fließend, manchmal mit Quint- und Sext-Bewegungen, werden auf natürliche Weise mit ausdrucksstarken deklamatorischen Gesangsmotiven und wehmütigen Phrasen des Flötensolos¹ kombiniert.

¹ Die Klangfarbe der Flöte charakterisiert Snegurotschka immer wieder.

In den letzten Takten („Aber ich will von Mutter-Frühling ein wenig Herzenswärme nehmen“) wird eine erleuchtete Stimmung geschaffen. Das Moll wechselt in ein gleichnamiges Dur, und Sopran und Flöte verschmelzen zu einem klaren, transparenten, idyllisch heiteren Klang.

196) Adagio

Как боль но

здесь! Как серд ... цу тяж_ко ста_ло: ти же_ло... ю о...

pp

poco rit.

cresc. *mf dim.*

-бу-зой, слов.но кам - нем, на серд - це пал це - ток.

Следующая затем ми-минорная ариетта Купавы (сопрано) построена, в сущности, на развитии одного короткого мотива, очень энергичного, с характерным затактовым ритмом. Это — лейтмотив Купавы.

Kupawas anschließende e-Moll-Arietta (Sopran) ist im Wesentlichen auf der Entwicklung eines einzigen kurzen, sehr energischen Motivs mit einem charakteristischen nachtaktischem Rhythmus aufgebaut. Dies ist das Leitmotiv Kupawas.

20

Allegro agitato

КУПАВА
Сне -
- гу - роч_ка, я счаст - ли - ва!

Подвижная, льющаяся на одном дыхании ариетта выдержана в одном характере и выражает полноту радостных чувств Купавы. Непрерывная пульсация струнных staccato подчеркивает счастливо возбужденное настроение девушки и

Die bewegte, fließende Arietta hat denselben Charakter und drückt die Fülle von Kupawas freudigen Gefühlen aus. Das ununterbrochene Pulsieren der Staccato-Streicher unterstreicht die freudig erregte Stimmung des Mädchens und bringt eine neue Klangfarbe in die Partitur dieses Aktes.

вносит новый тембровый колорит в партитуру этого акта.

Свадебный обряд. Единственная бытовая народная сцена в первом действии — «Свадебный обряд». Здесь воспроизведена лишь одна часть его — «выкуп невесты». Как того требует обычай, Купава прячется среди подруг, упрашивает не отдавать ее разлучнику-жениху, «красы девичьей погубителю». Мизгирь ведет учтивый разговор с девушками, с парнями, раздает им подарки и получает невесту. В качестве основного музыкального материала сцены композитором взяты две народные свадебные песни. Первая характеризует жениха («Как за речкою, да за быстрою»), вторая — невесту («Как не пава-свет по двору ходит»)¹.

¹ № 78 и 100 из сборника Римского-Корсакова «100 русских народных песен».

Диалогическое построение самого обряда (беседа-торговля жениха с подругами невесты) позволило Римскому-Корсакову придать музыкальной форме этой большой сцены черты двухтемных вариаций. Вместе с тем возвращение темы («Как не пава») в основном виде у хора и тональная реприза (возвращение главной тональности си минор) придают форме сцены трехчастный склад.

Первый крупный раздел «Свадебного обряда» состоит из вступительного проведения у оркестра мелодии песни «Как за речкою» и темы с вариациями на песню «Как не пава». Напев звучит у оркестра, а у Купавы появляется новая мелодия «Голубушки подружки», сочиненная Римским-Корсаковым, но интонационно родственная народному напеву.

Der Hochzeitsritus. Die einzige Volksszene im ersten Akt ist der Hochzeitsritus. Hier wird nur ein Teil wiedergegeben - der „Brautpreis“. Wie es der Brauch verlangt, versteckt sich Kupawa bei ihren Freundinnen und bittet sie, sie nicht dem Mann zu geben, der sie von ihr trennt, „einem Zerstörer der Schönheit eines Mädchens“. Misgir ist höflich zu den Mädchen und den Burschen, macht ihnen Geschenke und empfängt die Braut. Der Komponist nimmt zwei volkstümliche Hochzeitslieder als musikalisches Hauptmaterial für die Szene. Das erste charakterisiert den Bräutigam („Jenseits des Flusses, jenseits des reißenden Flusses“), das zweite die Braut („Wie ein Pfau geht das Licht nicht durch den Hof.“)¹.

¹ Nr. 78 und 100 aus den „100 russischen Volksliedern“ von Rimski-Korsakow.

Die dialogische Struktur des Rituals selbst (ein Gespräch zwischen dem Bräutigam und den Brautjungfern) ermöglichte es Rimski-Korsakow, die musikalische Form dieser großen Szene mit den Merkmalen einer zweistimmigen Variation zu versehen. Gleichzeitig verleihen die Wiederkehr des Themas („Wie ein Pfau“) in der Hauptform durch den Chor und die tonale Reprise (die Rückkehr der Haupttonart in h-Moll) der Form der Szene eine dreiteilige Struktur.

Der erste Hauptteil von „Der Hochzeitsritus“ besteht aus einer einleitenden Orchestermelodie des Liedes „Wie auf der anderen Seite des Flusses“ und einem Thema mit Variationen über das Lied „Wie nicht ein Pfau“. Die Melodie wird vom Orchester gespielt und Kupawa hat eine neue Melodie, „Liebe Liebliche“, komponiert von Rimski-Korsakow, aber intonatorisch verwandt mit der Volksmelodie.

Дальнейшее развитие основано на вариантных преобразованиях и чередовании обеих тем, проходящих в различных тональностях (соль мажор, ми минор, ре мажор). После реприз- ного проведения у хора мелодии невесты, она проходит у гобоя в небольшой коде — задушевном обращении Купавы к Мизгирю («Сердечный друг»).

Последующая, вторая часть акта образует широкую сцену с участием не только солистов, но и хора, который появляется в финальном разделе. Вся эта большая, драматически насыщенная сцена развивается в непрерывном чередовании речитативов и небольших ариозных (далее ансамблевых) эпизодов. В них со своими индивидуальными характеристиками выступают главные действующие лица — Мизгирь, Купава, Снегурочка, Лель, Бобыль и Бобылиха.

Кульминация акта наступает в большом финале (с участием хора). Заключительная сцена этого акта полна драматического движения (особенно выразительны обращения Купавы к пчелкам, хмелю, речке) и написана в широкой фондообразной форме, в основе которой лежит короткая и энергичная тема-рефрен, чаще всего проходящая у хора (см. «Не был ни разу поруган изменою» — клавир, цифра 143). В качестве одного из эпизодов появляется лейтмотив Мизгиря, характеризующий его замороженность Снегурочкой. Эта красивая, сдержанно-страстная мелодия, проходящая на фоне выразительной секвенции из последовательности минорной субдоминанты и доминантсептаккорда, отличается благородством и пластикой мелодического рисунка, экспрессией полутоновых интонаций и широких скачков.

Die weitere Entwicklung basiert auf variantenreichen Transformationen und dem Wechsel der beiden Themen in verschiedenen Tonarten (G-Dur, e-Moll, D-Dur). Nach einer Reprise der Brautmelodie durch den Chor wird sie von der Oboe in einer kleinen Coda vorgetragen - eine herzliche Ansprache von Kupawa an Misgir („Ein herzlicher Freund“).

Der anschließende zweite Teil des Aktes bildet eine umfassende Szene, an der nicht nur die Solisten, sondern auch der Chor beteiligt ist, der im letzten Abschnitt auftritt. Es handelt sich um eine große und dramatisch intensive Szene, die sich in einer ununterbrochenen Abfolge von Rezitativen und kleineren Arioso-Episoden (dann Ensemble) entfaltet. Die Hauptfiguren - Misgir, Kupawa, Snegurotschka, Lel, Bakula und seine Frau- treten in ihnen mit ihren eigenen Charakteristika auf.

Der Akt gipfelt in einem großen Finale (mit einem Chor). Die Schlusszene dieses Aktes ist voller dramatischer Bewegung (Kupawas Appelle an Bienen, Hopfen und den Fluss sind besonders ausdrucksstark) und ist in einer weiten Sinfonieform geschrieben, die auf einem kurzen und energischen Refrainthema basiert, das meist vom Chor getragen wird (siehe „Ich wurde nie durch Verrat verachtet“ - Klavierauszug, Ziffer 143). Als eine der Episoden erscheint das Leitmotiv von Misgir, der seine Verzauberung durch Snegurotschka beschreibt. Diese schöne, zurückhaltende und leidenschaftliche Melodie, die sich gegen die ausdrucksstarke Abfolge einer Moll-Subdominante und eines Dominant-Septakkordes abhebt, ist bemerkenswert durch die Noblesse und Plastizität ihres melodischen Musters, den Ausdruck ihrer Halbton-Intonationen und weiten Sprünge.

p dolce

О.пу - ще - ны стыд - ли вы - е гла - за,
рес - ни - ца - ми по - кры - ты

Как видим, первое действие выполняет главным образом функцию развития лирико-драматической сюжетной линии и содержит экспозицию образов реальных действующих лиц. Отсутствием фантастики оно контрастирует с прологом.

Второе действие — вновь бытовое, но без драматизма предшествующего акта. Здесь с наибольшей полнотой обрисован царь Берендей — мудрый правитель и тонкий ценитель красоты, показаны идиллические, патриархальные взаимоотношения царя с народом.

Действие открывается песней слепцов-гуслиров, сочиненной Римским-Корсаковым в стиле старинных эпико-героических песен-славлений. В ней воспеваются мудрый царь, мирная и безмятежная жизнь его подданных. Музыка хора отличается старинной ладовой окраской (основная тема изложена в

Wie wir sehen können, erfüllt der erste Akt hauptsächlich die Funktion der Entwicklung der lyrischen und dramatischen Handlung und enthält eine Darstellung der Charaktere von Schauspielern aus dem wirklichen Leben. Er unterscheidet sich vom Prolog durch seinen Mangel an Fantasie.

Der zweite Akt ist wieder ein alltäglicher Akt, jedoch ohne die Dramatik des vorangegangenen Aktes. Hier wird Zar Berendej, ein weiser Herrscher und feiner Kenner der Schönheit, in vollem Umfang dargestellt, und die idyllische, patriarchalische Beziehung zwischen dem Zaren und dem Volk wird gezeigt.

Die Handlung wird mit dem Lied des blinden Guslspieler eröffnet, das von Rimski-Korsakow im Stil alter episch-heroischer Lobgesänge komponiert wurde. Es verherrlicht den weisen Zaren und das friedliche und heitere Leben seiner Untertanen. Die Chormusik zeichnet sich durch ihre altmodische Harmonik aus (das Hauptthema steht

переменном ладу соль мажор — ми минор, в эпизоде «Что мне звучит на заре» возникают квартовые гармонии); сочетание арфы и фортепиано воспроизводит звучание гуслей¹.

¹ Прием, заимствованный Римским-Корсаковым из партитуры «Руслана и Людмилы» Глинки (Баян).

В следующей за хором небольшой сцене дан портрет боярина Бермяты, немудрого «государственного мужа», безгранично верящего в спасительную силу указов. Музыкальная характеристика Бермяты (бас) — комическая и даже немного пародийная. Отрывистый, несколько «рубленный», «солдафонский» речитатив сопровождается фанфарным маршевым мотивом духовых и решительными интонациями струнных, подчеркивающими безапелляционность суждений Бермяты.

abwechselnd in der Tonart G-Dur und e-Moll, in der Episode „Was mir in der Morgendämmerung erklingt“ erklingen Quart-Harmonien); die Kombination von Harfe und Klavier reproduziert den Klang der Gusli¹.

¹ Eine Technik, die Rimski-Korsakow aus Glinkas Partitur von „Ruslan und Ljudmila“ (Bajan) übernommen hat.

Die kleine Szene nach dem Chor ist ein Porträt des Bojaren Bermata, eines unklugen „Staatsmannes“, der unendlich an die rettende Kraft von Erlassen glaubt. Die musikalische Charakterisierung von Bermata (Bass) ist komisch und sogar leicht parodistisch. Das abgehackte, etwas „kantige“, „soldatische“ Rezitativ wird von einem Fanfarenmarschmotiv der Blechbläser und entschlossenen Intonationen der Streicher begleitet, die Bermatas kategorisches Urteil unterstreichen.

22

[Allegro quasi maestoso]

The musical score consists of two systems. The first system shows a vocal line in bass clef with the lyrics "Из - дай у - каз, чтоб" and a piano accompaniment in treble and bass clefs. The second system continues the vocal line with the lyrics "же - ны были вер - ны;" and the piano accompaniment. The tempo is marked [Allegro quasi maestoso]. Dynamic markings include *f* and *pp*. The piano part features a fanfare-like march motif in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand.

Музыкальный образ царя пока еще не раскрывается полностью, но уже намечаются его основные черты — смесь тонкой поэтичности и добродушного, ласкового юмора. Речитативы царя (тенор) проходят на фоне его лейтмотива и интонационно связаны с ним².

² Характеристика тематизма Берендея дается в разборе его каватины и «Шествия».

Следующий эпизод этого акта — дуэт царя Берендея и Купавы. Дуэт написан в свободной музыкальной форме, близкой к рондо. Основной музыкальный материал дуэта — то горестные, то гневные обращения Купавы к царю. Взволнованные речевые интонации в партии Купавы («Батюшка, светлый царь!») переплетаются с мелодическими оборотами плача-причитания («Сам же он выкланял, вымолил, выплакал сердце у девушки»). В качестве эпизодов рондо выступают одна из тем ариетты Купавы («Парень приглянется») и чудесная песенная мелодия рассказа девушки о знакомстве с Мизгирем.

Das musikalische Bild des Zaren ist noch nicht vollständig enthüllt, aber seine Hauptmerkmale - eine Mischung aus subtiler Poesie und gutmütigem, liebevollem Humor - zeichnen sich bereits ab. Die Rezitative des Zaren (Tenor) finden im Hintergrund seines Leitmotivs statt und sind mit diesem intonatorisch verbunden².

² Berendejs thematische Charakterisierung ist in der Analyse seiner Kavatine und der „Prozession“ enthalten.

Die nächste Szene in diesem Akt ist ein Duett zwischen Zar Berendej und Kupawa. Das Duett ist in einer freien musikalischen Form geschrieben, die einem Rondo ähnelt. Das wichtigste musikalische Material des Duetts sind Kupawas mal traurige, mal wütende Appelle an den Zaren. Die erregten Sprachintonationen des Kupawa-Teils („Väterchen, lieber Zar!“) verflechten sich mit den melodischen Wendungen von Klage und Wehklagen („Er selbst verneigte sich, bettelte und weinte dem Mädchen das Herz aus“). Die Rondo-Episoden sind eines der Themen der Arietta Kupawas („Der Junge wird gefallen“) und eine süße Melodie der Geschichte eines Mädchens über die Begegnung mit Misgir.

23

Poco meno mosso
dolce e grazioso
КУПАВА

Вре мя ве сен не е, празд ни ки ча сты е

pp

«Клич бирючей» написан в виде своеобразного речитативного диалога, построенного на

Der „Ruf des Herolds“ ist als eine Art rezitativischer Dialog geschrieben, der auf ausrufenden Wendungen und

восклицательных оборотах и скороговорке (они немного напоминают манеру церковного чтения), и вводит в центральную часть акта — сцену царского суда. Сцена суда открывается оркестровым номером — «Шествие царя Берендея». Это шествие-марш сочинено Римским-Корсаковым на основе мотивов царя из предшествующей сцены с Бермятой. Главная тема «Шествия» образуется из коротких, резко очерченных мотивов. Она построена на контрастах *piano* и *forte*, сопоставлении различных регистров и тембров (струимые *pizzicato*, легкое *staccato* высоких деревянных, плотная звучность струнных и духовых вместе). Эта тема, характеризующая «внешний облик» царя, в первой части своей причудливая, шутливо-угрожающая, а во второй — «трясущаяся, старческая».

Kurzschritt aufgebaut ist (sie ähneln ein wenig der Art und Weise einer kirchlichen Lesung), und leitet den zentralen Teil des Aktes ein - die Szene der Gerichtsverhandlung des Zaren. Die Gerichtsszene wird mit einer Orchesternummer eröffnet - „Die Prozession des Königs Berendej“. Dieser Prozessionsmarsch wurde von Rimski-Korsakow auf der Grundlage der Motive des Zaren aus der vorangegangenen Szene mit Bermata komponiert. Das Hauptthema der Prozession wird aus kurzen, scharf umrissenen Motiven gebildet. Es ist auf den Kontrasten von *piano* und *forte* und dem Nebeneinander verschiedener Register und Klangfarben aufgebaut (das fließende *Pizzicato*, das leichte *Staccato* der hohen Holzbläser, der dichte Klang von Streichern und Bläsern zusammen). Dieses Thema, das die „äußere Erscheinung“ des Zaren charakterisiert, ist im ersten Satz launisch und spielerisch bedrohlich, im zweiten Satz „zittrig, senil“.

24 Allegro alla marcia 8

Смычки:
Деревянные
Смычк. и деревянные
Гоб. и кл.
Смычки.

С приходом Снегурочки в музыке возникают фантастические краски. Вновь, как и при первом появлении

Die Ankunft Snegurotschkas bringt fantastische Farben in die Musik. Wie schon beim ersten Auftritt

Снегурочки перед народом (в прологе), в оркестре звучит поэтичная и холодная по колориту музыка, рисующая волшебный облик дочери Мороза и передающая состояние оцепенения, которое охватывает присутствующих. На органном пункте до сменяются аккорды гобоев и фаготов, а у солирующей флейты проскальзывают мотивы лейттемы Снегурочки.

Каватина царя Берендея. Берендей поражен чудесной красотой девушки, которую он может сравнить лишь с нежной прелестью весеннего цветка ландыша. Каватина царя «Полна, полна чудес могучая природа» — центральный момент его характеристики и одна из лучших, поэтичнейших страниц всей оперы. Вокальная мелодия каватины слагается из кратких напевных фраз. Среди них выделяются выразительные ходы на уменьшенную квинту («дары свои», «серебряной росой»), привольные взлеты мелодии на септиму и — через квинту — на дециму вверх (заключение каватины). Вокальная партия поддерживается непрерывно льющейся мелодией солирующей виолончели, вытекающей из главного мотива Берендея — «мечтательно томного», по определению композитора. Задумчивый и нежный характер музыки усиливается медлительной сменой красивых гармоний, теплой и проникновенной звучностью засурдиненных струнных, к которым лишь изредка присоединяются аккорды гобоев и фаготов.

Snegurotschkas (im Prolog) spielt das Orchester eine poetische und farbenfrohe Musik, die das zauberhafte Gesicht von Frosts Tochter malt und den Zustand der Erstarrung vermittelt, der die Anwesenden überwältigt. Im Orgelteil wechseln sich die Akkorde der Oboen und Fagotte ab, während das Flötensolo die Motive des Leitmotivs von Snegurotschka einfließen lässt.

Kavatine des Zaren Berendej.

Berendej ist beeindruckt von der wunderbaren Schönheit des Mädchens, die er nur mit der zarten Schönheit der Maiglöckchenblüte im Frühling vergleichen kann. Die Kavatine des Zaren „Voll, voll von Wundern, die mächtige Natur“ ist das Kernstück seiner Charakterisierung und eine der schönsten und poetischsten Seiten der ganzen Oper. Die Gesangsmelodie der Kavatine besteht aus kurzen melodischen Phrasen. Herausragend sind die ausdrucksstarken Bewegungen einer absteigenden Quinte („deine Gaben“, „silberner Tau“), freie Steigerungen der Melodie zu einer Septime und - nach einer Quinte - zu einer Dezime aufwärts (Abschluss der Kavatine). Unterstützt wird die Gesangsstimme durch die ununterbrochen fließende Melodie des Cello-Solos, die sich aus dem Hauptmotiv Berendejs ergibt - nach der Definition des Komponisten "träumerisch schmachtend". Der nachdenkliche und sanfte Charakter der Musik wird durch die langsamen und schönen Harmoniewechsel und den warmen und innigen Klang der gedämpften Streicher verstärkt, zu denen sich nur gelegentlich die Akkorde der Oboen und Fagotte gesellen.

Andantino

p *cresc.*
В-гь соло *pp*

grazioso, dolce ed amoroŝo

Пол-на, пол - на чу - дес мо -

-гу - ча-я при - ро - да.

Каватина раскрывает сущность образа царя Берендея — его поэтическую, чуткую к прекрасному натуру и юношескую чистоту души. Можно вполне согласиться с исследователями, находящими в этих сторонах образа Берендея черты, присущие облику самого композитора.

Сцена суда (и весь акт) заканчивается гимном берендеев —

Die Kavatine offenbart die Essenz des Bildes von Zar Berendej - seine poetische, für Schönheit empfängliche Natur und jugendliche Reinheit der Seele. Wir können voll und ganz mit den Forschern übereinstimmen, die in diesen Aspekten des Bildes von Berendej Züge finden, die dem eigenen Bild des Komponisten eigen sind.

Die Gerichtsszene (und der gesamte Akt) endet mit der Hymne der Berendejs

прославлением мудрого царя, «отца земли своей».

Следует добавить, что этот гимн звучит здесь вторично: первый раз берендеи встречали им царя при его выходе. Такая реприза гимна, образующая музыкальное обрамление сцены суда, подчеркивает ее значение и придает завершенность музыкальной композиции. В этом примере проявляется одна из типичных закономерностей музыкальной формы в операх Римского-Корсакова, Композитор постоянно стремится придавать музыкальной форме оперных сцен архитектурную стройность, ясность и завершенность. Подобные особенности оперной формы характерны вообще для произведений эпической драматургии.

Третье действие. Вся первая, большая по размерам, часть акта посвящена дальнейшему разворачиванию обрядовой стороны действия.

Сцена народного праздника в заповедном лесу насыщена хороводами, песнями и плясками. Наряду с ними она также включает эпизоды, в которых протекает дальнейшее развитие основной сюжетной линии.

По своей музыкальной композиции сцена праздника напоминает род вокально-инструментальной сюиты. Отдельными частями сюиты являются законченные и сопоставленные по контрасту сольные, хоровые и симфонические номера, перемежающиеся с речитативами. Первым из них служит двоякномер — хор «Ай, во поле липенька» (с эпизодическим участием дуэта солистов — Снегурочки и Леля) и плясовая песня (с хором) Бакулы Бобыля.

Хороводная песня обработана композитором в народной подголосочной манере с сохранением

- einer Verherrlichung des weisen Zaren, des „Vaters seines Landes“.

Es sei hinzugefügt, dass diese Hymne hier zum zweiten Mal erklingt: zum ersten Mal begrüßten die Berendeis den Zaren mit ihr bei seinem Abgang. Diese Wiederholung der Hymne, die den musikalischen Rahmen der Gerichtsszene bildet, unterstreicht ihre Bedeutung und vervollständigt die musikalische Komposition. Dieses Beispiel zeigt eine der typischen Regelmäßigkeiten der musikalischen Form in Rimski-Korsakows Opern: der Komponist ist stets bestrebt, der musikalischen Form der Opernszenen eine architektonische Struktur, Klarheit und Vollständigkeit zu verleihen. Solche Merkmale der Opernform sind typisch für epische Dramen im Allgemeinen.

Dritter Akt. Der gesamte erste, größere Teil des Aktes ist der weiteren Entfaltung der rituellen Seite der Handlung gewidmet.

Die Szene des Volksfestes im heiligen Wald ist voll von Reigentänzen, Liedern und Tänzen. Sie enthält auch Episoden, in denen sich die Haupthandlung weiterentwickelt.

In seiner musikalischen Komposition gleicht die Festspielszene einer Art vokal-instrumentaler Suite. Die solistischen, chorischen und symphonischen Nummern, die von Rezitativen unterbrochen werden, sind vollständig und kontrastreich nebeneinander gestellt. Die erste dieser Nummern ist eine Doppelnummer - der Chor „Oh, eine Lilie auf dem Feld“ (mit gelegentlicher Beteiligung eines Duos von Solisten - Snegurotschka und Lel) und ein Tanzlied (mit Chor) von Bakula und seiner Frau.

Der Komponist arrangiert das Reigenlied in unterstimmlichen Manier unter Schonung der harmonischen

ладовых особенностей напева (сопоставление параллельных мажора и минора, использование VII низкой ступени в мажоре). В куплетно-вариационное развигие песни «вставлены» несколько проведений плясовой, благодаря чему форма получает завершенность.

Besonderheiten der Melodie (Nebeneinanderstellung von parallelem Dur und Moll, Verwendung der VII. Stufe in Dur). Mehrere Passagen eines Tanzliedes werden in die Couplet-Variationen-Entwicklung des Liedes „eingefügt“, und so wird die Form vervollständigt.

26 а)

Allegro moderato

С.
А.

Ай, во по-ле, ай, во по-ле, ай, во по-ле ли-пень-ка,

б)

[*Allegro moderato*]

f БОБЫЛЬ

С.
А.

Ку-пал-ся бо-бер, ку-пал-ся чер-ной на речке бы-строй

Ай

[*Allegro moderato*]

Далее следуют: выход царя Берендея, его вторая каватина, симфонический номер «Пляска скоморохов» — род оркестрового скерцо, близкого к «Камаринской» Глинки.

Третья песня Леля — один из лучших и популярнейших номеров оперы. Она написана в стиле народных хоровых песен и сопровождается наигрышами кларнета. В этих наигрышах мастерски воспроизведен народный инструментальный стиль. Песня сочинена в куплетно-вариационной форме и состоит из трех куплетов. Мелодия, остающаяся неизменной, включает певучий напев-речитатив («Туча со громом сговаривалась»), грациозную, с оттенком танцевальности, мелодию («То-то цветики возрадуются») и задорный напев с традиционным для многих старинных песен текстом «Лель мой, Лель мой, лёли, лёли, Лель!». Каждый куплет заключается веселым плясовым инструментальным отыгрышем. В песне немало очаровательных деталей. Одни из них изобразительного характера, например рокот литавр в начале первого куплета — подражание отдаленным раскатам грома, а вслед за тем контрапункт скрипок *pizzicato* при словах «вспрыснем землю весенним дождем». Другие введены Римским-Корсаковым в качестве подголосков, расцвечивающих гомофонную ткань песни и подчеркивающих ее народный стиль; таков грациозный подголосок кларнета в третьем куплете (см. «Что за прибыль вам аукаться»).

За песней следует сцена поцелуя, в центре которой находится небольшой, но выдающийся своей красотой оркестровый эпизод. Замечательная по сочности и певучести тема поцелуя проходит в «бархатистом» звучании струнных и затем в дуэте (каноне) кларнета и

Es folgen der Auftritt von Zar Berendej, seine zweite Kavatine und eine symphonische Nummer, der „Tanz der Gaukler“, eine Art orchestrales Scherzo, das Glinkas „Kamarinskaja“ ähnelt.

Lels drittes Lied ist eine der besten und beliebtesten Nummern der Oper. Es ist im Stil von Volkschornliedern geschrieben und wird von Klarinettenmelodien begleitet. Es ist eine meisterhafte Reproduktion des instrumentalen Volksstils. Es ist in Strophen- und Variationsform komponiert und besteht aus drei Strophen. Die unverändert gebliebene Melodie umfasst ein melodiöses Rezitativ („Die Wolke und der Donner stimmen überein“), eine anmutige Melodie mit einem Hauch von Tanzbarkeit („So freuen sich die Blumenblüten“) und eine schwungvolle Melodie mit dem für viele alte Lieder typischen Text: „Mein Lel, Lel, Lelli, Lelli, Lel!“ Jede Strophe besteht aus einem fröhlichen Instrumentaltanz. Das Lied enthält viele reizvolle Details. Einige davon sind bildhafter Natur, wie z. B. die Pauke zu Beginn der ersten Strophe - eine Imitation des fernen Donners - und danach der Kontrapunkt der Geigen *pizzicato* bei den Worten „lasst uns die Erde mit Frühlingsregen bespritzen“. Andere werden von Rimski-Korsakow als Unterstimme eingeführt, die das homophone Gewebe des Liedes aufhellen und seinen volkstümlichen Stil betonen, wie der anmutige Klarinetten-Unterstimme in der dritten Strophe (siehe „Was nützt es dir, zu lauschen“).

Auf das Lied folgt eine Kusszene, in deren Mittelpunkt eine kleine, aber außerordentlich schöne Orchesterepisode steht. Auf ein wunderschön üppiges und melodiöses Kussthema folgt der „samtige“ Klang der Streicher und dann ein Duett (Kanon)

виолончели на фоне фигураций арфы.

von Klarinette und Cello vor dem Hintergrund von Harfenfiguren.

27

Andante, maestoso ed appassionato

cantabile

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is in a 4/4 time signature and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first system starts with a dynamic marking of 'f' (forte) and includes a 'cantabile' marking. There are several triplet markings in the bass line. The second system continues the piece with similar musical notation and dynamics.

В заключение всей сцены у оркестра звучит мелодия песни «Ай, во поле липенька». Ее проведение и возвращение тональности ля мажор придают музыкальную законченность, округленность всей большой картине народного праздника¹.

Das Orchester beschließt die gesamte Szene mit der Melodie des Liedes „Oh, eine Lilie auf dem Feld“. Das Lied und seine Rückkehr nach A-Dur geben dem großen Bild des Volksfestes musikalische Vollständigkeit und Rundheit¹.

¹ Композиционный прием обрамления, аналогичный отмеченному во втором действии.

¹ Eine kompositorische Rahmungstechnik, ähnlich der im zweiten Akt.

Ариозо Снегурочки. Новая крупная часть акта открывается лирической сценой Снегурочки. В се ариозо выражены чувства уязвленной гордости и ревности, терзающие девушку. В отличие от предшествующих вокальных номеров, ариозо Снегурочки приближается к монологу, который складывается из последовательности разнохарактерных эпизодов. Это позволило композитору, не стесняя себя той или иной законченной

Arioso Snegurotschkas. Ein neuer Hauptteil des Aktes wird mit einer lyrischen Szene Snegurotschkas eröffnet. Das Arioso bringt die Gefühle von verletztem Stolz und Eifersucht zum Ausdruck, die das Mädchen quälen. Im Gegensatz zu den vorangegangenen Gesangsnummern ist das Arioso Snegurotschkas eher ein Monolog, der aus einer Folge von Episoden verschiedener Charaktere besteht. Dies ermöglichte es dem Komponisten, frei von den Zwängen dieser oder jener

формой, свободнее отразить смену мыслей и чувств Снегурочки, передать развитие ее душевной драмы. Римский-Корсаков обращается здесь и к существенно иным (по сравнению с предшествующими вокальными номерами в партии Снегурочки) выразительным средствам: мелодика изобилует декламационными оборотами, острыми (с задержаниями) гармониями. Между тем большая часть тематического материала ариозо не нова, а заимствована из звучавших в прологе арии и ариетты Снегурочки.

Во вступительном соло флейты один из основных мотивов Снегурочки впервые проходит в миноре и приобретает благодаря этому печальный характер. Элегически звучащие первые фразы («Пригожий Лель, ужель тебе не жалко») интонационно связаны с некоторыми мелодическими оборотами ариетты ре минор (см. фразу «и громкие раскаты соловьев»).

fertigen Form, die Veränderungen in den Gedanken und Gefühlen Snegurotschkas freier zu reflektieren und die Entwicklung ihres psychischen Dramas zu vermitteln. Auch hier verwendet Rimski-Korsakow Ausdrucksmittel, die sich stark von denen früherer Gesangsnummern in der Rolle Snegurotschkas unterscheiden: die Melodie ist reich an deklamatorischen Wendungen und scharfen (mit Unterbrechungen) Harmonien. Der größte Teil des thematischen Materials im Arioso ist indes nicht neu, sondern den Arien und Arietten Snegurotschkas im Prolog entlehnt.

Im einleitenden Flötensolo steht eines der Hauptmotive Snegurotschkas zum ersten Mal in Moll und erhält dadurch einen traurigen Charakter. Die elegisch klingenden ersten Phrasen („Süßer Lel, hast du kein Mitleid mit mir“) sind intonatorisch mit einigen melodischen Wendungen der Arietta in d-Moll verbunden (siehe die Phrase „und der laute Gesang der Nachtigallen“).

28

Poco più lento

При - го - жий

pp 3 3 3 3

Лель, у - жель те - бе не жап - ко

Вслед за восклицанием «красавица Снегурочка?», оттененным возбужденными фразами струнных (из вступления к арии пролога), у гобоя появляется новый мотив, построенный на полутоновых «стонущих» интонациях. Он выражает, по словам Римского-Корсакова, «ревнивое горе Снегурочки» (впервые он бегло проходит в сцене поцелуя).

Nach dem Ausruf „ist Snegurotschka schön?“, der von erregten Phrasen der Streicher (aus der Einleitung der Prolog-Arie) überschattet wird, hat die Oboe ein neues Motiv, das auf halbtönigen „klagenden“ Intonationen aufbaut. Es drückt, in Rimski-Korsakows Worten, „den eifersüchtigen Kummer Snegurotschkas“ aus (zum ersten Mal taucht es in der Kusszene auf).

29 *Andante*

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line (Oboe) with the lyrics "А ты берешь Ку-" and the piano accompaniment. The piano part has a marking "con anima" and "pp". The second system continues the vocal line with "па - ау, ве -" and the piano accompaniment. The piano part has a marking "p".

Развитие мотива ревнивого горя прерывается горестно молящим речитативом «О, разве лучше Снегурочки Купава?». Заключение ариозо, нежное, ласковое и умиротворенное по настроению («Пригожий Лель, люби меня»), носит песенный характер. В нем встречаются мелодические обороты из ариетты Снегурочки первого действия. Только в этом эпизоде ариозо прочно устанавливается

Die Entwicklung des Motivs der eifersüchtigen Trauer wird durch das wehmütig flehende Rezitativ „Oh, ist Kupawa besser als Snegurotschka?“ unterbrochen. Das abschließende Arioso, zärtlich, liebevoll und besänftigt („Schöner Lel, liebe mich“), hat einen liedhaften Charakter. Es enthält melodische Wendungen aus der Arietta Snegurotschkas des ersten Aktes. Erst in dieser Arioso-Episode wird die Haupttonart E-Dur (die in der

главная тональность ми мажор (она вообще играет большую роль в музыкальной характеристике Снегурочки), подготовленная тональным развитием предшествующих эпизодов ариозо, в которых затрагивается тональность ля мажор (субдоминанта ми мажора) и многократно звучат доминантовые гармонии главной тональности.

Сцена Снегурочки с Мизгирем.

Снегурочка в задумчивости напевает полюбившуюся ей песенку «Ах, цветочки-василечки» (мелодия эта звучала в прологе со словами «В сумеречки тебя утешу»), но размышления девушки нарушены приходом Мизгирия (баритон). С этого момента начинается сцена-дуэт. Композитор уделяет здесь основное внимание образу Мизгирия, обрисованному в страстных, патетических тонах. Речитативы и небольшие ариозо Мизгирия драматичны, порой им свойствен мрачный оттенок. Такова, например, тема «О, скажи, скажи мне», поддержанная насыщенным звучанием квартета виолончелей, и речитатив «Да, что страшен я» с «угрожающими» фразами басового кларнета. Затем следует ариозо Мизгирия «На теплом синем море». Мизгирь пытается привлечь Снегурочку подарком — жемчугом бесценным. Вкрадчивость речей Мизгирия выражена в изящной, легкой по очертаниям, с равномерными «убаюкивающими» синкопами мелодии, в остинатной «воркующей» попевке аккомпанирующего басового кларнета. В ариозо присутствует легкий восточный колорит, что связывается с упоминанием о далеких заморских странах, в которых побывал Мизгирь.

музыкальной Charakterisierung Snegurotschkas im Allgemeinen eine wichtige Rolle spielt) gut etabliert, vorbereitet durch die tonale Entwicklung der vorangegangenen Arioso-Episoden, in denen die Tonart A-Dur (die Subdominante in E-Dur) und die Dominant-Harmonien der Haupttonart mehrfach aufgeführt werden.

Szene mit Snegurotschka und Misgir. Snegurotschka singt müßig ihr Lieblingslied „Ach, kleine Blumen, kleine Gänseblümchen“ (die Melodie war im Prolog mit den Worten „In den Dämmerstunden werde ich dich trösten“ zu hören), aber ihre Meditationen werden durch die Ankunft von Misgir (Bariton) unterbrochen. Von diesem Moment an beginnt die Duett-Szene. Der Komponist konzentriert sich hier auf das Bild von Misgir, das in leidenschaftlichen, pathetischen Tönen wiedergegeben wird. Die Rezitative und das kleine Arioso von Misgir sind dramatisch, zuweilen von Düsternis geprägt. So zum Beispiel das Thema „Oh, sag mir, sag mir“, das vom reichen Klang des Cello-Quartetts getragen wird, und das Rezitativ „Ja, dass ich mich fürchte“ mit „bedrohlichen“ Phrasen der Bassklarinette. Darauf folgt Misgirs Arioso „Auf dem warmen blauen Meer“. Misgir versucht, Snegurotschka mit einem Geschenk - unbezahlbaren Perlen - anzulocken. Der einschmeichelnde Charakter von Misgirs Reden kommt in der raffinierten, leicht umrissenen, mit gleichmäßigen „einlullenden“ Synkopen versehenen Melodie und in der ostinaten „gurrenden“ Melodie der begleitenden Bassklarinette zum Ausdruck. Das Arioso hat einen leichten orientalischen Einschlag, der mit dem Verweis auf die fernen überseeischen Länder, die Misgir besucht hat, verbunden ist.

[Andantino]

p

На теплом си-нем море, у острова Гурмыза,

В дальнейшем появляется сильно драматизированный лейтмотив Мизгиря (из финала первого действия). На густой унисон виолончелей и фагота накладываются взволнованные вокальные фразы декламационного склада. Одновременно у флейты стремительно проносится лейтмотив Снегурочки.

Anschließend erscheint ein stark dramatisiertes Leitmotiv von Misgir (aus dem Finale des ersten Aktes). Das dichte Unisono der Celli und des Fagotts wird von ängstlichen deklamatorischen Gesangsphrasen überlagert. Gleichzeitig wird das Leitmotiv Snegurotschkas von der Flöte zügig weitergeführt.

Tempo I (Allegro molto)

p

Безумец я, любовью о-пья-нен ный

Фл.

p

В-ль
Фাগ.

В борьбу с Мизгирем вступает Леший, и начинается большая вокально-симфоническая картина волшебных превращений сказочно ожившего заповедного леса, которая является замечательным образцом звукописного мастерства Римского-Корсакова. Она построена на

Misgir und der Waldheist schließen sich dem Kampf an, und es beginnt ein großartiges vokales und symphonisches Bild der magischen Verwandlungen des märchenhaft lebenden heiligen Waldes, das ein wunderbares Beispiel für Rimski-Korsakows Klangkunst ist. Es baut auf der symphonischen

симфоническом развитии тем Снегурочки, Мизгиря, Лешего и содержит новые музыкальные образы. Таинственное, по характеру музыки фугато рисует вырастающие на пути Мизгиря ряды деревьев.

Entwicklung der Themen aus Snegurotschka, Misgir und der Waldgeist auf und enthält neue musikalische Bilder. Ein geheimnisvolles Fugato, das dem Charakter der Musik entspricht, zeichnet Reihen von Bäumen, die auf dem Weg von Misgir wachsen.

32 Poco meno mosso



Необычайно партийна и поистине волшебна «музыка светлячков» (призрак Снегурочки превращается в пень со светлячками). На фоне квартовых «шагов» контрабасов (вверх) и тубы (вниз) в высоком регистре звучат тритоновые «колющие» мотивы флейты-пикколо в унисон с арфой. Благодаря введению колокольчиков на сильных долях тема светлячков становится «мерцающей» и загадочно-призрачной.

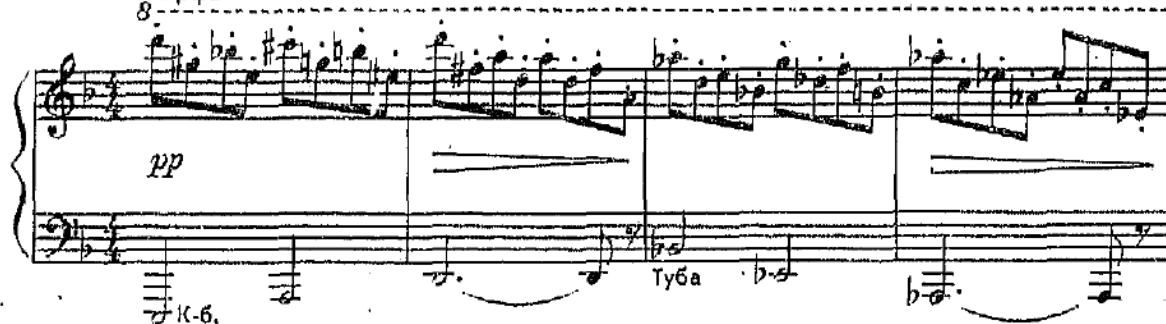
Die „Musik der Glühwürmchen“ ist ungewöhnlich teilnahmsvoll und wirklich magisch (der Geist Snegurotschkas verwandelt sich in einen Baumstumpf mit Glühwürmchen). Vor dem Hintergrund der Quart-„Schritte“ des Kontrabasses (aufwärts) und der Tuba (abwärts) in hoher Lage gibt es tritonus-„stachelige“ Motive der Piccoloflöte im Unisono mit der Harfe. Die Einführung von Glocken in den starken Takten lässt das Glühwürmchen-Thema „schimmern“ und geheimnisvoll geisterhaft erscheinen.

33 Moderato

М. фл.

Арфа

8



На протяжении сцены неоднократно проходит видоизмененный манящий мотив Снегурочки. Появляясь в новом

Während der gesamten Szene taucht immer wieder ein abgewandeltes, verführerisches Motiv Snegurotschkas

ритмическом рисунке (триоли) и на фойе сменяющихся обращений доминантсептаккорда различных тональностей (ре мажор, си-бемоль мажор) в несколько неопределенном по тембровой окраске октавном звучании флейты и английского рожка, он приобретает таинственный, призрачный облик.

auf. Es erscheint in einem neuen rhythmischen Muster (Triolen) und in einem Foyer mit abwechselnden Wendungen des Dominantseptakkord in verschiedenen Tonarten (D-Dur, H-Dur) in der etwas unbestimmten Klangfarbe der Flöte und des Englischhorns und hat eine geheimnisvolle, eindringliche Wirkung.

34 Poco meno mosso
Мизгирь,

Эта сцена отличается фантастичностью оркестровых красок. В ней нашли широкое применение увеличенные гармонии, которые связываются здесь с мрачным, сказочным образом Лешего. Можно сослаться хотя бы на многократно (перед каждым из «чудес») звучащую увеличенную кварту четырех закрытых валторн, скачки басов на тритон вниз, целотонный аккордовый мотив объятий Лешего.

Diese Szene zeichnet sich durch ihre fantastischen Orchesterfarben aus. Die erweiterten Harmonien werden hier ausgiebig verwendet, verbunden mit dem düsteren, märchenhaften Bild vom Waldgeist. Man könnte zumindest auf die wiederholt (vor jedem der „Wunder“) erklingende vergrößerte Quarte der vier gestopften Hörner verweisen, den zum Tritonus abwärts springenden Bass, das akkordische Akkordmotiv der Umarmung des Waldgeists.

35 a) [Molto allegro]

b)

Композиция сцены, очень свободная, определяется программой— сценической ситуацией. Однако появление си-бемоль мажора в начале и в конце сцены, а также чередование тем Снегурочки с эпизодами волшебных превращений леса придают всей этой картине стройную и логичную музыкальную форму.

Заключительный раздел третьего действия — сцена Леля, Купавы и Снегурочки. Лесная поляна принимает прежний вид, светает. Здесь встречаются Лель и Купава, полюбившие друг друга. Их любовный дуэт построен на теме поцелуя. Из-за кустов выбегает Снегурочка и горько упрекает разлучницу-подружку. В речитативе Снегурочки («О мать Весна-Красна!») и оркестровом заключении драматично звучит ее лейтмотив.

Четвертое действие начинается со сцены Снегурочки и Весны. Печально и надломленно звучат призывы Снегурочки, обращенные к матери-Весне («Родимая, в слезах тоски и

Die Komposition der Szene, die sehr frei ist, wird durch das Programm - die Bühnensituation - bestimmt. Das Auftauchen von H-Dur zu Beginn und am Ende der Szene sowie der Wechsel zwischen den Themen Snegurotschkas und den Episoden der Verwandlung des heiligen Waldes verleihen dem Ganzen jedoch eine kohärente und logische musikalische Form.

Der letzte Abschnitt des dritten Aktes ist die Szene mit Lel, Kupawa und Snegurotschka. Die Waldlichtung nimmt ihr früheres Aussehen wieder an, es wird heller. Hier treffen sich Lel und Kupawa, die sich ineinander verliebt haben. Ihr Liebesduett ist auf dem Thema eines Kusses aufgebaut. Snegurotschka kommt aus dem Gebüsch hervor und beschuldigt bitterlich ihre Freundin, die Trennung verursacht zu haben. Das Rezitativ Snegurotschkas („O Mutter Frühlingsfee!“) und der orchestrale Schluss dramatisieren ihr Leitmotiv.

Der vierte Akt beginnt mit einer Szene mit Snegurotschka und der Frühlingsfee. Die Appelle Snegurotschkas an die Frühlingsfeen-Mutter („Meine Liebe, in Tränen der

горя»). Выразительные вокальные фразы чередуются с жалобными мотивами гобоя (напряженный тембр этого инструмента во многих местах оперы используется композитором для передачи горестных чувств героини). Краткий оркестровый эпизод рисует появление из озера Весны-Красны: тихо шелестят нисходящие фигурации двух скрипок, как капли падают отрывистые звуки флейты и арфы, а на этом фоне у виолончелей мягко и ласково стелется певучая тема Весны; она как бы выплывает из прозрачной аккордовой ткани аккомпанемента. После краткого диалога Снегурочки и Весны следует небольшое очаровательное ариозо Весны, сообщающей дочери о волшебной силе своего венка («Изволь, дитя»), «Валторновый» мотив Весны положен в основу вокальной партии, сопровождением к которой служат его трепетные, полные томления (преобладают неустойчивые гармонии) аккордовые тремоло засурдиненных струнных.

Хор цветов — центральный номер этой сцены. Его можно было бы назвать арией Весны с хором, так как последний лишь аккомпанирует вместе с оркестром пению Весны. В роскошном цветении весенней природы и в волшебном могуществе Весны, дарующей Снегурочке чувство любви, полно и широко раскрывается неодолимость сил жизни и благодатного тепла. Музыкальная характеристика Весны достигает здесь особенной художественной силы и яркости. Хор цветов построен на нескольких выразительных темах. Среди них — виолончельная тема Весны из пролога и взятый оттуда же мотив валторны, преобразованный в гибкую тему, — музыкальный образ стройного цветка. Сверх того, в хоре встречается еще несколько мелодий, появляющихся при перечислении

Sehnsucht und des Kummers“) sind traurig und bedrohlich. Ausdrucksstarke Vokalphrasen wechseln sich mit mitleidigen Oboenmotiven ab (die angespannte Klangfarbe dieses Instruments wird an vielen Stellen der Oper vom Komponisten verwendet, um den Kummer der Heldin zu vermitteln). Eine kurze Orchesterepisode schildert das Erscheinen der Frühlingsfee aus dem See: die absteigenden Figuren der beiden Violinen murmeln leise, Flöte und Harfe fallen wie Tropfen, und vor diesem Hintergrund tragen die Celli sanft und zärtlich das melodiose Frühlings-Thema; es taucht wie aus dem transparenten Akkordgefüge der Begleitung auf. Auf den kurzen Dialog zwischen Snegurotschka und der Frühlingsfee folgt ein bezauberndes Arioso, in dem die Frühlingsfee ihre Tochter über die Zauberkraft ihres Kranzes informiert („Willst du, Kind“). Das Waldhornmotiv der Frühlingsfee bildet die Grundlage der Gesangsstimme, die von den zitternden, sehnsuchtsvollen (instabile Harmonien überwiegen) Akkordtremoli der Streicher begleitet wird.

Der Chor der Blumen ist das zentrale Stück dieser Szene. Man könnte ihn als eine Frühlingsarie mit Chor bezeichnen, da dieser den Gesang des Frühlings nur zusammen mit dem Orchester begleitet. In der üppigen Blüte der Frühlingsnatur und in der zauberhaften Macht des Frühlings, der Snegurotschka ein Gefühl der Liebe schenkt, offenbaren sich die unwiderstehlichen Kräfte des Lebens und der wohlthuenden Wärme voll und breit. Die musikalische Charakterisierung der Frühlingsfee erlangt hier besondere künstlerische Kraft und Brillanz. Der Chor der Blumen ist um mehrere ausdrucksstarke Themen herum aufgebaut. Dazu gehören das Cello-Thema des Frühlings aus dem Prolog und ein Hornmotiv aus demselben Ort, das sich in ein flexibles Thema verwandelt - das musikalische Bild einer anmutigen Blume. Darüber

Весной цветов ее волшебного венка. Все эти темы очень пластичны, полны интонационной и гармонической экспрессии, они сопровождаются альтерированными уменьшенными и увеличенными гармониями. Вот несколько примеров:

hinaus enthält der Chor mehrere andere Melodien, die erscheinen, wenn die Frühlingsfee die Farben ihres magischen Kranzes aufzählt. Alle diese Themen sind sehr plastisch, voller intonatorischer und harmonischer Ausdruckskraft, sie werden von alterierten, verminderten und erweiterten Harmonien begleitet. Hier sind einige Beispiele:

36 а)

[Andante]

Бар - ской спе - си бар - хат а - лый

б)

[Andante]

rosso più a f

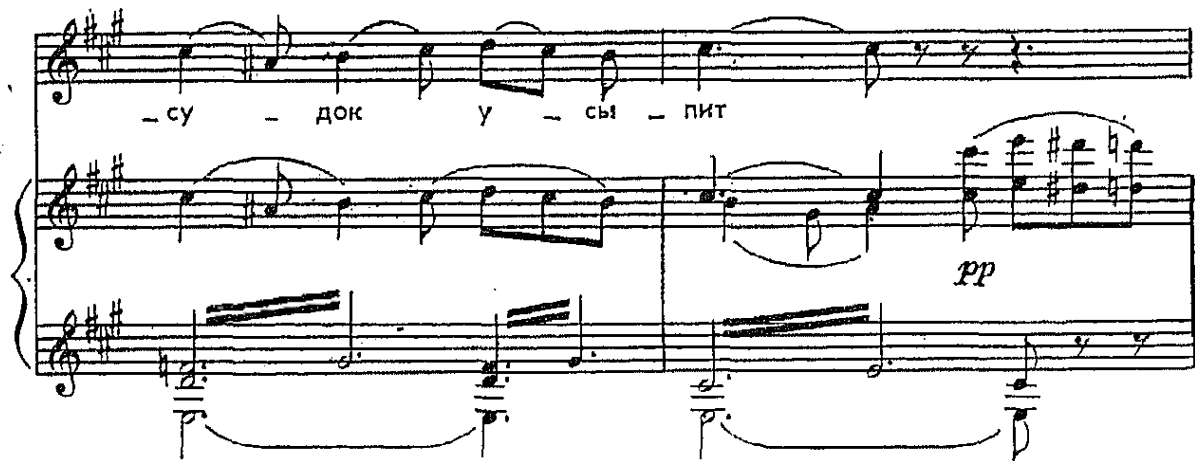
ро - за ро - зой за - а - ле - ет

в)

[Andante]

Мак сер - деч - ко о - ту - ма - нит и рас -

dolcissimo



Разнообразные оркестровые средства — *divis* и *pizzicato* смычковых, звучание дуэта солирующих скрипок, *glissando* арфы, блестящая звучность колокольчиков — сообщают музыке хора теплый, воздушный, переливчато-красочный колорит. Хор цветов — первый замечательный образец светлой музыкальной фантастики в операх Римского-Корсакова. Позднее аналогичные страницы музыки появятся в «Младе» (хор светлых духов), в «Ночи перед Рождеством». Общий их источник — хоры волшебных дев в «Руслане и Людмиле» Глинки.

Исчезновение Весны-Красны сопровождается замечательным симфоническим эпизодом, отличающимся роскошью и блеском оркестровых красок: густое и насыщенное звучание двух главных лейтмотивов Весны обогащается введением октавной мелодии цветов у флейт и арфы, с добавлением на последнем, вершинном звуке колокольчиков (см. клави́р, цифра 288).

Дуэт Снегурочки и Мизгиря.

Сердце Снегурочки теперь согрето теплом любви, она готова ответить любовью на любовь. Происшедшая перемена отражается в музыкальной характеристике Снегурочки: в дуэте с Мизгирем (он непосредственно следует за исчезновением Весны)

Die vielfältigen Orchestermittel - die *Divis* und das *Pizzicato* der Streichinstrumente, der Klang eines Duos von Soloviolen, das *Glissando* der Harfe und der strahlende Klang der Glocken - verleihen der Musik ein warmes, luftiges, schillerndes und farbenreiches Kolorit. Der Chor der Blumen ist das erste bemerkenswerte Beispiel für eine leichte musikalische Fantasie in Rimski-Korsakows Opern. Später werden ähnliche Musikseiten in „Mlada“ (Chor der Lichtgeister) und in „Die Nacht vor Weihnachten“ erscheinen. Ihre gemeinsame Quelle ist der Chor der zauberhaften Jungfrauen in Glinkas „Ruslan und Ljudmila“.

Das Verschwinden der Frühlingsfee wird von einer bemerkenswerten symphonischen Episode begleitet, die sich durch den Luxus und die Brillanz der Orchesterfarben auszeichnet: Der dichte und reiche Klang der beiden Hauptleitmotive der Frühlingsfee wird durch die Einführung einer oktavierten Blumenmelodie in den Flöten und der Harfe bereichert, wobei auf dem letzten, spitzen Ton Glocken hinzukommen (siehe Klavierauszug, Ziffer 288).

Duett Snegurotschka und Misgir.

Das Herz Snegurotschkas ist nun von der Wärme der Liebe erwärmt und sie ist bereit, die Liebe zu erwidern. Dieser Wandel spiegelt sich in der musikalischen Charakterisierung Snegurotschkas wider: Im Duett mit Misgir (das unmittelbar auf das

появляются новые песенные темы, среди них—«нежно ласкающий любовный напев».

Verschwinden der Frühlingsfee folgt) tauchen neue Themen des Gesangs auf, darunter „eine zärtlich schmeichelnde Liebesmelodie“.

37

Poco meno mosso
dolcissimo ed amoroso
pp

О ми — лый мой, тво — я, тво — я

pp

Финал оперы — народная обрядовая сцена встречи первого летнего дня. Она начинается с оркестрового эпизода — шествия народа и царя Берендея. За ним идет хоровой номер — хороводная песня-игра «Просо»¹, после чего следует обряд благословения царем Берендеем молодых пар.

Das Finale der Oper ist die volkstümliche rituelle Szene des Treffens am ersten Sommertag. Sie beginnt mit einer orchestralen Episode - einer Prozession des Volkes und des Königs Berendej. Es folgt eine Chornummer - das Chor-Liedspiel „Hirse“¹, gefolgt von einer rituellen Segnung der jungen Paare durch König Berendej.

¹ Хор построен на двух вариантах народного напева, заимствованных из песенного сборника Балакирева (№ 8 и 9).

Женихи и невесты, в их числе и Снегурочка с Мизгирем, взявшись за руки, подходят к царю. В ответ на вопрос царя Снегурочка говорит о своей любви к жениху. В этот момент яркий луч солнца падает на Снегурочку. Она тает...

Сцена таяния — кульминация в развитии образа Снегурочки. Лирическая сторона ее характеристики получает здесь наиболее полное выражение, но наряду с тем вновь отчетливо выступают и сказочные черты этого полуреального, полужанрового образа. Сцена таяния

¹ Der Chor basiert auf zwei Versionen von Volksliedern aus Balakirews Liederbuch (Nr. 8 und 9).

Die Braut und der Bräutigam, darunter Snegurotschka und Misgir, halten sich an den Händen und nähern sich dem Zaren. Auf die Frage des Zaren spricht Snegurotschka über ihre Liebe zu ihrem Verlobten. In diesem Moment fällt ein heller Sonnenstrahl auf Snegurotschka. Sie schmilzt...

Die Auftauszene ist der Höhepunkt in der Entwicklung der Figur Snegurotschkas. Die lyrische Seite ihrer Charakterisierung kommt hier am stärksten zum Ausdruck, aber gleichzeitig werden die märchenhaften Züge dieses halb realistischen, halb phantastischen Bildes wieder deutlich sichtbar. Die Auftauszene ist als

написана в виде свободного ариозо, состоящего из нескольких переходящих один в другой эпизодов. Музыкальное единство сцены определяется преобладанием мелодического материала ариетты пролога и господством энгармонически родственных тональностей до-диез минора и ре-бемоль мажора. Сцена включает значительное количество мотивов, ранее появлявшихся в музыкальной характеристике Снегурочки. Так, во вступительном разделе при словах «Великий царь» звучит тема, встречавшаяся в прологе на словах «людские песни», далее проходит начальный мотив ре-минорной ариетты пролога, за ней у кларнета — первая тема из дуэта Снегурочки и Мизгиря четвертого действия и грозный лейтмотив Ярилы-Солнца.

После этого начинается собственно сцена таяния: «Но что со мной? Блаженство или смерть? Какой восторг! Какая чувств истома!» В этом до-диез-минорном разделе новое развитие получают чувства томления, сладкого блаженства, которые слегка, как предчувствие, были намечены в ариетте пролога, Римский-Корсаков окрашивает здесь тематический материал ариетты в теплые и глубоко трогательные тона. Тема ариетты звучит у солирующей скрипки с флейтой (потом с кларнетом), несколько позже в унисоне первых скрипок и гобоя. Ее экспрессия и томность усиливаются благодаря обилию задержаний, проходящих звуков и неустойчивой гармонизации; каждый двухтактный мотив заканчивается на доминантсептаккорде разных тональностей (до-диез минора, соль-диез минора, ми мажора).

lockeres Arioso geschrieben, das aus mehreren, ineinander übergehenden Episoden besteht. Die musikalische Einheit der Szene wird durch die Vorherrschaft der melodischen Ariette des Prologs und die Vorherrschaft der enharmonisch verwandten Tonarten cis-Moll und Des-Dur bestimmt. Die Szene enthält eine beträchtliche Anzahl von Motiven, die bereits in der musikalischen Charakterisierung Snegurotschkas aufgetaucht waren. So folgt im einleitenden Teil, wenn die Worte „Der große Zar“ gesprochen werden, ein Thema, das zuvor im Prolog bei den Worten „Volkslieder“ auftauchte, auf das Eröffnungsmotiv der Arietta des Prologs in d-Moll, gefolgt vom ersten Thema aus dem Duett Snegurotschka und Misgir im vierten Akt und dem bedrohlichen Leitmotiv von Jarilo dem Sonnengott.

Danach beginnt die eigentliche Schmelzszenen: „Aber was ist mit mir? Glückseligkeit oder Tod? Welch eine Verzückung! Welch ein Gefühl der Erschöpfung!“ In diesem Abschnitt in c-Moll werden die Gefühle der Sehnsucht und der süßen Glückseligkeit, die in der Arietta des Prologs wie eine Vorahnung leicht angedeutet wurden, erneut entwickelt; Rimski-Korsakow färbt hier das thematische Material der Arietta in warmen und tief bewegenden Tönen. Das Thema der Arietta wird von der Solovioline und der Flöte (später mit Klarinette) vorgetragen, etwas später im Unisono der ersten Violinen und der Oboe. Sein Ausdruck und seine Trägheit werden durch eine Fülle von Verzögerungen, vorübergehenden Klängen und instabiler Harmonisierung verstärkt; jedes zweitaktige Motiv endet auf einem Dominantseptakkord verschiedener Tonarten (cis-Moll, gis-Moll, E-Dur).

Larghetto

Но что со мной?

Блаженство или смерть?

Краткий ля-бемоль-мажорный эпизод («В очах огонь») приводит к сокращенному проведению той же темы ариетты в тональности ми-бемоль минор («Люблю и таю»). На этот раз она проходит у сопрано с кларнетом, к аккомпанирующим струнным присоединяются духовые и арфа. Вслед за тем в ре-бемоль мажоре звучит любовный напев — обращение к Мизгирию «О милый мой», появляющийся в окружении прозрачно-холодных тембров флейт и кларнетов и волшебной звучности флажолетов арфы. Заключительный раздел сцены — проведение в оркестре мелодии ариетты пролога (до конца удерживается ре-бемоль мажор), постепенно истаивающей и

Eine kurze As-Dur-Episode („In den Augen des Feuers“) führt zu einem verkürzten Arietten-Thema in es-Moll („Ich liebe und schmelze“). Dieses Mal wird es für Sopran und Klarinette vorgetragen, wobei Bläser und Harfe die Streicher begleiten. Es folgt eine Liebesmelodie in Des-Dur - eine Ansprache an Misgir („Oh, mein Liebling“), die von den transparent-kühlen Klangfarben der Flöten und Klarinetten und den magischen Klängen der Harfenflageolette umspielt wird. Den Abschluss der Szene bildet die orchestrale Durchführung der Arietta-Melodie des Prologs (bis zum Schluss in Des-Dur gehalten), die allmählich verklingt und sich schließlich in das luftige Glissando der Harfe auflöst¹.

наконец растворяющейся в воздушном глиссандо арфы¹.

¹ Четырехкратное возвращение темы ариетты вносит в форму сцены таяния черты рондообразности.

Снегурочка исчезла. «Как вешний снег, растаяла она! Обманут я богами!»—в отчаянии восклицает Мизгирь и бросается в озеро.

Несмотря на это, опера заканчивается в светлых, торжественных тонах. Царь Берендей разъясняет смысл происшедшего: «Дочь Мороза, холодная Снегурочка погибла, пятнадцать лет на нас сердилось Солнце; теперь, с ее чудесною кончиной, вмешательство Мороза прекратилось. Веселый Лель,— обращается царь к пастуху,— запой Яриле песню хвалебную, а мы к тебе пристанем». Народ радостно славит Солнце — подателя света и тепла. Финальный хор сочинен Римским-Корсаковым в характере древних эпико-гимнических напевов. Тема его представляет собой видоизмененный мотив Ярилы.

39

Maestoso a piacere



Хор построен на сплошном нарастании силы, блеска и яркости звучания. Первую строфу запеваёт Лель, вторую исполняет хор, третью — ансамбль солистов, а затем происходит энергичная симфоническая разработка темы при ведущей роли оркестра. Ускоряющийся темп, расширение диапазона звучания, уплотнение фактуры, контрастные сопоставления оркестрового и хорового tutti мажорный ладовый колорит — все это образует могучий, полный

¹ Die vierfache Wiederkehr des Arietta-Themas führt Merkmale einer Rondoform in die Schmelzszenen ein.

Snegurotschka ist verschwunden. „Wie der Frühlings Schnee ist sie geschmolzen! Ich bin von den Göttern betrogen worden!“ - ruft Misgirь verzweifelt und stürzt sich in den See.

Trotzdem endet die Oper in leichten, triumphalen Tönen. Zar Berendej erklärt die Bedeutung des Geschehenen: „Die kalte Snegurotschka, Väterchen Frosts Tochter, ist tot; fünfzehn Jahre lang war die Sonne zornig auf uns; nun, mit ihrem wundersamen Tod, hat Väterchen Frosts Einmischung aufgehört. Fröhlicher Lel, - sagt der Zar zu dem Hirten, - singe ein Loblied auf Jarilo, und wir werden uns dir dort anschließen.“ Das Volk preist freudig die Sonne, die Licht und Wärme spendet. Der Schlusschor wurde von Rimski-Korsakow im Stil alter Epen und Hymnen komponiert. Sein Thema ist ein abgewandeltes Motiv des Jarilo.

Der Chor baut auf einer kontinuierlichen Steigerung von Kraft, Brillanz und Lebendigkeit auf. Die erste Strophe wird von Lel gesungen, die zweite vom Chor, die dritte vom Solistenensemble, und dann gibt es eine kraftvolle symphonische Entwicklung des Themas mit dem Orchester an der Spitze. Die Beschleunigung des Tempos, die Erweiterung des Klangspektrums, die Verdichtung der Struktur, das kontrastreiche Nebeneinander von Orchester- und Chortutti - eine große

радости и солнечного света финал оперы — весенней сказки.

Сочетание реализма и романтической идеализации в изображении человеческих характеров, старинных народных обрядов, картин природы составляет особенность «Снегурочки» как оперы-сказки — особенность, свойственную также и многим произведениям народного творчества. Царь Берендей и Бермята, Купава и Снегурочка, Лель и Мизгирь, Бобыль и Бобылиха — все это жизненно правдивые, яркие реалистические образы. Чертами людских характеров наделены Весна-Красна и Дед Мороз. Наряду с этим в музыкальной обрисовке действующих лиц много чудесных образцов звукописного, пейзажного мастерства Римского-Корсакова, что связывает эти персонажи с областью природы, сказки, фантастики. Многочисленные народные обряды, в изобилии встречающиеся в опере, красочно воспроизводят старинный народный быт, остатки которого сохранились в XIX веке и кое-где дожили до нашего времени. Но вместе с тем многие образы оперы имеют и символическое значение. Они олицетворяют стихийные силы природы, закономерность смены времен года (Весна, Мороз, Ярило), народное искусство (Лель), идеал мудрого правления, поэтически чуткого и глубокого понимания красоты (Берендей). Наиболее сложен образ Снегурочки. Реальные девичьи черты переплетаются в нем со сказочными, лирические элементы — с эпическими, связывающими героиню оперы с миром природы. В образе Снегурочки особенно ярко раскрывается идея неодолимости любви как могучей жизненной силы, перерождающей даже холодную дочь Мороза. Снегурочка — один из самых

Harmonie - all das schafft eine kraftvolle Oper voller Freude und Sonnenlicht - ein Frühlingsmärchen.

Die Verbindung von Realismus und romantischer Idealisierung in der Darstellung menschlicher Charaktere, alter Volksbräuche und Naturbilder ist ein Merkmal der Märchenoper „Snegurotschka“ - ein Merkmal, das auch für viele Werke der Volkskunst charakteristisch ist. Zar Berendej und Bermata, Kupawa und Snegurotschka, Lel und Misgir, Bakula und seine Frau - all das sind wahrheitsgetreue und lebhaft realistische Bilder. Die Frühlingsfee und Väterchen Frost sind mit menschlichen Zügen ausgestattet. Gleichzeitig gibt es in der musikalischen Darstellung der Figuren viele wunderbare Beispiele für Rimski-Korsakows klangliches und landschaftsbezogenes Können, das diese Figuren mit dem Reich der Natur, des Märchens und der Fantasie verbindet. Zahlreiche volkstümliche Riten, die in der Oper in Hülle und Fülle zu finden sind, geben das alte Volksleben farbenfroh wieder, dessen Überreste im 19. Jahrhundert erhalten blieben und mancherorts bis in unsere Zeit erhalten sind. Aber gleichzeitig haben viele der Figuren in der Oper eine symbolische Bedeutung. Sie verkörpern die elementaren Kräfte der Natur, die Regelmäßigkeit des Wechsels der Jahreszeiten (Frühling, Frost und Jarilo), die Volkskunst (Lel), das Ideal einer weisen Herrschaft und ein poetisch sensibles und tiefes Verständnis für die Schönheit (Berendej). Das Bild Snegurotschkas ist das komplexeste. Ihre mädchenhaften Züge sind mit märchenhaften und lyrischen Elementen mit epischen verwoben, wodurch die Heldin der Oper mit der Natur verbunden wird. Im Bild Snegurotschkas wird die Idee der Liebe als mächtige Lebenskraft, die selbst die kalte Tochter des Väterchen Frosts wiedergeboren hat, besonders anschaulich.

оригинальных, типично корсаковских образов, варианты которого встречаются и в последующих операх композитора (Волхова, Царевна-Лебедь).

Музыка «Снегурочки» насыщена подлинными народными темами, характерными для народной музыки мелодическими и ладовыми оборотами, типично народными инструментальными звучаниями. Уже Островский предусмотрел исполнение по ходу действия своей пьесы нескольких народных песен. Естественно, что композитор значительно шире использовал эту возможность, вводя в оперу семнадцать народных напевов и инструментальных наигрышей. Впоследствии Римский-Корсаков вспоминал: «В ответ на свое пантеистическо-языческое настроение я прислушивался к голосам народного творчества и природы и брал напетое и подсказанное ими в основу своего творчества».

В «Снегурочке» отчетливо выступают жанровые признаки сказочно-эпической оперы. Вместе с тем для этой оперы характерен и тонкий лиризм. Таким образом, в ней уже полностью определились типичные черты оперного стиля Римского-Корсакова.

Музыкальная драматургия «Снегурочки» основана на переплетении нескольких линий, нескольких сюжетно-образных планов. Основной композиционный принцип этой оперы — сопоставление разнохарактерных сцен, прежде всего — мира природы и мира людей. Чисто сказочные лесные сцены чередуются с народно-бытовыми, большей частью обрядовыми. Главной связующей сюжетной нитью служит лирическая драма Снегурочки, развивающаяся на протяжении всей оперы, но то и дело «отстраняемая» бытовыми,

Snegurotschka ist eine der originellsten und typischsten Korsakow-Figuren, die in Variationen auch in späteren Opern des Komponisten (Wolchowa (in „Sadko“), Zarenbraut) vorkommt.

Die Musik von „Snegurotschka“ ist durchdrungen von echten Volksthemen, melodischen und modalen Wendungen, die für die Volksmusik charakteristisch sind, und typischen volkstümlichen Instrumentalklänge. Ostrowski hatte im Laufe seines Stücks bereits für die Aufführung mehrerer Volkslieder gesorgt. Natürlich nutzte der Komponist diese Gelegenheit viel umfassender und führte siebzehn Volksmelodien und Instrumentalmelodien in die Oper ein. Anschließend erinnerte sich Rimski-Korsakow: „Als Reaktion auf meine pantheistisch-heidnische Stimmung hörte ich auf die Stimmen der Volkskunst und der Natur und nahm das, was sie sangen und vorschlugen, als Grundlage meiner Arbeit.“

„Snegurotschka“ weist eindeutig die Gattungsmerkmale einer märchenhaft-epischen Oper auf. Gleichzeitig zeichnet sich diese Oper durch einen subtilen Lyriismus aus. Und so definiert sie voll und ganz die typischen Merkmale des Opernstils Rimski-Korsakows.

Die musikalische Dramaturgie von „Snegurotschka“ beruht auf der Verflechtung mehrerer Handlungsstränge, mehrerer handlungsartiger Pläne. Das kompositorische Grundprinzip dieser Oper ist die Gegenüberstellung von Szenen mit unterschiedlichem Charakter, vor allem zwischen der natürlichen und der menschlichen Welt. Die rein märchenhaften Waldszenen wechseln sich mit volkstümlichen, meist feierlichen Szenen ab. Der Hauptverbindungs-faden der Handlung ist das lyrische Drama Snegurotschkas, das sich im Laufe der Oper entwickelt,

сказочными, изобразительными картинами.

Большинство образов оперы (представители природы, Лель, царь Берендей, отчасти Купава) не претерпевает существенных изменений и наделено устойчивой характеристикой, определяющейся в своих главных чертах уже при их экспозиции. Образ же Снегурочки (в меньшей степени Купавы и Мизгиря) можно отнести к числу развивающихся (в смысле лирико-драматическом) и обладающих развернутой психологической характеристикой.

В «Снегурочке» Римский-Корсаков пользуется лейтмотивами в собственном смысле этого слова, постоянными гармоническими оборотами (лейтгармониями) и даже лейттембрами, связывая образы некоторых действующих лиц со звучанием того или иного инструмента (у Леля — кларнет, как подражание пастушескому рожку; у Весны — валторна и т. п.). Сверх того, композитор применяет мелодические обороты и интонации, характерные для различных персонажей, но не являющиеся лейтмотивами.

Музыкальная композиция оперы очень стройна и вместе с тем свободна. Развитые сцены чередуются с законченными номерами и сами содержат значительное количество завершенных номеров и композиционно оформленных сольных, хоровых эпизодов. Многочисленные и нередко крупные по масштабам хоры придают композиции «Снегурочки» широту и эпический размах. Вокальные формы весьма разнообразны, хотя преобладает не форма традиционной арии, а ариозо, ариетты и песни.

aber immer wieder durch Alltag, Märchenszenen und gegenständliche Bilder „aufgelöst“ wird.

Die meisten Figuren in der Oper (Vertreter der Natur, Lel, Zar Berendej, teilweise Kupawa) machen keine wesentlichen Veränderungen durch und sind mit einer stabilen Charakterisierung ausgestattet, die in ihren wesentlichen Zügen bereits im Moment ihrer Einführung festgelegt ist. Der Charakter Snegurotschkas (in geringerem Maße auch der von Kupawa und Misgir) kann als sich entwickelnd (im lyrischen und dramatischen Sinne) und mit einer detaillierten psychologischen Charakterisierung versehen eingestuft werden.

In „Snegurotschka“ verwendet Rimski-Korsakow Leitmotive im eigentlichen Sinne des Wortes, ständige harmonische Wendungen (Leitharmonien) und sogar Leittimbres, die die Charaktere bestimmter Figuren mit dem Klang dieses oder jenes Instruments verbinden (bei Lel die Klarinette als Imitation des Hirtenhorns, bei der Frühlingsfee das Waldhorn usw.). Darüber hinaus verwendet der Komponist melodische Wendungen und Intonationen, die für die verschiedenen Figuren typisch sind, aber keine Leitmotive darstellen.

Die musikalische Komposition der Oper ist sehr strukturiert und doch frei. Entwickelte Szenen wechseln sich mit vollendeten Nummern ab und enthalten selbst eine beträchtliche Anzahl vollendeter Nummern und kompositorischer Solo- und Chorepisoden. Die zahlreichen und oft groß angelegten Chöre verleihen der Komposition von „Snegurotschka“ eine breite und epische Ausdehnung. Die Gesangsformen sind sehr vielfältig, wobei nicht die traditionelle Arie, sondern Arioso, Arien und Lieder im Vordergrund stehen.

По сравнению с «Псковитяжкой» здесь можно отметить новое для композитора — стремление к большей музыкальной закругленности и архитектурной уравниваемости. Это явилось результатом внимательного изучения глинкавских оперных партитур и складывавшегося у Римского-Корсакова убеждения в том, что «опера — произведение прежде всего музыкальное» и что оперный композитор не должен приносить музыкальные закономерности в жертву драматической стороне произведения.

В отношении богатства и сочности музыкального языка «Снегурочка», несомненно, превосходит предшествующие ей сочинения. С одной стороны, Римский-Корсаков щедро вводит выразительные средства, типичные для русской народной музыки (мелодические обороты и темы, несимметричные размеры, диатоника, народные лады). С другой же стороны, в этой опере со всем блеском проявилась неисчерпаемая музыкальная фантазия композитора в обрисовке сказочных персонажей и волшебных картин природы. Именно здесь Римский-Корсаков впервые широко применил увеличенные и уменьшенные интервалы (для характеристики Лешего и лесных чудес в третьем действии), а также нашел изысканные, поистине волшебные, оркестровые краски — средства, ставшие типичными для после любуших его опер сказочного содержания.

Все это говорит о большом значении «Снегурочки» в творческой эволюции композитора и позволяет оценить эту оперу не только как одно из лучших, наиболее характерных, но и как этапное его произведение.

Im Vergleich zu „Das Mädchen aus Pskow“ ist hier der Wunsch des Komponisten nach größerer musikalischer Rundheit und architektonischer Ausgewogenheit zu erkennen. Dies war das Ergebnis eines sorgfältigen Studiums von Glinkas Opernpartituren und der Überzeugung Rimski-Korsakows, dass „die Oper in erster Linie ein musikalisches Werk ist“ und dass ein Opernkomponist die musikalischen Gesetze nicht der dramatischen Seite des Werks opfern sollte.

Was den Reichtum und die Saftigkeit seiner musikalischen Sprache betrifft, ist „Snegurotschka“ seinen Vorgängern zweifellos überlegen. Einerseits setzt Rimski-Korsakow großzügig die für die russische Volksmusik typischen Ausdrucksmittel ein (melodische Wendungen und Themen, asymmetrische Dimensionen, diatonische, volkstümliche Harmonien). Andererseits beweist diese Oper auf brillante Weise die unerschöpfliche musikalische Phantasie des Komponisten bei der Darstellung von Märchenfiguren und zauberhaften Naturszenen. Hier machte Rimski-Korsakow zum ersten Mal ausgiebigen Gebrauch von erweiterten und verminderten Intervallen (zur Beschreibung des Waldgeists und den Waldwundern im dritten Teil) und fand auch erlesene, wahrhaft magische Orchesterfarben - Mittel, die für seine späteren Opern mit märchenhaftem Inhalt typisch wurden.

All dies spricht für die große Bedeutung „Snegurotschkas“ in der schöpferischen Entwicklung des Komponisten und erlaubt es uns, diese Oper nicht nur als eine seiner besten und markantesten, sondern auch als ein Meilensteinwerk zu beurteilen.

«САДКО»

Почти через тридцать лет после создания музыкальной картины «Садко», в 1895—1896 годах, Римский Корсаков вновь обратится к этому сюжету и разработал его в жанре эпической оперы, «оперы-былины». В ней композитор использовал почти весь тематический материал своего юношеского симфонического произведения. Былинный сюжет как нельзя лучше отвечал особенностям дарования Римского-Корсакова. Горячо одобряя замысел оперы, Стасов писал композитору. «Сколько я добра ни жду от „Ночи перед Рождеством“, которая, наверное, будет творением крупным и ар.хикрупным, а будущий „Садко“ будет, пожалуй, еще и того выше, и это потому я решаюсь мечтать, что там вес время налицо седая русская языческая древность, и элементы волшебный, сказочный, фантастический, а они все с наибольшею силой и всего глубже заложены в Вашу художественную натуру».

Работая над оперным либретто, Римский-Корсаков обратится к различным вариантам былины о Садко. Если ранее композитор использовал лишь ту из былин, где рассказывается о странствиях и чудесных приключениях Садко, то в опере показаны и предшествующие события, описанные в других вариантах былины: спор гуслира с новгородскими купцами, чудесное появление в Ильмень-озере золотых рыбок, подаренных Морским царем Садко за его песни.

Материалом для образа Морской царевны—Волхову Римскому-Корсакову послужила народная сказка «Василиса Премудрая и Морской царь». Ряд сюжетных подробностей композитор заимствовал из различных друшх

„SADKO“

Fast dreißig Jahre nach dem musikalischen Bild von „Sadko“, in den Jahren 1895-1896, wandte sich Rimski-Korsakow erneut diesem Thema zu und entwickelte es in der Gattung einer epischen Oper, einer „Heldenoper“. Hier verwendete der Komponist fast das gesamte thematische Material seiner Jugendsinfonie. Das epische Thema entsprach am besten den Eigenheiten von Rimski-Korsakows Talent. Stassow, der die Idee der Oper sehr gut fand, schrieb an den Komponisten. „Wie viel Gutes erwarte ich von der „Nacht vor Weihnachten“, die wahrscheinlich eine große und archetypische Schöpfung sein wird, und der künftige „Sadko“ wird wahrscheinlich noch höher sein, und zwar deshalb, weil ich zu träumen wage, dass es das graue russische heidnische Altertum, die magischen, märchenhaften und phantastischen Elemente gibt, und sie alle mit der größten Kraft und am tiefsten eingebettet in Ihre künstlerische Natur.“

Bei der Arbeit am Opernlibretto griff Rimski-Korsakow auf verschiedene Versionen der Heldenepen über Sadko zurück. Hatte der Komponist früher nur eine der Heldenepen verwendet, die von den Wanderungen und wunderbaren Abenteuern Sadkos erzählt, so zeigt die Oper die vorausgehenden Ereignisse, die in anderen Versionen der Heldenepen beschrieben werden: den Streit zwischen dem Gusli-Spieler und den Kaufleuten von Nowgorod, die wunderbare Erscheinung des goldenen Fisches im Ilmensee, den der Zar Sadko für seine Lieder schenkt.

Rimski-Korsakow ließ sich für die Darstellung des Meereszaren Wolchow von dem Volksmärchen „Wassilisa die Weise und der Zar des Meeres“ inspirieren. Der Komponist entlehnte eine Reihe von Handlungsdetails aus verschiedenen anderen Liedern und

песенных и эпических памятников народной поэзии. Все это позволило ему придать либретто своей оперы глубоко народный характер¹.

¹ В создании сценария и плана «Садко» активное участие принял Стасов в работе над текстом либретто — ряд других лин среди них Бельский.

Краткое содержание. Первая картина. Садко бедным гусяр на пир новгородской братчины (союз повторитского купеческого) отказывается воспевать богатую, сытую, косную жизнь купцов и смело высказывает свои меют о далеких путешествиях и ндвнгах с целью прославить родныи город. За по Садко осмеян купилчи и изгнан с пера. (*неразборчивый оригинал*)

Вторая картина. Ночью на Берегу Ильмень озера перед Садко по являются дочери Морского царя прчвлесенние пением и игрою Садко на гусях. Среди них и младшая — Волхова. Гусяр и Морская царевна полюбили друг друга. При прощании Волхова обещает Садко подарить золотых рыбок в награду за его песни. Она предсказывает ему славу и богатство. (*неразборчивый оригинал*)

Третья картина. Жена Садко Любава Буслаевна тоскует, видя охлаждение к ней мужа, увлеченного смелыми мечтами. В горнице появляется Садко. Он грезит о Морской царевне. В ответ на тревожные вопросы Любавы Садко сообщает о своем намерении «биться о велик заклад» с купцами новгородскими.

Четвертая картина. На пристани в Новгороде, при всем народе, Садко спорит с купцами, что выловит из Ильмень-озера рыбу золото перо. Садко выходит победителем из спора. Народ славит Садко. Иноземные «гости» (купцы) приглашают посетить их родные страны. Садко снаряжает корабли и, напутствуемый добрыми пожеланиями народа, отправляется в далекое плавание.

epischen Monumenten der Volksdichtung. All dies ermöglichte es ihm, dem Libretto seiner Oper einen zutiefst volkstümlichen Charakter zu verleihen¹.

¹ Bei der Erstellung des Manuskripts und des Plans für „Sadko“ nahm Stassow aktiv an der Arbeit am Text des Librettos teil, ebenso wie andere Autoren wie Belski.

Kurze Inhaltsangabe. Erstes Bild. Sadko, ein armer Gusli-Spieler auf dem Fest der Nowgoroder Bruderschaft (einer Kaufmannsvereinigung), weigert sich, über das reiche, spießige Leben der Kaufleute zu singen, und äußert kühn seine Träume von Reisen in ferne Länder, wobei er seine Heimatstadt verherrlichen will. Sadko wird von den Kaufleuten verspottet und aus seiner Heimatstadt verbannt. (*unleserliches Original*)

Zweites Bild. Nachts am Ufer des Ilmensees vor Sadko singen die Töchter des Zaren des Meeres und Sadko spielt auf der Gusli. Unter ihnen ist die jüngste, Wolchowa. Der Gusli-Spieler und die Meeresprinzessin verlieben sich ineinander. Beim Abschied verspricht Wolchowa Sadko einen goldenen Fisch als Belohnung für seine Lieder. Sie prophezeit ihm Ruhm und Reichtum. (*unleserliches Original*)

Drittes Bild. Sadkos Frau Ljubawa Buslajewna ist traurig, als sie sieht, dass ihr Mann, von kühnen Träumen verführt, ihr gegenüber kalt geworden ist. Sadko erscheint im oberen Zimmer. Er träumt von der Meeresprinzessin. Auf Ljubawas besorgte Fragen hin erklärt Sadko, er wolle mit den Kaufleuten von Nowgorod „eine große Wette“ abschließen.

Viertes Bild. Am Kai in Nowgorod streitet Sadko vor allen Leuten mit Kaufleuten darüber, dass er goldene Federfische aus dem Ilmensee fangen wird. Sadko geht aus dem Streit siegreich hervor. Das Volk lobt Sadko. Die ausländischen „Gäste“ (Kaufleute) laden ihn ein, ihre Heimat zu besuchen. Sadko rüstet die Schiffe aus und sticht, geleitet von den guten Wünschen des Volkes, zu einer langen Reise in See.

Пятая картина. Двенадцать лет свободно путешествовал Садко, но однажды его корабль остановился среди моря, задержанный волшебной силой. Садко понимает, что настало время встретиться с Морской царевной. Симфоническое «Интермеццо» рисует погружение Садко в Подводное царство.

Шестая картина происходит на дне морском. Садко венчается с Волховой. На свадебном пиру, под наигрыш гуслира, пускается в пляс все Подводное царство. Поднимается буря, гибнут корабли. В разгар пляски появляется Видение — Старчище могуч богатырь в облике калики перехожего. Он прекращает пляску и повелевает Подводному царству исчезнуть, Морской царевне превратиться в реку, а Садко вернуться в Новгород и служить родной земле своими песнями.

Седьмая картина. Садко чудесным образом оказывается у стен Новгорода. Морская царевна прощается со спящим гуслиром и превращается в реку Волхов. Садко встречает жену и возвращающуюся из странствий дружину. Он рассказывает новгородцам о своих путешествиях и приключениях. Народ славит Садко, море синее, Великий Новгород.

Вступление. Вступление представляет собой музыкальную картину моря и имеет подзаголовок «Окиан-море синее». Музыка вступления рождается из нисходящей короткой попевки (соль — ми-бемоль — ре), образующей основное зерно темы моря — одного из главных лейтмотивов оперы.

Фünftес Bild. Sadko ist seit zwölf Jahren frei unterwegs, doch eines Tages bleibt sein Schiff mitten auf dem Meer stehen, aufgehalten von einer magischen Kraft. Sadko begreift, dass die Zeit gekommen ist, die Meeresprinzessin zu treffen. Das symphonische Intermezzo schildert Sadkos Eintauchen in das Unterwasserreich.

Das sechste Bild spielt auf dem Grund des Meeres. Sadko heiratet Wolchowa. Auf dem Hochzeitsfest beginnt das gesamte Unterwasserreich zu den Klängen einer Gusli zu tanzen. Ein Sturm zieht auf und die Schiffe werden zerstört. Inmitten des Tanzes erscheint eine Vision - der Alte Mann, ein mächtiger Krieger in der Gestalt eines wandernden Tieres. Er unterbricht den Tanz und befiehlt dem Unterwasserreich zu verschwinden, die Meeresprinzessin verwandelt sich in einen Fluss und Sadko kehrt nach Nowgorod zurück, um seinem Heimatland mit seinen Liedern zu dienen.

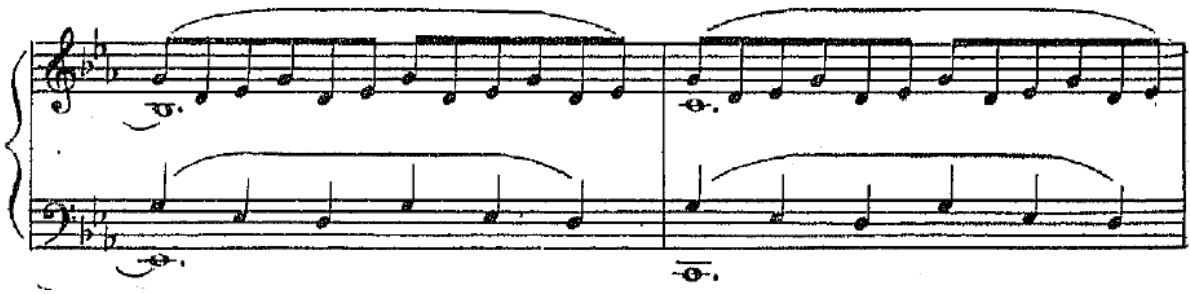
Siebtes Bild. Sadko findet sich wie durch ein Wunder an den Mauern von Nowgorod wieder. Die Meeresprinzessin verabschiedet sich von dem schlafenden Gusli-Spieler und verwandelt sich in den Fluss Wolchow. Sadko trifft seine Frau und seine Heimkehrer von ihren Streifzügen. Er erzählt den Einwohnern von Nowgorod von seinen Reisen und Abenteuern. Die Menschen loben Sadko, das blaue Meer und Weliki Nowgorod.

Einleitung. Die Einleitung ist ein musikalisches Bild des Meeres und trägt den Untertitel „Das Blau des Ozean-Meeres“. Die Musik der Einleitung entsteht aus einem absteigenden kurzen Gesang (G - Es - D), der das Grundgerüst des Meeresthemas bildet, eines der wichtigsten Leitmotive der Oper.

40

Largo

The musical score shows the beginning of the introduction. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 9/8. The tempo is marked 'Largo'. The dynamic marking is 'pp'. The melody in the right hand starts with a descending line of notes: G4, F#4, E4, D4. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.



Развитие лейтмотива носит красочный характер. Текучая музыкальная ткань вступления основана на сплетении различных ритмо-мелодических рисунков восходящего и нисходящего направлений. Интонационные видоизменения мотива связаны с его гармоническим варьированием. Господствующий ми-бемоль мажор оттеняется кратким сдвигом в до мажор, тоническое ми-бемоль-мажорное трезвучие (основная гармония мотива) эпизодически заменяется минорным трезвучием VI натуральной и VI низкой ступени (см. такты 5 и 7), а также рядом альтерированных гармоний. При этом во вступлении неизменно сохраняются характерные «струящиеся» очертания лейтмотива и его ми-бемоль-мажорная тональная окраска, соответствующая, по звуко-цветовому ощущению композитора, «серо-свинцовой» цветовой гамме северного моря. Такое постоянство основных музыкальных элементов и одновременно их непрерывное обновление (варьирование) рождает образные ассоциации с величавой и полной жизни морской стихией.

Если основная часть вступления рисует вполне реальный морской пейзаж, то в маленькой и очень поэтичной коде (см. клавир, цифра 4) возникает легкий оттенок сказочности. На фоне фигурированного органного пункта струнных басов (мотив моря) у английского рожка и двух кларнетов проходят мечтательно и чуть

Die Entwicklung des Leitmotivs ist bunt. Das fließende musikalische Gewebe der Einleitung basiert auf der Verflechtung verschiedener rhythmisch-melodischer Muster in auf- und absteigender Richtung. Die intonatorische Variation des Motivs ist mit seiner harmonischen Variation verbunden. Die Dominante Es-Dur wird durch eine kurze Verschiebung nach C-Dur hervorgehoben, der Tonika-Es-Dur-Dreiklang (die Grundharmonik des Motivs) wird gelegentlich durch einen Moll-Dreiklang der Naturtonart VI. und der Unterstufe der VI. ersetzt (siehe Takte 5 und 7) sowie durch eine Reihe von veränderten Harmonien. Gleichzeitig bleiben die charakteristischen „fließenden“ Umrisse des Leitmotivs und seine Es-Dur-Klangfärbung, die nach dem Klang- und Farbensinn des Komponisten dem „bleigrauen“ Farbschema des Nordmeeres entspricht, in der Einleitung stets erhalten. Diese Konstanz der musikalischen Grundelemente und gleichzeitig ihre ständige Erneuerung (Variation) weckt phantasievolle Assoziationen mit dem majestätischen und lebensvollen Element Meer.

Während der Hauptteil der Einleitung eine recht realistische Meereslandschaft malt, hat eine kleine und sehr poetische Coda (siehe Klavierauszug, Ziffer 4) einen leichten Hauch von Märchen. Vor dem Hintergrund des figurativen Orgelstücks der Streicherbässe (dem Motiv des Meeres) spielen das Englischhorn und zwei Klarinetten verträumt und etwas phantastisch

фантастично звучащие аккорды (поочередное разрешение уменьшенного вводного септаккорда VII ступени то в доминанту, то в трезвучия II мажорной и II минорной ступеней). Эти причудливые гармонии как бы намекают на чудеса таинственного и прекрасного Подводного царства, таящегося в глубинах океана.

klingende Akkorde (abwechselnde Auflösung des reduzierten einleitenden Septakkordes in die Dominante und Dreiklänge der II.-Dur- und II.-Moll-Stufen). Diese bizarren Harmonien spielen auf die Wunder des geheimnisvollen und schönen Unterwasserreichs an, das in den Tiefen des Ozeans lauert.

41 [Largo]

The image shows a musical score for piano, measures 41-44, marked [Largo]. The score is in 3/4 time and features a complex harmonic structure with diminished seventh chords and their resolutions. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

Первая картина. В ней композитор рисует пир новгородских торговых гостей в богатых хоробах братчины. На пиру присут ствуют обязательные участники различных сборищ и торжеств — скоморохи, а также молодой гуслияр Нежата.

Драматургическим узлом картины служит противопоставление спесивой, кичащейся своими богатствами массе купцов бедного гуслияра Садко, не удовлетворенного бездеятельной и разгульной жизнью знатных гостей. Он помышляет о путешествиях в далекие, невиданные страны, о расширении торговых связей Новгорода и о распространении его славы по всей земле.

Erstes Bild. In ihm zeichnet der Komponist das Fest der Nowgoroder Handelsgäste in den reichen Gemächern des Schlosses. Das Bankett wird von den obligatorischen Teilnehmern an verschiedenen Versammlungen und Feiern besucht - Gaukler und der junge Guslispieler Neschata.

Der dramatische Punkt des Bildes ist der Kontrast zwischen der arroganten und prahlerischen Masse der Kaufleute und dem armen Gusli-Spieler Sadko, der mit dem müßigen und ungestümen Leben der adligen Gäste nicht zufrieden ist. Er träumt davon, in ferne, unbekannte Länder zu reisen, die Handelsbeziehungen von Nowgorod auszubauen und seinen Ruhm im ganzen Land zu verbreiten.

Всем своим складом и художественным обликом первая картина напоминает монументальную музыкальную фреску — так мощны ее общие очертания, рельефны и просты линии, насыщены и ярки музыкальные краски. Музыкальный язык этой первой новгородской сцены отличается диатонизмом мелодики и гармонии, энергией ритмов, массивностью фактуры, полнотой и блеском оркестрового звучания, где выделяются медные и деревянные духовые инструменты. Картина состоит из нескольких крупных хоровых и сольных номеров, а также вокально-оркестрового номера «Пляска и песня скоморохов». Некоторые хоровые номера не завершены и вместе с речитативами образуют сцены. Неоднократное проведение ряда тем придает музыкальной форме картины внутреннюю цельность.

Картина открывается обширным, полным буйного веселья хором — похвальбой новгородских купцов «Собралися мы, гости торговые, всею братчиной нашей веселою». Хор построен на нескольких темах, среди которых особенно выразителен энергичный, несколько маршеобразный мотив, встречающийся и в дальнейшем развитии картины (пример 42).

После небольшого речитатива настоятелей следует былина Нежаты (контральто) о Волхе Всеславьиче. Размеренный непокойный, многократно повторяющийся напев, подражание в оркестре гусям (арфа и фортепиано), красочная вариационная обработка темы, эпизодические хоровые реплики гостей между отдельными куплетами былины — все это оттеняет эпический характер картины пира.

Das erste Bild erinnert an ein monumentales musikalisches Fresko - so kraftvoll sind die allgemeinen Umrisse, das Relief und die einfachen Linien sowie die reichen und lebendigen musikalischen Farben. Die musikalische Sprache dieser ersten Nowgorod-Szene zeichnet sich durch ihre diatonischen Melodien und Harmonien, die Energie ihrer Rhythmen, die Massivität ihrer Struktur und die Fülle und Brillanz ihres Orchesterklangs aus, in dem die Blech- und Holzblasinstrumente hervorstechen. Das Werk besteht aus mehreren großen Chor- und Solonummern sowie einer Vokal-/Orchesternummer, dem „Tanz und Gesang der Gaukler“. Einige der Chornummern sind unvollständig und bilden zusammen mit den Rezitativen Szenen. Die wiederholte Ausführung einer Reihe von Themen verleiht der musikalischen Form des Bildes eine innere Integrität.

Das Bild beginnt mit einem großen und überschwänglichen Chor - ein Loblied auf die Nowgoroder Kaufleute mit dem Titel „Wir, die Gäste der Kaufleute, haben uns mit all unserer brüderlichen Fröhlichkeit versammelt“. Der Chor ist um mehrere Themen herum aufgebaut, von denen das energische, etwas marschartige Motiv besonders ausdrucksstark ist und sich auch in der späteren Entwicklung des Bildes wiederfindet (Beispiel 42).

Auf ein kurzes Rezitativ der Äbte folgt der Gusli-Spieler Neschata (Kontra-Alt) über Wolch Wseslawitsch. Die gemessene unruhige, oft wiederholte Melodie, die Imitation der Gusli im Orchester (Harfe und Klavier), die farbenfrohe Variationsbehandlung des Themas, gelegentliche chorische Repliken der Gäste zwischen einzelnen Helden-Paaren - all das unterstreicht den epischen Charakter des Festes.

[Allegro] *p*

Т. Со_бра_ли_ся. мы, го_сти тор_го_вы_е,

Б. *p*

[Allegro]

sf *p ten.* *assai*

все_ю брат_чи_ной на_шей ве_се_ло_ю.

Былина сменяется новым хором гостей «Будет красен день в половину дня, будет пир у нас во полупире». В нем еще ярче, чем прежде, характеризуется чванливая новгородская знать: друг перед другом хвастают купцы своими богатствами — золотой казной, платьем цветным, удачами в кулачном бою, женами—белыми лебедями. Изложенная на 11/4 (в характерном для былинного стиха

An die Stelle der Helden tritt ein neuer Refrain der Gäste: „Mittags wird der Tag rot, um halb eins feiern wir ein Fest.“ Er beschreibt den arroganten Adel Nowgorods noch eindringlicher als zuvor: Die Kaufleute prahlen untereinander mit ihrem Reichtum - goldenen Truhen, bunten Kleidern, Erfolgen bei Faustkämpfen und weißen Schwanenfrauen. Das Thema im 11/4-Takt (im charakteristischen freien Versmaß), wie auf der Stelle tretend, mit

свободном размере) и как бы топчущая на месте тема с архаическими «первозданными», по-особому терпкими секундовыми и кварто-квинтовыми созвучиями, проходит в параллельном октавном изложении у мужского хора и оркестра. Она создает представление о могучей, но тупой силе.

seinen archaischen, „urwüchsigen“, vor allem herben Sekunden- und Quart-Quint-Harmonien, ist in parallelen Oktavierungen für Männerchor und Orchester angelegt. Es entsteht das Bild einer mächtigen, aber stumpfen Kraft.

43 *Allegro non troppo*

Т. *f* Бу _ дет кра _ сен день в по _ ло _ ви _ ну дня,

Б. *f*

Allegro non troppo

f

бу _ дет пир у нас во по _ лу _ пи _ ре

Ария Садко. Центральным эпизодом первой картины служат речитатив и ария Садко. В этой

Arie des Sadko. Die zentrale Episode des ersten Bildes ist Sadkos Rezitativ und Arie. Diese erste Charakterisierung

первой характеристике главного действующего лица с самого начала выступают черты широкой, богатырской натуры. Музыкальный образ Садко (тенор) строится Римским-Корсаковым на основе распевно-декламационных, специфически былинных оборотов и песенных жанров. Оба эти элемента здесь представлены.

Арии предшествует большой речитатив Садко. Его пластичные, разнообразные по мелодическому строению фразы объединены единством эпического, повествовательного стиля. Для них характерны симметрично расположенные терцовые и квартовые, так называемые трихордные попевки, терцовые и квартовые ниспадающие интонации в окончаниях фраз.

des Protagonisten trägt von Anfang an die Züge eines breiten heroischen Charakters. Das musikalische Bild Sadkos (Tenor) wird von Rimski-Korsakow auf der Grundlage von Gesang und Deklamation konstruiert, insbesondere von epischen Wendungen und Liedgattungen. Diese beiden Elemente sind hier vertreten.

Der Arie geht das große Rezitativ von Sadko voraus. Seine plastischen Phrasen, die in ihrer melodischen Struktur unterschiedlich sind, werden durch die Einheit eines epischen, erzählenden Stils geeint. Sie sind gekennzeichnet durch symmetrisch angeordnete Terz- und Quartakkorde, sogenannte Trichordalgesänge, Terz- und Quartakkorde mit absteigender Intonation in den Phrasenenden.

44

Recitativo. Più mosso

Ка-бы бы-ла у ме-ня зо-ло-та каз-на.

Ка-бы бы-ла дру-жи-нуш-ка хо-роб-ра-я

Речитатив переходит в арию. Она написана в простой трехчастной (и одновременно куплетно-вариационной) форме. В арии ярко

Das Rezitativ wird in eine Arie umgewandelt. Sie ist in einer einfachen dreiteiligen (und gleichzeitig versierten) Form geschrieben. Die Arie hat einen

выражено песенное начало и вместе с тем в ее песенно-былинной мелодии содержатся и речитативные обороты. Плавно покачивающееся сопровождение вызывает образ морских далей.

lebhaften, liedhaften Anfang und enthält in ihrer liedhaften Melodie gleichzeitig rezitativische Wendungen. Die sanft wiegende Begleitung evoziert das Bild des Meeres.

45 *Andante dolce*

Про - бе - га - ли б мо - и бу - сы - ко - раб - ли,

объ - ез - жа - ли б мо - ря, мо - ря си - ни - е

Средний раздел арии («Накупил бы я там скатна жемчуга») состоит из варьированных проведений основной темы в си-бемоль мажоре и ре мажоре. В репризе («По далеким морям») к вокальной мелодии присоединяются проходящие у оркестра лейтмотивы моря и Великого Новгорода (солю трубы в последних тактах арии), символизирующие мечты Садко о смелых подвигах во славу родной земли¹.

Der Mittelteil der Arie („Ich hätte dort eine Menge Perlen gekauft.“) besteht aus Variationen über das Hauptthema in H-Dur und D-Dur. In der Reprise („Auf fernen Meeren“) gesellen sich zur Gesangsmelodie Leitmotive des Meeres und von Weliki Nowgorod (ein Trompetensolo in den letzten Takten der Arie), die Sadkos Träume von kühnen Heldentaten zum Ruhm seiner Heimat symbolisieren¹.

¹ Эти лейтмотивы ранее уже прозвучали в конце речитатива при словах «И прошел по великим рекам».

¹ Diese Leitmotive waren zuvor am Ende des Rezitativs bei den Worten „Und zogen an den großen Strömen entlang“ zu hören.

Речи Садко вызывают бурные споры среди купцов. Одним пришлось по сердцу удаль гусяря, другие возмущены его «безумной похвальбой». Главные противники Садко — настоятели, обеспокоенные влиянием Садко на простой народ, «голь кабацкую». Споры переданы в большом хоре-сцене, где возвращается в измененном виде знакомая тема «Будет красен день». Финалом картины служит «Пляска и песня скоморохов». На забаву гостям и под их одобрителный смех скоморохи издеваются над гусярем, называя его «зазнавшимся дурнем».

В песне «Про дурня», сочиненной в духе веселых и насмешливых скомороший, задорная мелодия двух запевал — скоморохов Дуды и Сопеля — окружена плясовым оркестровым вступлением и бойким хоровым припевом («Ой, дуди, дуди, дуди»). Стремясь передать звучность нехитрого инструментального ансамбля скоморохов, Римский-Корсаков широко пользуется деревянными духовыми с участием малой флейты и малого кларнета, а также группой ударных (треугольник, тарелки, литавры, малый и большой барабаны). «Пляска» обрамляется мотивами первого хора. Появление их в конце картины в соединении со скоморошьими наигрышами образует еще одну музыкальную репризу, выполняющую функцию коды первой картины.

Вторая картина. Вступление. Небольшое оркестровое вступление вводит в мир сказки, завораживающей фантастики и проникновенной лирики. От глубоких басов до высоких регистров медлительно проходят «шаги» струнных по звукам уменьшенного септаккорда ми — соль — си-бемоль — до-диез. Навстречу им спускаются аккорды духовых, принадлежащие к

Sadkos Reden lösen unter den Kaufleuten eine heftige Kontroverse aus. Einige freuen sich über Sadkos Fähigkeiten, andere sind empört über seine „wahnsinnige Angeberei“. Sadkos Hauptgegner sind die Äbte, die sich über Sadkos Einfluss auf das einfache Volk, die „Tavernenleute“, Sorgen machen. Die Auseinandersetzungen werden in einer großen Chorszene dargestellt, in der das bekannte Thema „Es wird ein roter Tag“ in veränderter Form wiederkehrt. Den Abschluss bildet der „Tanz und Gesang der Gaukler“. Zur Belustigung der Gäste und zu ihrem anerkennenden Gelächter verspotten die Gaukler den Gusli-Spieler und nennen ihn „einen arroganten Narren“.

In dem Lied „Über einen Narren“, das im Geiste fröhlicher und spöttischer Bänkelsänger komponiert wurde, wird die beschwingte Melodie der beiden Bänkelsänger - Duda und Sopol - von einer tänzerischen Orchestereinleitung und einem lebhaften Chorrefrain („Oi, dudi, dudi, dudi“) begleitet. Um dem einfachen Instrumentalensemble der Bänkelsänger einen Klang zu verleihen, setzt Rimski-Korsakow Holzblasinstrumente mit einer kleinen Flöte und einer Klarinette sowie eine Schlagzeuggruppe (Triangel, Becken, Kesselpauken, Snare und Kick Drums) ein. „Der Tanz“ wird von den Motiven des ersten Chors eingerahmt. Ihr Auftauchen am Ende des Bildes in Verbindung mit den Bänkelsänger-Possen bildet eine weitere musikalische Reprise, die als Coda des ersten Bildes dient.

Zweites Bild. Einleitung. Eine kurze Orchestereinleitung führt in eine Welt des Märchens, der hypnotisierenden Fantasie und der gefühlvollen Lyrik. Von den tiefen Bässen bis zu den hohen Registern „schreiten“ die Streicher langsam durch die Klänge des verminderten Septakkords E - G - H - H - C - Dis. Zu ihnen hin steigen die Akkorde der Bläser, die zu fernen Tonalitäten gehören, herab.

далеким тональностям. Необычные гармонические последовательности, отсутствие единой тональности и лада (колебание мажора и минора), таинственное тремоло струнных, приглушенное звучание духовых — все производит призрачное, таинственно-волшебное впечатление.

Ungewöhnliche harmonische Abfolgen, das Fehlen einer einheitlichen Tonalität und Harmonie (Schwankungen von Dur und Moll), das geheimnisvolle Tremolo der Streicher, der gedämpfte Klang der Bläser - all das erzeugt einen geisterhaften, geheimnisvoll magischen Eindruck.

46 Andante

Песня Садко «Ой ты, темная дубравушка» углубляет лирическую характеристику героя. Песня сочинена Римским-Корсаковым в жанре народных протяжных лирических напевов и является одним из лучших в русской классической музыке образцов творческого воспроизведения народного песенного стиля. В этой песне Садко изливает свою печаль и заветные думы. Выразительная мелодия, то плавная, то с размашистыми ходами, содержит

Sadkos Lied „Oh du dunkler Eichenhain“ vertieft die lyrische Charakterisierung des Helden. Das Lied wurde von Rimski-Korsakow im Genre der lyrischen Volksweisen komponiert und ist eines der besten Beispiele in der russischen klassischen Musik für die schöpferische Wiedergabe des Volksliedstils. In diesem Lied schüttet Sadko seinen Kummer und seine liebgewonnenen Gedanken aus. Die ausdrucksstarke Melodie, mal fließend, mal mit schwungvollen Passagen, enthält typische Wendungen lyrischer Volkslieder.

типичные обороты народных лирических песен.

47 Adagio

Ой ты, тем - на - я дуб - ра - вуш - ка!

Рас - сту - пись, дай мне до - ро - жень - ку.

Арфа p

Оставляя неизменной мелодию, композитор варьирует оркестровое сопровождение. К размерным — гусельным — аккордам арфы и фортепиано он добавляет во втором куплете подголосок — выдержанное соль (потом ми) у скрипок, в третьем куплете присоединяет контрапункт (pizzicato) других струнных. Дрожащее тремоландо скрипок, маленькие интерлюдии между куплетами песни, построенные на мелодических оборотах речитатива Садко первой картины («Кабы была у меня»), напоминают о смелых мечтаниях гусяра, а вместе с тем поддерживают ощущение фантастики.

Сцена появления лебедей и их волшебного превращения.

Песня Садко пробуждает спящую природу. Поднимается ветерок, вода в озере начинает колыхаться, шумит тростник. Вдали плывет стая лебедей

Während er die Melodie unverändert lässt, variiert der Komponist die Orchesterbegleitung. Zu den gemessenen - Gusli- Akkorden der Harfe und des Klaviers fügt er in der zweiten Strophe eine Unterstimme hinzu - das ausgehaltene G (dann E) der Violinen, in der dritten Strophe gesellt sich der Kontrapunkt (pizzicato) anderer Streicher hinzu. Das zitternde Tremolando der Violinen und die kleinen Zwischenspiele zwischen den Strophen des Liedes, die auf melodischen Wendungen von Sadkos Rezitativ des ersten Bildes („Wenn ich nur eins hätte“) aufbauen, erinnern an kühne Träume des Gusli-Spielers und unterstützen gleichzeitig das Gefühl der Fantasie.

Сцена с появлением лебедей и их волшебного превращения.

Sadkos Gesang erweckt die schlummernde Natur. Eine Brise kommt auf, das Wasser des Sees beginnt zu

и серых утиц. Они превращаются в прекрасных девушек. Все происходящее с поразительной рельефностью и красочностью передается музыкой. Глиссандо арфы прерывает песню Садко, и на фоне причудливых аккордов вступления (тремоло струнных) у кларнетов и фаготов проходит гамма тон-полутон, связанная с характеристикой Морского дая (см. пример 48а). Вслед за тем в сочном унисоне виолончелей и английского рожка появляется певучая и плавная мелодия, сопровождаемая аккордами с форшлагами (подражание птичьему клекоту). Это — тема лебедей (см. пример 48б). В момент превращения лебедей и утиц в красных девиц наступает кульминация всего этого оркестрового эпизода. На фоне чередующихся доминантовых нонаккордов ля мажора и ми-бемоль мажора, волнообразных глиссандо арфы и вибрирующего звона тарелок звучат нисходящие по целым тонам терции духовых, украшенные трелями скрипок. Они медленно спускаются и застывают на неустойчивой гармонии (см. пример 48в).

В следующем затем хоре девиц Подводного царства впервые возникает образ Морской царевны (лирико-колоратурное сопрано) — призрачного, фантастического существа, рожденного морской стихией. Музыка хора сплошь выдержана на зыбких, причудливых гармониях (увеличенное трезвучие, нонаккорд, различные септаккорды). К плавной мелодии хора присоединяются фиоритуры (вокализы) Морской царевны, звучат каденции флейты и кларнета, глиссандо арфы.

плätschern und das Schilf zu rauschen. In der Ferne schwimmt eine Schar von Schwänen und grauen Enten. Sie verwandeln sich in schöne Mädchen. Die Musik vermittelt alles mit verblüffender Erleichterung und Farbenpracht. Das Glissando der Harfe unterbricht Sadkos Gesang, und vor dem Hintergrund der launischen Akkorde der Einleitung (Tremolo-Saiten) führen die Klarinetten und Fagotte eine anderthalbtönige Tonleiter aus, die mit der Charakteristik der Meeresgabe verbunden ist (siehe Beispiel 48a). Danach erklingt im üppigen Unisono der Celli und des Englischhorns eine singende und fließende Melodie, begleitet von forschenden Akkorden (Imitation eines Vogelgezwichers). Dies ist das Schwanenthema (siehe Beispiel 48b). In dem Moment, in dem sich die Schwäne und Enten in schöne Jungfrauen verwandeln, kommt es zum Höhepunkt der gesamten orchestralen Episode. Vor dem Hintergrund abwechselnd dominanter None-Akkorde in A-Dur und Es-Dur, wogenden Glissandi der Harfe und dem vibrierenden Klang der Becken erklingen in Ganztönen absteigende Terzen der Blasinstrumente, geschmückt mit Trillern der Violinen. Sie sinken langsam ab und erstarren auf einer unruhigen Harmonie (siehe Beispiel 48c).

Im folgenden Chor der Mädchen des Unterwasserreichs erscheint zum ersten Mal das Bild der Meeresprinzessin (lyrischer Koloratursopran) - ein geisterhaftes, fantastisches Wesen, das aus den Elementen des Meeres geboren wurde. Die Musik des Chors basiert vollständig auf unstillen und skurrilen Harmonien (erweiterte Dreiklänge, Nonakkorde und verschiedene Septakkorde). Zur sanften Melodie des Chors gesellen sich die Koloraturen (Gesänge) der Meeresprinzessin und die Kadenzen von Flöte und Klarinette sowie das Glissando der Harfe.

48 a) Andante

pp Арфа 12 12

This system shows the beginning of a piece in 4/4 time, marked Andante. The right hand features a melodic line with a wide intervallic leap, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment. The dynamic is *pp* (pianissimo). The word "Арфа" (Arpa) is written above the staff, and the number "12" appears twice below the staff, possibly indicating fingerings or measure counts.

p

The second system continues the piece. The right hand uses a series of chords, some with triplets, while the left hand has a more active melodic line. The dynamic is *p* (piano).

6) [Andante]

p В-ль
Англ. р.

This system is for exercise 6, marked [Andante]. The right hand has a complex, rapid melodic pattern. The left hand has a simpler accompaniment. The dynamic is *p* (piano). The text "В-ль" (Violin) and "Англ. р." (English piano) is written above the staff.

The second system of exercise 6 continues the complex melodic and harmonic patterns in both hands.

в)

[Andante]

p crescendo poco a poco

This system is for exercise в), marked [Andante]. The right hand features a melodic line with various accidentals (trills, sharps, flats). The left hand has a rhythmic accompaniment. The dynamic is *p* (piano), and the instruction "crescendo poco a poco" (crescendo little by little) is written above the staff.

The image displays two systems of handwritten musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The first system shows a melodic line in the treble clef with a slur over the first four measures, and a bass line with chords and eighth notes. The second system continues the piece, starting with a dynamic marking of *f* (forte) in the bass line. The treble line features a series of notes with slurs and trills. The bass line has a complex rhythmic pattern with slurs and trills. The piece concludes with a dynamic marking of *f dim.* (forte diminuendo) in the bass line, leading to a final chord in the treble line.

49 a)

Allegretto

МОРСКАЯ ЦАРЕВНА

Музыкальный фрагмент для голоса и фортепиано. Включает партии сопрано (C), альт (A) и фортепиано. Темп Allegretto. Ключевые моменты: *pp*, *tr*, *dolce*, *p*, *f*, *3*.

Вы - хо - ди - те, вы

b)

[Allegretto]

Музыкальный фрагмент для голоса и фортепиано. Включает партии сопрано (C), альт (A) и фортепиано. Темп [Allegretto]. Ключевые моменты: *p*, *cresc.*, *pp*, *f*, *Валт.*.

У - мы - вай - те - ся

Сцена Садко и Волховы.
Начинается сцена Садко и Морской
царевны, в которой сольные и

Szene Sadkos und Wolchows. Die
Szene von Sadko und der
Meeresprinzessin beginnt, in der Solo-

ансамблевые номера, хоры и речитативы образуют сложное, но очень стройное и непрерывно развивающееся музыкальное целое.

«Кто же ты, девица?»—спрашивает Садко. Ответ Волховы— одно из лучших лирических вдохновений Римского-Корсакова. Песня пробудила в холодной Морской царевне теплое, сердечное участие. Сдержанно-страстная, нежная мелодия — тема любви Волховы к гуслиарю — играет весьма важную роль в развитии музыкального образа Морской царевны.

und Ensemblenummern, Refrains und Rezitative ein komplexes, aber sehr schlankes und sich kontinuierlich entwickelndes musikalisches Ganzes bilden.

„Wer bist du, Jungfrau?“ - fragt Sadko. Wolchovas Antwort ist eine der besten lyrischen Inspirationen von Rimski-Korsakow. Das Lied erweckt in der kalten Meeresfürstin ein warmes, herzliches Engagement. Die verhaltene und leidenschaftliche, zärtliche Melodie - das Thema der Liebe Wolchovas zu dem Guslspieler - spielt eine sehr wichtige Rolle bei der Entwicklung des musikalischen Bildes der Meerprinzessin.

50 *Andantino* *a piacere*

До - ле - те - ла песня тво - я до глу - бо - ко - го дна Ильмень - о - зе - ра

sf colla parte *pp*

Вслед за тем проходят лейтмотив сестер Волховы — «речек светловодных» (см. пример 51а) и видоизмененная тема лебедей (см. пример 51б), выражающая страстное увлечение Волховы чудесными песнями Садко.

Es folgen das Leitmotiv der Wolchowa-Schwester, die „hellen Flüsse“ (siehe Beispiel 51a) und ein abgewandeltes Schwanenthema (siehe Beispiel 51b), das die Leidenschaft der Wolchowa für die wunderbaren Lieder von Sadko zum Ausdruck bringt.

51 а) Tempo I [Andantino]

Вот и вы шла, по...
- вы - шла я с сест - ра - ми

б) [Andantino]

Ах, раз - го - ни же тос - ку - ты кру -
- чи - нуш - ку, пе - сню ве - се - лу - ю .спой!

Как видим, взаимопроникновение сказочной фантастики и теплой

Wie wir sehen, ist die Durchdringung von märchenhafter Fantasie und

человеческой лирики является характерной особенностью образа Морской царевны. Но эта же своеобразная дуплановость оказывается примечательной чертой музыки всей второй картины, что подтверждается при дальнейшем рассмотрении ее.

По просьбе Волховы Садко заводит веселую хороводную песню «Заиграйте, мои гусельки» (ре мажор). Гибкая и упругая мелодия, начинающаяся удачным восходящим мотивом, проходит в цепи вариаций.

warmer menschlicher Lyrik ein charakteristisches Merkmal des Bildes der Meeresprinzessin. Aber derselbe eigentümliche Biplanarismus erweist sich als ein bemerkenswertes Merkmal der Musik des gesamten zweiten Bildes, was bei der weiteren Betrachtung bestätigt wird.

Auf Wolchowas Wunsch hin beginnt Sadko das fröhliche Reigenlied „Spiel, mein Gusli“ (D-Dur). Die flexible und federnde Melodie, die mit einem lebhaften aufsteigenden Motiv beginnt, durchläuft eine Kette von Variationen.

52

[Allegretto]
a tempo

За - иг - рай - те, мо - и гу - сель - ки, за - иг - рай - те, стру - ны звон - ча - ты!

В третьем куплете Садко вторит Морская царевна, и песня переходит в дуэт. Постепенно в песне возникают необычайные черты: она то приобретает воздушный, скерцозный характер («Рассыпайтесь, лебедушки»), то прерывается таинственноприглушенным аккордом тромбонов (см. фразу Садко «Дух занимается...»).

Лирическим центром картины является ре-бемоль-мажорный любовный дуэт. Мелодия его, диатоническая и напевная, как бы «парит» вокруг основного устоя (звука ре-бемоль) и сопровождается покачивающейся фигурацией альтов. В оркестровых интерлюдиях звучат реплики хора — ауканье сестер Морской царевны, рассыпавшихся по

In der dritten Strophe findet Sadko ein Echo bei der Meeresprinzessin und das Lied entwickelt sich zu einem Duett. Allmählich tauchen ungewöhnliche Züge in dem Lied auf: es nimmt einen luftigen, scherzoartigen Charakter an („Zerstreut euch, ihr Schwäne“) oder wird durch den geheimnisvoll gedämpften Akkord der Posaunen unterbrochen (siehe Sadkos Satz „Der Geist ist beschäftigt...“).

Das lyrische Zentrum des Stücks ist das Liebesduett in Des-Dur. Seine Melodie, diatonisch und wohlklingend, „schwebt“ gleichsam um die Grundstruktur (den Des-Ton) und wird von einer schwankenden Figur der Bratschen begleitet. In den orchestralen Zwischenspielen erklingen Chorschreie - das Singen der Schwestern der Meeresprinzessin, die sich im Wald

лесу; в оркестре возникают причудливые гармонии. Все проникнуто волшебным очарованием, глубоким любовным чувством.

verstreuen - und das Orchester erzeugt bizarre Harmonien. Alles ist von zauberhaftem Charme und einem tiefen Gefühl der Liebe durchdrungen.

53 *Larghetto* *dolce*

Све - тят ро -

Альты

pp

В-ль

- со - ю мед - вя - но - ю ко - сы тво - и

Дуэт написан в широкой симфонической форме. Вторая строфа — вариация первой («Мыслью ты светлой»). Две последующие носят характер свободного развития интонаций основной темы («Любо так слушать мне»), неприметно переходящих в мелодию первого обращения Морской царевны к Садко («Полонили сердце мое», см. клавир, цифра 101). Между третьей и четвертой строфой (см. клавир, цифра 102) у хора и оркестра появляется мелодия хороводной песни, с которой соединяются мелодические обороты дуэта — фразы Садко и Морской царевны.

Новой вставкой в дуэт является рассказ Волховы о себе и о чудесах великого Подводного царства.

Das Duett ist in breiter symphonischer Form geschrieben. Die zweite Strophe ist eine Variation der ersten Strophe („Du leichter Gedanke“). Die beiden folgenden Strophen zeichnen sich durch die freie Entfaltung der Intonation des Hauptthemas („Ich liebe es zu hören“) aus, die unmerklich in die Melodie der ersten Worte der Meerprinzessin an Sadko übergeht („Sie versenkten mein Herz“, siehe Klavierauszug, Ziffer 101). Zwischen der dritten und vierten Strophe (siehe Klavierauszug, Ziffer 102) lassen Chor und Orchester die Melodie eines Reigenliedes erklingen, mit der die melodischen Wendungen der Duettphrasen von Sadko und der Meeresprinzessin verbunden sind.

Eine neue Ergänzung des Duos ist Wolchowas Geschichte über sich selbst und die Wunder des großen

Рассказ Волховы, написанный в форме свободного монолога, представляет, в сущности, вокально-симфоническую картину, где оркестру отведена ведущая роль. Здесь встречаются многие лейтмотивы оперы. Среди них — музыкальные образы Лазоревого терема (пример 54а), рыбок золото перо (пример 54б), а также ряды сходящихся аккордов, образующих длительно звучащий уменьшенный септаккорд (пример 54в). Нельзя не обратить внимания на изысканный, фантастический характер этого последнего эпизода, создающего образ морской бездны. Тусклая звучность деревянных духовых оживляется призрачно мерцающим и воздушным тремоландо струнных с флажолетами скрипок, играющих *divisi*.

Unterwasserreichs. Wolchovas Geschichte, die als freier Monolog geschrieben wurde, ist im Wesentlichen ein vokal-symphonisches Stück, wobei das Orchester die Führung übernimmt. Viele der Leitmotive der Oper finden sich hier wieder. Dazu gehören die musikalischen Bilder des Azurblauen Turms (Beispiel 54a), ein Fisch mit einer goldenen Feder (Beispiel 54b) und Reihen von zusammenlaufenden Akkorden, die einen lang klingenden verminderten Septakkord bilden (Beispiel 54c). Unüberhörbar ist der raffinierte, phantastische Charakter dieser Schlussepisode, die das Bild eines Meeresabgrunds erzeugt. Der dumpfe Klang der Holzbläser wird durch das geisterhaft schimmernde und luftige Tremolo der Streicher belebt, während die Flageolets der Violinen *divisi* spielen.

54 а) [Andantino]

(Да) ле — ко, да — ле — ко жи — вет гро — зен бать — ка,

sfp
tr

sfp
tr

6) [Andantino]

dolce

тем рыб зла - то - пё - рых ста -

pp

pp

- да на про - сто ре: там

pp

а) Andantino

Я Вол_хо_ва, ца - рев - на пре_крас - на_я

Вслед за рассказом Волховы опять звучат темы любовного дуэта, сплетающиеся с хоровым проведением (за сценой) мелодии песни Садко.

Заключением всей сцены Садко и Волховы служит ее прощальное обращение к гуслиарю. Морская царевна обещает подарить ему золотых рыбок: «Закинешь сеть, поймаешь их, богат ты будешь и счастлив». Прощальное ариозо Волховы, волшебное по характеру, основано на коротких, настойчиво, как заклинания, повторяющихся мотивах.

Nach Wolchowas Erzählung erklingen erneut die Themen des Liebesduetts, verwoben mit der Chorführung (hinter der Bühne) der Melodie von Sadkos Lied.

Die ganze Szene von Sadko und Wolchowa endet mit ihrer Abschiedsrede an den Guslspieler. Die Meeresprinzessin verspricht ihm, ihm goldene Fische zu schenken: „Wirf ein Netz aus, fang sie, du wirst reich und glücklich sein.“ Wolchowas Abschiedsarioso, das einen magischen Charakter hat, basiert auf kurzen, sich beharrlich wiederholenden Motiven, die wie Beschwörungen wirken.

55 *Larghetto*
dolce

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии и фортепиано. Темп *Larghetto*, характер *dolce*. Музыкальная запись включает ноты, ритмические знаки и лирические тексты. В начале вокальной партии есть пометка *Скр.* (скрыто).

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии и фортепиано. Музыкальная запись включает ноты, ритмические знаки и лирические тексты. В начале вокальной партии есть пометка *срещ.* (срещается).

Вода в озере волнуется, из глубины поднимается Морской царь и зовет дочерей. Сначала у трубы, а потом и в вокальной партии царя звучит его угловатый, грозный лейтмотив, включающий интонацию тритона.

Das Wasser des Sees schwillt an, und der Meereszar erhebt sich aus der Tiefe, um seine Töchter zu rufen. Zunächst in der Trompete und dann in der Gesangsstimme des Zaren erklingt sein kantiges, bedrohliches Leitmotiv,

das die Intonation eines Tritonus enthält.

56 [Moderato]



Обратим внимание на интонационную связь этого лейтмотива с гаммой тон-полутон, впервые прозвучавшей перед появлением лебедей (см. пример 48a). Лейтмотив Морского царя служит в дальнейшем неизменной основой его вокальных реплик, постоянно подчеркивая фантастичность данного образа.

Услышав зовы отца, царевна Волхова и ее сестры, оборачиваясь лебедями и утицами, уплывают.

Вновь, но уже в обратном порядке, проходит музыка волшебного превращения царевны, тема лебедей, вокализы Волховы, гармонии вступления. В заключительных тактах картины зыбкая и сложная музыкальная ткань сменяется простой в гармоническом отношении аккордовой фактурой. Энергичная и короткая модуляция приводит к светлому и торжественному звучанию до мажора (с тонического секстаккорда этой тональности началась вторая картина).

Образуется своеобразная зеркальная (тематическая и тональная) реприза, придающая музыкальной композиции всей второй картины черты сложной трехчастной формы.

Третья картина посвящена характеристике еще одного женского образа — жены Садко Любавы

Man beachte die intonatorische Verbindung zwischen diesem Leitmotiv und der Ton-Halbtton-Skala, die zum ersten Mal erklingt, bevor die Schwäne erscheinen (siehe Beispiel 48a). Das Leitmotiv des Meereszaren dient später als ständige Grundlage für seine Gesangslinien und unterstreicht ständig den fantastischen Charakter dieses Bildes.

Auf den Ruf ihres Vaters hin verwandeln sich die Prinzessin Wolchowa und ihre Schwestern in Schwäne und Enten und segeln davon.

Noch einmal, aber in umgekehrter Reihenfolge, folgen die Musik der magischen Verwandlung der Prinzessin, das Thema der Schwäne, Wolchovas Gesänge und die Harmonie der Einleitung. In den letzten Takten des Bildes wird das unruhige und komplexe musikalische Gewebe durch eine harmonisch einfache Akkordstruktur ersetzt. Eine energische und kurze Modulation führt zu den leichten und feierlichen Klängen von C-Dur (der tonische Sextakkord dieser Tonart leitete den zweiten Satz ein).

Es entsteht eine eigentümliche Spiegelung (thematisch und klanglich), die der gesamten musikalischen Komposition des zweiten Bildes die Merkmale einer komplexen dreiteiligen Form verleiht.

Das dritte Bild ist der Charakterisierung einer anderen weiblichen Figur gewidmet - Sadkos

Буслаевны (меццо-сопрано). Картина начинается с ее арии. Арии предшествуют небольшое оркестровое вступление и речитатив, в которых подготавливается основная музыкальная тема. Ария носит песенный характер. Широкая, распевная мелодия поддерживается размеренным аккомпанементом, передающим сосредоточенность Любавы, ее невеселые думы.

Frau Ljubawa Buslajewna (Mezzosopran). Das Bild beginnt mit ihrer Arie. Der Arie gehen eine kurze orchestrale Einleitung und ein Rezitativ voraus, in dem das musikalische Hauptthema vorbereitet wird. Die Arie hat einen liedhaften Charakter. Die breite, gesungene Melodie wird von der gemessenen Begleitung unterstützt, die Ljubawas Konzentration und ihre nachdenklichen Gedanken vermittelt.

57

[Andante molto]

Ох, зна _ ю я, Сад _ ко ме _ ня не лю _ бит, ме _

_ ня не жаль по _ ки _ нуть му _ жень _ ку

Небольшое мажорное ариозо «То идет муженек» и последующие речитативы Любавы в сцене с Садко вносят в ее облик энергичные, волевые черты. Садко весь во власти воспоминаний о встрече с Волховой. В его партии вновь проходят музыкальные темы из второй картины.

Третья картина завершается краткой молитвой Любавы о спасении «буйной головушки» Садко.

Das kleine Dur-Arioso „Der Ehemann kommt“ und Ljubawas anschließende Rezitative in der Szene mit Sadko geben ihrem Auftritt energische, willensstarke Züge. Sadko wird von Erinnerungen an seine Begegnung mit Wolchowa gepackt. Die musikalischen Themen aus dem zweiten Bild tauchen in seiner Rolle wieder auf.

Das dritte Bild schließt mit einem kurzen Gebet von Ljubawa für die Rettung von Sadkos „ungestümen Haupt“.

Четвертая картина — самая крупная и наиболее важная в новгородской части оперы. В ней с исключительным размахом воссозданы сцены кипучей общественной жизни средневекового Новгорода, важнейшего торгового центра Руси XII— XIII веков. Яркими красками рисует композитор новгородский люд, представителей разных званий и сословий, а также иноземных торговых гостей.

Для характеристики народа Римский-Корсаков пользуется самыми различными жанрами — от величавого духовного стиха до озорной скоморошьей песни.

Картина поражает грандиозностью своих масштабов и гармоничным слиянием разнородных образных элементов. В ней можно найти и сочные жанровые эпизоды, и блестящую музыкальную звукопись, и эпические сцены, и фантастику, и драматический элемент. Богатством и широтой музыкального содержания, насыщенностью и сложностью симфонической ткани, совершенством разработки музыкальных тем эта картина выделяется среди аналогичных народных картин в операх Римского-Корсакова, является одной из самых ярких.

Она состоит из нескольких больших частей, включающих, в свою очередь, менее крупные сцены и номера. Строгая пропорциональность всех разделов придает этой картине, несмотря на ее обширные размеры, замечательную стройность и законченность.

Эпическое своеобразие четвертой картины проявляется в некоторых особенностях ее композиций, которые будут отмечены ниже.

Первая часть картины — народная сцена до прихода Садко. Она начинается с энергичной, подвижной темы — обобщенной характеристики

Das vierte Bild ist das größte und wichtigste im Nowgoroder Teil der Oper. Sie stellt in außergewöhnlicher Breite Szenen aus dem hektischen gesellschaftlichen Leben des mittelalterlichen Nowgorod dar, dem wichtigsten Handelszentrum Russlands im 12. - 13. Jahrhundert. Der Komponist porträtiert anschaulich die Bewohner von Nowgorod, Vertreter verschiedener Stände und Klassen sowie ausländische Handelsgäste.

Rimski-Korsakow verwendet die unterschiedlichsten Gattungen, um das Volk zu beschreiben, von der majestätischen religiösen Strophe bis zum schelmischen Bänkelsänger-Lied.

Das Bild besticht durch seinen grandiosen Umfang und seine harmonische Verschmelzung heterogener Bildelemente. Es enthält reiche Genreepisoden, brillante musikalische Klanglandschaften, epische Szenen, Fantasie und ein dramatisches Element. Durch den Reichtum und die Breite des musikalischen Inhalts, den Reichtum und die Komplexität des symphonischen Gefüges und die Vollkommenheit der Entwicklung der musikalischen Themen hebt sich dieses Bild von ähnlichen Volksszenen in Rimski-Korsakows Opern ab und ist eines der lebendigsten.

Es besteht aus mehreren großen Teilen, die ihrerseits kleinere Szenen und Zahlen enthalten. Die strenge Proportionalität aller Abschnitte verleiht diesem Gemälde trotz seiner enormen Größe eine bemerkenswerte Kohärenz und Vollständigkeit.

Die epische Besonderheit des vierten Bildes zeigt sich in einigen Kompositionsmerkmalen, die im Folgenden erläutert werden.

Der erste Teil des Bildes ist eine volkstümliche Szene vor der Ankunft Sadkos. Es beginnt mit einem energiegeladenen, bewegenden Thema - einer allgemeinen Charakterisierung

оживленной, многоликой толпы новгородцев.

der lebhaften, vielschichtigen Menge der Nowgoroder.

58 'Allegro non troppo'



За ней следуют и с ней чередуются (в соответствии со сценической ситуацией) другие темы. На площади появляются слепцы— калики перехожие — с пением духовного стиха «О Правде и Кривде»¹ (пример 59а); на другом конце площади раздаётся веселая и разгульная скоморошья песня «Про хмеля ярого» (пример 59б), слышны наигрыш гуслей и размеренное пение Нежаты (пример 59в), таинственный речитатив волхвов-гадателей (пример 59г).

Die anderen Themen folgen und wechseln sich mit ihm ab (je nach Bühnensituation). Auf dem Platz erscheinen Blinde - blinde Wandersänger - mit dem Gesang des geistlichen Verses „Über Wahrheit und Unrecht“¹ (Beispiel 59a); am anderen Ende des Platzes erklingt ein fröhliches und ausgelassenes Lied „Über den wilden Hopfen“ (Beispiel 59b), man hört das Spiel der Gusli und den gemessenen Gesang von Neschata (Beispiel 59c), der geheimnisvolle Rezitativ von Wahrsagern (Beispiel 59d).

¹ Здесь звучит подлинным напев духовного стиха «О Голубиной книге».

¹ Hier ist eine authentische Melodie aus dem geistlichen Vers „Über das Buch der Tauben“.

Проведение всех этих тем прослаивается неоднократно возвращающейся темой народа, благодаря чему образуется широкая симфонизированная форма, близкая к рондо. К концу этой первой большой сцены музыкальное развитие достигает высокой степени напряжения, в одноименном сочетании звучат почти все перечисленные темы.

Die Einführung all dieser Themen wird durch das wiederkehrende Thema des Volkes unterbrochen, was zu einer breiten symphonischen Form führt, die einem Rondo nahe kommt. Am Ende dieser ersten großen Szene erreicht die musikalische Entwicklung einen hohen Grad an Spannung, wobei fast alle aufgeführten Themen unisono erklingen. Angestachelt von den Äbten und

Подстрекаемые настоятелями и
скоморохами, новгородцы встречают
появившегося Садко смехом и
шутками.

Gauklern begrüßen die Nowgoroder
Sadko mit Lachen und Scherzen.

59 а)

[Andante]

КАЛИКИ ПЕРЕХОЖИЕ

Не два зве - ря то со - би -
Вот и - дут сю - да

[Andante]

(p)
sim.

-ра - ли - ся, но два лю - ты - е со - хо - ди - ли - ся,
ста - ри - ки у - грю - мы - е, стих по - ют про кни - гу,

б) [Allegro non troppo]

По вы - хо - дам хмель хо - дит да гу - ля - ет,

p

This system contains the first two measures of the piece. It features a vocal line in bass clef and a piano accompaniment in treble and bass clefs. The piano part has a dynamic marking of *p* (piano).

а и сам се - бя яр хмель вы - хва - ля - ет:

This system contains the next two measures of the piece, continuing the vocal and piano parts from the first system.

в) [Allegro non troppo]

НЕЖАТА
Где пи - во пъя - но - е льет - ся,

А и нет це - ны хру - ща - той кам - ке,

[Allegro non troppo]

This system contains the first two measures of piece 'в)'. It includes a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in treble and bass clefs. The piano part features a dynamic marking of *p* and a tempo marking of [Allegro non troppo].

г) [Allegro non troppo]

На мо - ря, на О - ки - а - не, на

ос - тро - ве на Бу - я - не со - кры - та

Вторая сцена картины — спор Садко с настоятелями и победа Садко. Речитативам Садко здесь свойствен уже не повествовательный, а эпико-героический характер, и это вносит новый штрих в музыкальный образ главного действующего лица оперы.

Центральный эпизод этой сцены — ловля рыбок и превращение их в слитки золота. Музыка красочно изображает все происходящее и передает общее настроение участников действия. Ярким пятном выделяются фантастические магически-заклинательные призывы (из-за сцены) Морской царевны, построенные на мотиве из второй картины («Поймаешь рыбок золотых»), за всплеском-глицсандо арфы в оркестре появляется грациозный «плещущийся» мотив золотых рыбок и небольшой хор народа, пораженного и смущенного свершившимся чудом («Чудо чудное, диво дивное»). Кульминацией сцены

Die zweite Szene des Bildes ist Sadkos Streit mit den Äbten und Sadkos Sieg. Die Rezitative Sadkos sind hier nicht mehr erzählerisch, sondern episch-heroisch, was dem musikalischen Bild des Protagonisten der Oper eine neue Note verleiht.

Im Mittelpunkt der Szene steht das Fangen von Fischen und deren Umwandlung in Goldbarren. Die Musik untermalt das Geschehen farbenfroh und vermittelt die allgemeine Stimmung der Handlungsteilnehmer. Die phantasievollen, magisch beschwörenden Rufe der Meeresprinzessin (von der anderen Seite der Bühne), die auf dem Motiv des zweiten Bildes basieren („Du fängst den goldenen Fisch“), stehen als lebendiger Punkt hervor; hinter dem plätschernden Glissando der Harfe im Orchester gibt es ein anmutiges „plätscherndes“ Motiv des goldenen Fisches und einen kleinen Chor von Menschen, die über das Geschehene

является эпизод превращения рыбок в золото — замечательный образец гениального звукописного мастерства Римского-Корсакова. Аккордовые трели деревянных духовых, фортепиано и струнных, напряженная и полная звучность всей медной группы, звенящие удары колокольчиков, арфы и скрипок (флажолеты), звон треугольника и тарелок создают ослепительно сияющую, вибрирующую звучность. На этом фоне у трубы величественно проходит лейтмотив Великого Новгорода.

Wunder staunen und verwirrt sind („Ein wunderbares Wunder, ein erstaunliches Wunder.“). Der Höhepunkt der Szene ist die Episode, in der sich die Fische in Gold verwandeln - ein wunderbares Beispiel für Rimski-Korsakows geniale Klangkunst. Die Akkordtriller der Holzbläser, des Klaviers und der Streicher, der gespannte und volle Klang der gesamten Blechbläsergruppe, die klingenden Schläge der Glocken, der Harfe und der Geigen (Flageoletts) sowie das Klirren der Triangel und der Becken erzeugen einen schillernden und vibrierenden Klang. Vor diesem Hintergrund trägt die Trompete majestätisch das Leitmotiv von Weliki Nowgorod.

60

[Allegro]

ХОР

30 - ло-то!

Тр.

Садко торжествует победу. На выигранные богатства он снаряжает «тридцать и один корабль», наделяет всяким добром неимущий люд и набирает «дружину хоробрую».

Sadko triumphiert. Mit dem Gewinn rüstet er „einunddreißig Schiffe“ aus, gibt den Armen allerlei Leckereien und rekrutiert „eine tapfere Freundesschar“.

Небольшое ариозо-песня Садко «Целовальнички любимы, верная дружина» своим удалым складом усиливает богатырские черты в образе Садко.

Народ славит гусяра за смелость и удачливость, за доброту к бедноте. На протяжении этой сцены у хора трижды звучит мелодия славления Садко («Слава, слава тебе, молодой гусяр»), каждый раз в новой тональности и в более высокой тесситуре. Возвращение этой мелодии, как и повторность некоторых других тем, не только связаны с ходом сценического действия, но придают симфоническую цельность музыкальной композиции сцены, подчеркивают ее эпическое своеобразие.

Прославляет Садко и гусяра Нежата. Он импровизирует сказку про Соловья — Садко, пленившего своими песнями самого Морского царя и получившего от него в награду золотых рыбок. В этой «сказке и присказке», колоритной эпической вставке, выражена одна из главных идей, вложенных композитором в оперу, — мысль о беспредельной, чудесной власти народного искусства.

Третья большая сцена четвертой картины содержит своеобразную сюиту из песен иноземных гостей.

Песни гостей, как и Сказка Нежаты, служат оригинальным эпическим отступлением, вполне оправданным в опере-былине. Каждая из них обладает своим характером, музыкальным колоритом, соответствующим национальности и стране, представителями которых выступают гости заезжие, и в каждой присутствует образ моря — великого пути, связывающего страны и народы.

Воинственна и сурова песня Варяжского гостя (бас). Мелодия ее

Das kleine Arioso-Lied von Sadko „Geliebte Küsse, treue Gefolgschaft“ verstärkt mit seiner gewagten Phrase die heroischen Züge im Bild Sadkos.

Das Volk lobt den Gusli-Spieler für seinen Mut, sein Glück und seine Freundlichkeit gegenüber den Armen. In dieser Szene lässt der Chor dreimal die Melodie von Sadkos Lobgesang erklingen („Ruhm, Ruhm dir, junger Gusli-Spieler“), jedes Mal in einer neuen Tonart und in einer höheren Stimmlage. Die Wiederholung dieser Melodie sowie die Wiederholung einiger anderer Themen sind nicht nur mit dem Verlauf der Bühnenhandlung verbunden, sondern verleihen der musikalischen Komposition der Szene eine symphonische Integrität und unterstreichen ihre epische Einzigartigkeit.

Sadko wird auch von dem Gusli-Spieler Neschata gepriesen. Er improvisiert eine Geschichte von Sadko, der Nachtigall, die den Meereszaren mit ihrem Gesang bezauberte und dafür mit goldenen Fischen belohnt wurde. Dieses „Märchen und Gerede“, eine farbenfrohe epische Einlage, bringt einen der Hauptgedanken des Komponisten zum Ausdruck - die Idee der grenzenlosen, wundersamen Macht der Volkskunst.

Die dritte große Szene des vierten Bildes enthält eine eigentümliche Folge von Liedern der ausländischen Gäste.

Die Lieder der Gäste dienen, wie Neschatas Märchen, als originelle epische Abschweifungen, die in einem Opernlibretto durchaus ihre Berechtigung haben. Jedes von ihnen hat seinen eigenen Charakter und seine eigene musikalische Note, die der Nationalität und dem Land der Gäste entspricht, und in jedem von ihnen gibt es ein Bild des Meeres - ein großer Weg, der Länder und Völker verbindet.

Das kriegerische und strenge Lied des Warägers (Bass). Die Melodie ist

носит декламационный характер, восходящие кварты в начале фраз придают ей мужественность и решительность. Оркестровый отыгрыш построен на энергичных мотивах струнных, изображающих грозный морской прибой. Тембр низкого мужского голоса и густая звучность духовых, преимущественно медных инструментов, хорошо гармонирует со всем обликом Варяга — отважного воина и морехода.

Песня Индийского гостя (тенор) — мягкая, лирически томная. Она украшена хроматическими узорами, небольшими виртуозными фиоритурами (переключки голоса и флейты). Мелодия спокойно развертывается на фоне лениво сменяющихся гармоний мажора и одноименного минора, различных аккордов натурального и гармонического соль мажора. Размеренная волнообразная фигурация виолончелей, приглушенная звучность засурдиненных струнных и деревянных ассоциируются с картиной спокойного южного моря и поддерживают мечтательное настроение этой восточной песни.

Третьим выступает Венецианский гость (баритон), рассказывающий в двух песнях (обе составляют один вокальный номер) о чудесах города Виденца (т. е. Венеции). Содержание первой песни — народная легенда о таинственном покровительстве Венеции со стороны самого моря. Знаменем этой чудесной связи служит появление церкви, поднимающейся раз в году из глубины моря.

Песня изложена в куплетно-вариационной форме. Канонический контрапункт альтов при втором проведении темы, четырехголосное аккордовое сопровождение в третьей строфе, фригийский ладовый колорит

декламаторisch, mit ansteigenden Quartan zu Beginn der Phrase, die ihr Männlichkeit und Entschlossenheit verleihen. Die Orchesterpartitur ist auf energischen Streichermotiven aufgebaut, die die bedrohliche Meeresbrandung darstellen. Das Timbre der tiefen Männerstimme und der dichte Klang der Blasinstrumente, vor allem der Blechbläser, harmonieren gut mit dem gesamten Erscheinungsbild des Warägers - einem tapferen Krieger und Seemann.

Der Gesang des indischen Gastes (Tenor) ist sanft, lyrisch und träge. Es ist mit chromatischen Mustern und kleinen virtuoson Koloraturen (Widerhall von Stimme und Flöte) verziert. Die Melodie entfaltet sich ruhig auf dem Hintergrund von träge wechselnden Harmonien in Dur und Moll des gleichen Namens, verschiedenen Akkorden in natürlichem und harmonischem G-Dur. Die gemessene, wellenförmige Figuration der Celli und der gedämpfte Klang der gedämpften Streicher und Holzbläser werden mit dem Bild der ruhigen südlichen See assoziiert und unterstützen die traumhafte Stimmung dieses orientalischen Liedes.

Der dritte ist der venedizianische Gast (Bariton), der in zwei Liedern (die beide aus einer einzigen Gesangsnummer bestehen) über die Wunder der Stadt Venediza (d.h. Venedig) spricht. Der Inhalt des ersten Liedes ist eine Volkslegende über die geheimnisvolle Schirmherrschaft Venedigs durch das Meer selbst. Ein Zeichen für diese wundersame Verbindung ist das Erscheinen einer Kirche, die einmal im Jahr aus den Tiefen des Meeres aufsteigt.

Das Lied steht in der Form einer Couplet-Variation. Der kanonische Kontrapunkt der Altstimme im zweiten Satz des Themas, die vierstimmige Akkordbegleitung in der dritten Strophe und die phrygischen Harmonien

придают песне церковный оттенок, слегка напоминающий старинную итальянскую музыку. Сама же песня, напевного и повествовательного склада, не имеет ничего специфически итальянского и не лишена русского песенного характера.

Вторая песня («Город прекрасный») выдержана композитором в духе баркаролы. Она рисует город Венец с неумолчным плеском волн, теплым и ласковым южным ветерком, с любовными песнями. Основная ми-мажорная тема песни — подвижная и грациозная мелодия с изящными акцентами на слабых долях такта, звонкими фиоритурами и контрастами forte и piano. Она сопровождается легкими аккордами струнных pizzicato, имитирующими звучность лютни — инструмента, имевшего большое распространение в музыкальном быту средневековой Европы.

Появление в среднем разделе новых тональностей (до мажор, ре-бемоль мажор и до-диез минор) вносит свежий и яркий контраст в «сапфировый» (по представлению Римского-Корсакова) ми-мажорный колорит песни. Сочный и плавно колышущийся аккомпанемент струнных и красивые мотивы флейты — изобразительного характера («Синее море плещется тихо... Дев чернокудрых песни несутся...»). Реприза песни обогащена подвижной «струющей» фигурацией скрипок, мелодия звучит здесь с большой насыщенностью и воодушевлением¹.

¹ Указанная фигурация скрипок сродни аккомпанементу в известной «Баркароле» Шуберта.

Финал четвертой картины и хор «Высота ли, высота поднебесная». Финал открывается ансамблем (хор, солисты): Нежата и народ советуют Садко отправиться в славный город

verleihen dem Lied einen kirchlichen Hauch, der ein wenig an die frühe italienische Musik erinnert. Das Lied selbst hat mit seiner melodiosen und erzählerischen Struktur nichts spezifisch Italienisches an sich und entbehrt nicht eines russischen liedhaften Charakters.

Das zweite Lied („Die schöne Stadt“) ist im Geiste einer Barkarole gehalten. Es schildert die Stadt Venedig mit dem unaufhörlichen Plätschern der Wellen, der warmen und sanften südlichen Brise und Liebesliedern. Das Hauptthema in E-Dur ist eine bewegliche und anmutige Melodie mit raffinierten Akzenten in den tiefen Bruchteilen eines Taktes, klingenden Koloraturen und Kontrasten zwischen forte und piano. Es wird von leichten Pizzicato-Streicherakkorden begleitet, die den Klang der Laute imitieren, einem im mittelalterlichen Europa weit verbreiteten Musikinstrument.

Die Hinzufügung neuer Tonarten im Mittelteil (C-Dur, Des-Dur und cis-Moll) bietet einen frischen und lebhaften Kontrast zur „saphirfarbenen“ (wie Rimski-Korsakow es versteht) E-Dur-Farbe des Liedes. Die reichhaltige und sanft wiegende Streicherbegleitung und die schönen Flötenmotive sind anschaulicher Natur („Das blaue Meer plätschert leise... Die Lieder der schwarzhaarigen Jungfrauen strömen...“). Die Reprise des Liedes wird durch eine bewegte „fließende“ Figuration der Geigen bereichert, die Melodie erklingt hier mit großer Intensität und Begeisterung¹.

¹ Die angegebene Violinfiguration ähnelt der Begleitung in Schuberts berühmter „Barcarole“.

Das Finale des vierten Satzes und der Chor „Bist du hoch, bist du hoch im Himmel“. Das Finale beginnt mit einem Ensemble (Chor, Solisten): Neschata und das Volk raten Sadko, in

Веденец. Затем следует небольшая речитативная сцена прощания Садко с новгородцами и Любовью. Минорному причету-плачу Любови («Закатился светел месяц») противопоставлены мужественные мажорные интонации полуречитативных ответов Садко, в которых нетрудно узнать несколько измененные мелодические обороты его речитатива из первой картины «Кабы была у меня» (см. «Ой, не сдержат тебе, лебедка, ясна сокола»), Здесь же проходит основная тема его арии (см. «Побываю я в ваших синих морях»). Возвращение этого музыкального материала связано с развитием сюжета — с осуществлением мечты Садко.

Собственно финалом картины служит песня Садко с хором «Высота ли, высота поднебесная», написанная на тему былины «Соловей Будимирович». Русский богатырский напев звучит как ответ на песни иноземных гостей, в нем прославляются великая русская земля и ее народ, Хор занимает центральное положение в опере и является ее идейно-музыкальной кульминацией. Небольшое оркестровое вступление на тему обращения Садко к дружине («Целовальнички любимы») родственно мелодии самой песни и подготавливает ее. Песня-хор изложена в широкой вариационной форме. Былинный напев сначала проходит в торжественном и мужественном одноголосном запеве у Садко.

die ruhmreiche Stadt Venedig zu gehen. Es folgt eine kurze rezitativische Szene von Sadjkos Abschied von den Nowgorodern und Ljubawa. Der Moll-Ausruf Ljubawas („Der helle Mond geht unter“) steht im Kontrast zu den mutigen Dur-Intonationen von Sadjkos halb-rezitativischen Antworten, in denen einige der veränderten melodischen Wendungen seines Rezitativs aus dem ersten Bild „Wenn ich nur hätte“ (siehe „Oh, ich könnte dich nicht zurückhalten, oh Schwan, der klare Falke“) leicht wiederzuerkennen sind, das auch das Hauptthema seiner Arie ist (siehe „Ich werde in deinen blauen Meeren sein“). Die Wiederkehr dieses musikalischen Materials steht im Zusammenhang mit der Entwicklung der Handlung - der Verwirklichung von Sadjkos Traum.

Das Finale der eigentlichen Oper ist Sadjkos Lied mit dem Chor „Ist es Höhe, himmlische Höhe?“, das auf das Thema der Helden „Nachtigall Budimirowitsch“ geschrieben wurde. Das russische Helden-Lied ist eine Antwort auf die Lieder der ausländischen Gäste, es verherrlicht das große russische Land und sein Volk. Der Chor nimmt eine zentrale Stellung in der Oper ein und ist ihr ideologischer und musikalischer Höhepunkt. Eine kleine orchestrale Einleitung zum Thema von Sadjkos Ansprache an seinen Hof („Geliebte Küsser“) ist der Melodie des Liedes selbst verwandt und bereitet es vor. Das Chorlied ist in breiter Variationsform gehalten. Die Nebenlinie kommt zuerst in Sadjkos feierlichem und männlichem einstimmigen Gesang.

61

Allegro non troppo

Музыкальный фрагмент песни «Высота ли, высота поднебесная». Музыка записана на двух пятилинейных системах в тональности G-мажор (один диэз) и размере 2/4. Темп обозначен «Allegro non troppo». Под нотами приведены русские слова: «Вы - со - та ли, вы - со - та под - не - бес - на - я, глу - бо - та, глу - бо - та О - ки - ан - мо - ре».

Первая вариация — проведение темы у Садко и мужского хора в плотной аккордовой фактуре («Как из-за моря»); во второй вариации («Хорошо корабли изукрашены») партия Садко образует свободный подголосок к теме. В третьей вариации («На беседе сидит») происходит тональный сдвиг (из ля мажора в фа мажор), тема звучит у хора струнных *pizzicato* прозрачно и легко. В четвертой вариации («Высота ли, высота») хоровое изложение оттеняется одноголосным контрапунктом струнных, возвращается в ля мажор. В пятую вариацию (*Poco più animato*) композитор вводит причет Любавы. Последняя, шестая вариация — самая насыщенная по звучности (хор, полный оркестр, солисты). В конце ее былинный напев проводится более крупными длительностями, к нему присоединяется мотив Великого Новгорода.

Особенности строения четвертой картины — монументальной народной сцены — дают представление о типичных чертах стиля и композиции эпических опер Римского-Корсакова.

Для этой картины (как, впрочем, и для первых двух) весьма характерны многочисленные репризы — повторения музыкального материала, что находит свое оправдание в репризах сюжетно-сценических ситуаций (типичный композиционный прием в произведениях народной эпической словесности). Так, например, дважды свершаются чудеса, а в соответствии с этим двукратно проходят темы Морской царевны, золотых рыбок и тема удивления народа; в связи с ходом действия три раза звучит хор народа «Слава, слава тебе, молодой гусяр». Эти репризы, в сочетании с двукратным проведением темы «Целовальнички любимы», образуют

In der ersten Variation führen Sadko und der Männerchor das Thema in einem dichten Akkordgefüge („Wie von jenseits des Meeres“); in der zweiten Variation („Die Schiffe sind gut geschmückt“) bildet Sadkos Stimme eine freie Unterstimme zum Thema. In der dritten Variation („Sitzen im Gespräch“) gibt es eine Tonverschiebung (von A-Dur nach F-Dur) und das Thema klingt transparent und mühelos im *Pizzicato*-Streicherchor. In der vierten Variation („Höhe, Höhe“) wird das Chorarrangement durch den einstimmigen Kontrapunkt der Streicher überschattet und kehrt nach A-Dur zurück. In der fünften Variation (*poco più animato*) führt der Komponist ein Vorspiel von Ljubawa ein. Die abschließende sechste Variation ist die intensivste, was ihre Lebendigkeit betrifft (Chor, volles Orchester und Solisten). Am Ende dieser Variation wird das Heldenepos in längerer Dauer gesungen, und es gesellt sich das Motiv von Weliki Nowgorod hinzu.

Die Struktur der vierten Szene, einer monumentalen Volksszene, ist typisch für den Stil und die Komposition der epischen Opern Rimski-Korsakows.


Für dieses Bild (wie auch für die ersten beiden) sind zahlreiche Reprisen sehr charakteristisch – Wiederholungen musikalischen Materials, die ihre Berechtigung in Reprisen von Handlungs- und Bühnensituationen finden (ein typisches kompositorisches Mittel in den Werken der volksepiischen Literatur). So geschehen z. B. zweimal die Wunder und damit einhergehend die Themen der Meeresprinzessin und der goldenen Fische sowie das Staunen des Volkes; im Zusammenhang mit dem Handlungsverlauf erklingt dreimal der Volkschor „Ruhm, Ruhm dir, junger Gusli-Spieler“. Diese Reprisen bilden in Verbindung mit der doppelten Einführung des Themas der „Geliebte Küsser“ ein gut entwickeltes System von

внутри второй сцены (наиболее сложной по композиции) развитую систему перекрестных тематических связей.

В картине встречаются композиционные приемы, ранее использованные композитором в «Снегурочке». В музыкальной форме первой сцены присутствуют черты рондо (как и в хоре «Проводы Масленицы»); песни гостей в третьей сцене составляют подобие вокальной сюиты (ср. сцены III действия «Снегурочки»).

Завершающая первую половину оперы четвертая картина содержит тематические репризы музыки важнейших предшествующих картин: в ней проходят темы арии Садко из первой картины и музыкальный материал, связанный с образом Морской царевны, из второй картины.

Пятая картина открывает вторую половину оперы, посвященную истории чудесных приключений Садко. Небольшая по размерам, она почти не содержит нового музыкального материала.

В начале картины повторяется вступление к опере (оно немного сокращено, изменен тональный план). Затем следует хор корабельщиков и дружины Садко «Уж как по морю, морю синему», где звучит перенесенная в минор и несколько иначе обработанная тема «Высота ли, высота»? Хор корабельщиков заунывен и печален. Сумрачный колорит присущ и музыке всей этой картины. Он создается господством «минорного лада, многократным возвращением хора корабельщиков (в соль-диез-миноре, ля миноре, до миноре) и частым проведением сурового ритмического мотива литавр , происходящего от той же темы.


Ария Садко. Единственный законченный сольный вокальный

тематических Querverbindungen innerhalb der zweiten Szene (der komplexesten in ihrer Komposition).

Die Kompositionstechniken, die der Komponist zuvor in „Snegurotschka“ verwendet hatte, finden sich in dem Bild wieder. Die musikalische Form der ersten Szene enthält Züge eines Rondos (wie im Chor „Der Abschied von Masleniza“); die Lieder der Gäste in der dritten Szene bilden eine Art Vokalsuite (vgl. Szenen aus Akt III von „Snegurotschka“).

Der vierte Satz, der die erste Hälfte der Oper abschließt, enthält thematische Wiederholungen der Musik der vorangegangenen Bilder: er enthält die Themen von Sadkos Arie aus dem ersten Bild und das musikalische Material, das mit dem Bild der Meeresprinzessin aus dem zweiten Bild verbunden ist.

Das fünfte Bild eröffnet die zweite Hälfte der Oper, die der Geschichte von Sadkos wundersamen Abenteuern gewidmet ist. Er ist klein und enthält fast kein neues musikalisches Material.

Die Einleitung der Oper wird zu Beginn des Bildes wiederholt (sie ist leicht gekürzt und das Klangschemata wurde geändert). Es folgt der Chor der Seeleute und Sadkos Menagerie „Über das Meer, das blaue Meer“ mit dem Thema „Höhe, Höhe“, das in einer Moll-Tonart umgearbeitet wurde. Der Chor der Seeleute ist dumpf und klagend. Die Musik des gesamten Stücks ist von einer düsteren Stimmung durchdrungen. Er entsteht durch die Vorherrschaft der Tonart g-Moll und die wiederholte Wiederkehr des Chors der Seeleute (in gis-Moll, a-Moll und c-Moll) sowie durch die häufige Verwendung eines schweren rhythmischen Motivs der Pauke , das auf dasselbe Thema zurückgeht.

Sadkos Arie. Die einzige vollständige Solo-Gesangsnummer

номер пятой картины — прощальная ария Садко. Ее можно было бы назвать песней. Мелодия арии — чисто песенного, протяжного характера. Ария сочинена в куплетно-вариационной форме, разработана в подголосочной манере. Арии предшествует мрачная речитативная тема оркестра. Она неоднократно проходит в картине и приобретает значение лейтмотива судьбы Садко.

des fünften Bildes ist Sadkos Abschiedsarie. Man könnte sie als Lied bezeichnen. Die Melodie der Arie ist rein liedhafter, nachklingender Natur. Die Arie ist in Strophen-Variationen komponiert, die in einer Art Unterstimme entwickelt werden. Der Arie geht ein düsteres Rezitativthema des Orchesters voraus. Es zieht sich mehrmals durch das Bild und wird zu einem Leitmotiv von Sadkos Schicksal.

62

Allegretto

The first system of the musical score is marked *Allegretto*. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower two staves. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic and includes a forte (*f*) section. The music is in a minor key and 8/8 time.

Allegro non troppo

The second system of the musical score is marked *Allegro non troppo*. It includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part is marked *dolce*. The lyrics are: "Гой, дру-жи - на вер - на - я, под-на-чаль-на - я". The music is in a minor key and 8/8 time.

Картина заканчивается музыкой «океан-моря синего» и замирающей вдали песней-хором корабельщиков.

Интермеццо. Сцена хора и оркестровое интермеццо соединяют пятую картину с шестой. Музыка изображает погружение Садко в глубину океана. Гуслияр ударяет по струнам. В ответ как отзвук слышны девичьи голоса (хор поет без слов) и призывное пение Морской царевны (на материале ее прощального ариозо из второй картины). У струнных проносятся нисходящие отрезки гаммы тон-полутон поочередно в третьей, второй и первой октавах. За ними на фоне бурного глиссандо арфы спускаются аккорды струнных и духовых, верхний голос которых образует тот же звукоряд (тон-полутон). Как сказано в ремарке: «Вода волнуется. Садко вместе с доской дубовую опускается в бездну морскую».

Das Bild endet mit der Musik des „blauen Ozeanmeeres“ und dem Chorgesang der Seeleute, der in der Ferne verklingt.

Intermezzo. Eine Chorszene und ein orchestrales Intermezzo verbinden die fünfte Szene mit der sechsten. Die Musik schildert Sadkos Abstieg in die Tiefen des Ozeans. Der Gusli-Spieler schlägt die Saiten an. Daraufhin erklingen die Stimmen der Mädchen als Echo (der Chor singt ohne Worte) und der anziehende Gesang der Meeresprinzessin (basierend auf ihrem Abschiedsarioso aus dem zweiten Bild). Die Streicher führen absteigende Ton-Halbtton-Skalenabschnitte abwechselnd in der dritten, zweiten und ersten Oktave fort. Darauf folgen vor dem Hintergrund des wilden Glissandos der Harfe absteigende Akkorde für Streicher und Bläser, deren Oberstimme die gleiche Ton-Halbtton-Skala bildet. Wie es in der Anmerkung heißt: „Das Wasser rührt sich. Sadko stürzt mit seiner Eichenplanke in den Abgrund des Meeres.“

63

[Andantino]

Далее в зыбкой, гармонически неустойчивой (как бы все время

Außerdem finden sich in dem schwankenden, harmonisch instabilen

плещущейся из-за постоянных тремоло и трелей) музыкальной ткани интермеццо проходят мотивы Лазоревого терема, золотых рыбок. Интермеццо завершается длительно тянущимся увеличенным трезвучием на органном пункте ми. Из глубоких басов оркестра постепенно поднимается плавная фигурация, построенная на лейтмотиве моря. Сумрак рассеивается, возникают очертания Лазоревого терема.

Шестая картина. Здесь получают дальнейшее развитие сказочно-фантастические образы второй картины и появляется новый музыкальный материал, введенный композитором для изображения Подводного царства с его фантастическими обитателями. В отличие от второй картины, здесь меньше лирики, но зато достигает своей кульминации декоративно-звучкописная сторона, во всю ширь развертывается могучее симфоническое дарование Римского-Корсакова, присущее ему богатство волшебного, сказочного вымысла.

Господствующий в шестой картине фантастический колорит выгодно оттеняется эпизодами народного склада, выдержанными в относительно простом, диатоническом стиле реальных сцен оперы. Эти эпизоды, связанные, как правило, с характеристикой Садко, образуют яркие контрасты внутри картины и придают музыке национальный характер.

Хор красных девиц и величальная песня Садко. Шестая картина начинается двумя номерами, разделенными небольшим речитативом Морского царя. Это — хор красных девиц, сестер Морской царевны, и величальная песня Садко. Хор построен на теме Подводного царства, в основе которой лежит

(durch die ständigen Tremolos und Triller wie immer plätschernden) musikalischen Gewebe des Intermezzos Motive des Azurblauen Turms und des goldenen Fisches. Das Intermezzo schließt mit einem verlängerten und vergrößerten Dreiklang auf dem Orgelpunkt in E. Aus den tiefen Bässen des Orchesters erhebt sich eine allmählich fließende Figur, die auf dem Leitmotiv des Meeres aufbaut. Die Dämmerung löst sich auf und die Umrisse des Azurblauen Turms erscheinen.

Sechstes Bild. Hier werden die märchenhaften und phantastischen Bilder des zweiten Bildes weiterentwickelt, und es erscheint neues musikalisches Material, das der Komponist einführt, um das Unterwasserreich mit seinen phantastischen Bewohnern darzustellen. Im Gegensatz zum zweiten Bild gibt es weniger Lyrik, aber der dekorative und klangliche Aspekt erreicht seinen Höhepunkt, wobei sich Rimski-Korsakows kraftvolle symphonische Gabe und der ihr innewohnende Reichtum an magischer und märchenhafter Phantasie voll entfalten.

Das vorherrschende phantastische Flair des sechsten Bildes wird durch Episoden im volkstümlichen Stil in dem relativ einfachen, diatonischen Stil der eigentlichen Opernszenen unterbrochen. Diese Episoden, die in der Regel mit der Charakterisierung Sadkos verbunden sind, bilden auffällige Kontraste innerhalb des Bildes und verleihen der Musik einen nationalen Charakter.

Chor der schönen Jungfrauen und die Lobpreisung Sadkos. Das sechste Bild beginnt mit zwei Nummern, die durch ein kleines Rezitativ des Meereszaren getrennt sind. Es handelt sich um den Chor der schönen Jungfrauen, Schwestern der Meeresprinzessin, und Sadkos Lobpreisung. Dem Chor liegt das

гармоническая последовательность из малого вводного септаккорда VII ступени и увеличенного трезвучия тоники.

Этот номер является свободной репризой хора красных девиц из второй картины. Здесь использован тот же музыкальный материал, те же фиоритуры Волховы, но фа мажор заменен ми мажором — «сапфировой» тональностью, соответствующей светло-синим краскам Лазоревого терема.

Величальная песня Садко носит эпически широкий характер. С неторопливой и плавной мелодией запева (пример 64а) контрастирует энергичный, ритмически упругий припев («Славен, грозен Царь Морской») с перебором гуслей в сопровождении (участвуют струнные pizzicato и арфа. Пример 64б).

Thema des Unterwasserreichs zugrunde, das auf einer harmonischen Folge aus einem einleitenden Septakkord in Moll der VII. Stufe und einem erweiterten Tonika-Dreiklang basiert.

Diese Nummer ist eine freie Reprise des Chors der schönen Jungfrauen aus dem zweiten Bild. Hier wird das gleiche musikalische Material verwendet, die gleichen Wolchowa-Koloraturen, aber F-Dur wurde durch E-Dur ersetzt, die „Saphir“-Tonalität, die den hellblauen Farben des Azurblauen Turms entspricht.

Das großartige Lied Sadkos hat einen episch breiten Charakter. Die gemächliche und sanfte Melodie zu Beginn des Gesangs (Beispiel 64a) wird durch den energischen und rhythmisch federnden Refrain („Glorreicher, furchtbarer Meereszar“) mit einer Übersteuerung durch die Gusli kontrastiert (Pizzicato-Streicher und Harfe sind beteiligt. Beispiel 64b).

64 а) [Moderato] *Dolce*

Си - на - е мо - ре

sempre legato

гроз - но, ши - ро - ко,

6)

[Moderato]

Сла - вен, грозен Царь Морской, со . Ца - ри - цей Во - дя - ни - цей

В третьей строфе к Садко присоединяются со своими темами Волхова и Морской царь (в припеве еще и хор), и сольная песня превращается в терцет с искусным полифоническим сплетением нескольких мелодий¹.

¹ При переходе к припеву звучат гармонии морской бездны (см. «Царство Морское великое!»).

Сцена праздника на дне морском.

Большая часть шестой картины представляет собой обширную вокально-симфоническую сюиту — сцену свадебного торжества на дне морском. Сюита открывается «Шествием чуд морских» на темах речек и ручейков, Морского царя и Волховы. Первый раздел «Шествия» — чисто оркестровый, во втором к оркестру присоединяются солисты и хор.

Второй номер сюиты — хоровая «Свадебная песня», исполняемая во время обряда венчания Садко и Волховы (их обводят вокруг кусточка ракитова). Простая диатоническая мелодия, такая же гармонизация, подражание в аккомпанементе народным щипковым инструментам, народный склад текста (здесь переработана святочная подблюдная

In der dritten Strophe gesellen sich zu Sadko die Wolchowa und der Meereszar mit ihren Themen (im Refrain auch der Chor), und das Sololied wird zu einem Terzett mit einer gekonnten polyphonen Verschmelzung mehrerer Melodien¹.

¹ In der Überleitung zum Refrain erklingen die Harmonien des Meeresabgrunds (siehe „Das Zarenreich des Meeres ist groß!“).

Die Festszene auf dem Grund des Meeres.

Der größte Teil des sechsten Bildes ist eine umfangreiche vokalsymphonische Suite - eine Szene einer Hochzeitsfeier auf dem Grund des Meeres. Die Suite beginnt mit der „Prozession der Wunder des Meeres“, die auf den Themen der Flüsse und Bäche, des Meereszaren und der Wolchowa basiert. Der erste Teil der Prozession ist rein orchestral, während im zweiten Teil das Orchester durch Solisten und den Chor ergänzt wird.

Die zweite Nummer der Suite ist das chorische „Hochzeitslied“, das während des Hochzeitsrituals von Sadko und Wolchowa vorgetragen wird (sie stehen im Kreis um einen Weiden-Strauch). Die einfache diatonische Melodie, die gleiche Harmonisierung, die Imitation traditioneller Zupfinstrumente in der Begleitung und die volkstümliche Phrasierung des Textes (hier eine

песня) придают этому номеру ярко выраженный русский народный характер.

Umarbeitung eines heiligen Mondscheinliedes) verleihen diesem Stück einen eindeutig russischen Volkscharakter.

65 *Allegro assai*

C. *mf*
Рыб_ка шла, плы - ла из Но - ва - го - ро - да,
A. *p*

За «Свадебной песней» следует два оркестровых эпизода: плавная, с непрерывным мелодическим движением на 5/8 «Пляска речек и ручейков» и грациозная, в движении вальса, «Пляска золотоперых и сереброчетуйных рыбок», основанная на лейтмотиве рыбок золото перо.

Сюита завершается общей пляской — монументальным вокально-симфоническим номером (с участием оркестра, хора, солистов). В общей пляске Римский-Корсаков с замечательным мастерством объединяет большое количество тем. В основе ее лежит лаконичный плясовой наигрыш Садко.

Nach dem „Hochzeitslied“ folgen zwei Orchesterepisoden: der sanfte „Tanz der Flüsse und Bäche“ mit kontinuierlicher melodischer Bewegung in 5/8 und der anmutige „Tanz der Goldfeder- und Silberschuppenfische“ im Walzertakt, basierend auf dem Leitmotiv der Goldfederfische.

Die Suite schließt mit einem allgemeinen Tanz - einer monumentalen vokalsymphonischen Nummer (mit Orchester, Chor und Solisten). Im allgemeinen Tanz verbindet Rimski-Korsakow eine große Anzahl von Themen mit bemerkenswertem Geschick. Er basiert auf der lakonischen Sadko-Tanzmelodie.

66 [Allegretto]

A. *pp*

Мотив наигрыша развивается вариационно и служит рефреном большой и сложной композиции (с чертами рондо и вариаций). Эпизоды построены на темах величальной песни Садко, Волховы, моря и других.

Финал картины начинается с появления Видения — Старчища могуч богатыря в облике калики перехожего (баритон). Монолог Видения написан в стиле церковных старинных напевов. В целях создания глубокого музыкального контраста Римский-Корсаков вводит орган, звучание которого, вместе с деревянными и струнными инструментами, несколько напоминает церковный хор.

Заключительный эпизод картины построен на лейтмотиве Подводного царства и рисует исчезновение Лазоревго терема в бездонной пучине океана.

Седьмая картина. Ей предшествует оркестровое вступление (на темах моря и любовного дуэта второй картины). В ней изображается полет Садко и Морской царевны на лебедях и касатках в Новгород. В симфоническую ткань вступления эпизодически вплетаются голоса Садко и Морской царевны, доносящиеся из-за сцены.

Колыбельная песня Волховы. Первая сцена седьмой картины — прощание Волховы с Садко, спящим на берегу Ильмень-озера, — одна из лучших в опере и наиболее ценяемая самим автором. В центре этой сцены находится образ Волховы, развитие которого достигает здесь завершающей стадии. Как и Снегурочка, Морская царевна почти становится человеком, но вслед за тем растворяется в мире природы, порождением которой она была.

Реальные, девические черты образа Волховы ярственнее всего выступают в ее колыбельной песне, но музыка

Das Motiv wird variativ entwickelt und dient als Refrain für eine große und komplexe Komposition (mit Rondo- und Variationselementen). Die Episoden basieren auf den Themen von Sadkos Lobpreisung, Wolchowa, dem Meer und anderen.

Das Finale beginnt mit dem Erscheinen der Vision, eines mächtigen Kriegers in der Gestalt eines alten Pilgers (Bariton). Der Monolog der Vision ist im Stil alter Kirchenmelodien geschrieben. Um einen tiefen musikalischen Kontrast zu schaffen, setzt Rimski-Korsakow eine Orgel ein, deren Klang zusammen mit den Holzblas- und Streichinstrumenten ein wenig an einen Kirchenchor erinnert.

Die letzte Episode baut auf dem Leitmotiv des Unterwasserreichs auf und schildert das Verschwinden des Azurblauen Turms im bodenlosen Abgrund des Ozeans.

Siebtes Bild. Ihm geht eine orchestrale Einleitung voraus (zu den Themen Meer und Liebesduett des zweiten Bildes). Es schildert den Flug von Sadko und der Meeresprinzessin auf Schwänen und Schwalben nach Nowgorod. Das symphonische Gewebe der Einleitung ist gelegentlich mit den Stimmen von Sadko und der Meeresprinzessin verwoben, die von der anderen Seite der Bühne kommen.

Wolchovas Wiegenlied. Die erste Szene des siebten Bildes, Wolchovas Abschied von Sadko, während er am Ufer des Ilmen-Sees schläft, ist eine der schönsten der Oper und eine der vom Autor selbst am meisten geschätzten. Im Mittelpunkt dieser Szene steht das Bild der Wolchowa, das hier sein letztes Stadium erreicht. Wie Snegurotschka wird die Meeresprinzessin fast zu einem Menschen, löst sich dann aber in der natürlichen Welt auf, deren Geschöpf sie war.

Wolchovas echte, mädchenhafte Züge kommen in ihrem Wiegenlied am deutlichsten zum Vorschein, aber auch

дает ощутить и сказочность этого существа. Вслушиваясь в нежную, плавно льющуюся мелодию песни, можно обнаружить в ней очертания темы лебедей из второй картины. Но она здесь ритмически изменена и преобразована в чисто песенную мелодию, завершающуюся мягкими баюкающими мелодическими оборотами в объеме малой терции.

die Musik vermittelt ein Gefühl für den märchenhaften Charakter des Geschöpfes. Wenn man die sanft fließende Melodie des Liedes hört, kann man die Umrisse des Schwanenthemas aus dem zweiten Bild erkennen. Hier wird es jedoch rhythmisch verändert und in eine rein klangliche Melodie umgewandelt, die mit sanften, wiegenden melodischen Wendungen in der Lautstärke von kleinen Terzen endet.

67 *Andante*

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

pp

Существенно обновлен и гармонический склад темы: вместо красочных терцовых сопоставлений Римский-Корсаков пользуется типичным для народной песни переменным ладом: начиная колыбельную в фа-диез миноре, композитор заканчивает ее в ля мажоре. Лишь в припеве, особенно же в оркестровых интерлюдиях, появляются изысканные гармонические краски: здесь сопоставлены трезвучия на расстоянии малой терции (соль мажор—ми мажор), в интерлюдии проходит гамма тон-полутон, гармонизованная фантастично звучащей тритоновой последовательностью трезвучий ля минора, ми-бемоль мажора и ля мажора.

Auch die harmonische Struktur des Themas ist deutlich verändert: statt bunter Terzen nebeneinander verwendet Rimski-Korsakow eine für das Volkslied typische variable Tonleiter: das Wiegenlied beginnt in fis-Moll und endet in A-Dur. Erst im Refrain und vor allem in den orchestralen Zwischenspielen tauchen raffinierte harmonische Farben auf: hier stehen die Dreiklänge im Abstand einer kleinen Terz nebeneinander (G-Dur - e-Moll), das Zwischenspiel hat eine Tonika-Halbtonskala, die durch die fantastisch klingende Tritonusfolge der Dreiklänge a-Moll, Es-Dur und A-Dur harmonisiert wird.

[Andante]

Ба - ю - бай, ба - ю - бай, ба - ю - бай, ба - ю - бай

Песня написана в куплетно-вариационной форме. Во втором и третьем куплетах мелодия остается неизменной, а оркестровые вариации носят изобразительный характер. Во втором куплете мелодия проходит на фоне покачивающейся гармонической фигурации струнных, в третьем — в сочетании с красивым подголоском арфы и флейты. Эти подробности изложения навеяны образами поэтического текста, где рисуется обстановка действия (берег и озеро, заросшее тростником). Одновременно они служат художественно тонким указанием на внутреннюю связь Волховы с природой.

Сочетание реальных и фантастических черт характерно для образа Волховы и в последующей речитативной сцене, хотя здесь больше подчеркивается волшебная

Das Lied ist in Form von Strophen-Variationen geschrieben. In der zweiten und dritten Strophe bleibt die Melodie unverändert, und die orchestralen Variationen sind darstellend. In der zweiten Strophe wird die Melodie von schwankenden harmonischen Streicherfiguren untermalt, während sie in der dritten Strophe mit der schönen Unterstimme von Harfe und Flöte kombiniert wird. Diese Details der Erzählung sind von den Bildern des poetischen Textes inspiriert, die den Schauplatz der Handlung (das Ufer und den mit Schilf bewachsenen See) darstellen. Sie dienen auch als künstlerisch subtiler Hinweis auf Wolchowas innere Verbundenheit mit der Natur.

Die Kombination von realistischen und phantastischen Zügen ist auch in der folgenden Rezitativszene typisch für die Wolchowa, obwohl hier der magische Charakter der Meeresprinzessin stärker

сущность Морской царевны. Среди заклинательных мотивов, заимствованных из второй картины («А я, царевна Волхова, подруга вещая твоя»), лишь один раз, но зато с необычайной яркостью и страстным порывом звучит тема любви Волховы «Полонили сердце мне твои песни чудные» (унисон голоса и скрипок с деревянными инструментами). Прощальные фразы Волховы «Баю-бай!» превращаются в вокализы и как бы растворяются в волшебной гармонии. Из этой неясной, воздушно-дымчатой звучности возникает у флейты и арфы и секвенциями поднимается вверх пятизвучный отрезок гаммы тон-полутон — мотив речек светловодных: Морская царевна рассеивается алым утренним туманом по лугу и превращается в реку (см. клавир, эпизод Tempo 1 перед цифрой 315).

Финал. Вдали слышна песня-плач одинокой, тоскующей Любавы Буслаевны. Песня Любавы, пробуждение Садко, встреча его с женой и с возвращающейся дружиной составляют содержание второй сцены седьмой картины. В финале оперы принимают участие все действующие лица новгородских картин. Эта сцена, основанная на тематическом материале первой половины оперы, образует грандиозную музыкальную репризу-обрамление в масштабе всей оперы, чем убедительно подчеркивается ее былинный, эпический склад. Финал начинается песней- рассказом Садко о своих странствиях и приключениях. Мелодия рассказа Садко, напоминающая своим рисунком арию Садко из пятой картины (см. пример 62), изобилует размашистыми мелодическими ходами, октавными скачками. Она дышит мужественностью и энергией.

betont wird. Unter den aus dem zweiten Bild entlehnten Beschwörungsmotiven („Und ich, Fürstin Wolchowa, dein prophetischer Freund“) ist nur ein einziges Mal, aber mit ungewöhnlicher Helligkeit und leidenschaftlichem Ausbruch das Thema von Wolchovas Liebe zu hören: „Deine wundersamen Lieder haben mein Herz erfüllt“ (Unisono von Stimme und Geigen mit Holzblasinstrumenten). Wolchovas Abschiedsfloskeln „Bai-bai!“ verwandeln sich in Vokalisieren und scheinen sich in magischer Harmonie aufzulösen. Aus diesem undeutlichen, luftig-rauchigen Klang entspringen Flöte und Harfe und sequenzieren aufwärts einen fünftönigen Abschnitt der Ton-Halbtone-Skala - das Motiv der Flüsse aus hellem Wasser: die Meeresprinzessin zerstreut sich im scharlachroten Morgennebel über die Wiese und wird zum Fluss (siehe Klavierauszug, Episode Tempo 1 vor Ziffer 315).

Finale. In der Ferne hört man den einsamen, sehnsüchtigen Liedruf von Ljubawa Buslajewna. Ljubawas Lied, Sadkos Erwachen und seine Begegnung mit seiner Frau und dem zurückkehrenden Gefolge bilden die zweite Szene der siebten Szene. In der Schlussszene der Oper kommen alle Figuren des Nowgoroder Bildes vor. Diese Szene, die auf dem thematischen Material der ersten Hälfte der Oper basiert, bildet eine grandiose musikalische Reprise - ein Rahmen für die gesamte Oper, der ihre heroische, epische Struktur überzeugend unterstreicht. Das Finale beginnt mit einem Lied - Sadkos Erzählung von seinen Wanderungen und Abenteuern. Die Melodie von Sadkos Geschichte, die Sadkos Arie aus dem fünften Bild ähnelt (siehe Beispiel 62), strotzt nur so vor ausladenden melodischen Wendungen und Oktavsprüngen. Sie atmet Männlichkeit und Energie.

В сто - ро - нах гу - лял я: даль - них: пел, иг - рал зем -

- ли раз - до - лью: зве - ри, пти - цы со - би - ра - ли - ся,

Постепенно к Садко присоединяется хор, затем вступают другие действующие лица, каждый со своими темами, и образуется многотемный ансамбль. Садко занимает в нем центральное место, образ его как народного героя получает здесь свое завершение. Народ славит гусяра Садко, послужившего своим даром музыканта родной земле; славит его песни, исполненные всепокоряющей, богатырской красоты. В этом отчетливо раскрывается одна из главных идей оперы-былины (и многих других произведений Римского-Корсакова) — идея о высоком значении художника и искусства в жизни людей.

В заключительных тактах финала торжественные восклицания хора «Морю синему слава! Волхове-реке слава!» сливаются с мощным звучанием у оркестра темы «окиан-моря синего».

Nach und nach stößt der Chor zu Sadko, und dann kommen die anderen Darsteller hinzu, jeder mit seinem eigenen Thema, so dass ein multithematisches Ensemble entsteht. Sadko nimmt in diesem Ensemble den zentralen Platz ein, sein Bild als Volksheld wird hier vervollständigt. Das Volk preist Sadko, den Gusli-Spieler, der seiner Heimat mit seiner musikalischen Begabung gedient hat; es preist seine Lieder, die von einer alles erobernden, reckenhaften Schönheit erfüllt sind. Dies zeigt deutlich einen der Hauptgedanken der Helden-Oper (und vieler anderer Werke Rimski-Korsakows) - den hohen Stellenwert des Künstlers und der Kunst im Leben der Menschen.

In den letzten Takten des Finales verschmilzt der feierliche Ausruf des Refrains „Ruhm dem blauen Meer! Ruhm dem Wolchow-Fluss!“ mit dem kraftvollen Klang des „blauen

Опера «Садко» — классическое воплощение эпического былинного стиля в жанре оперы. В образах главных действующих лиц выражено основное идейное содержание произведения, материалом для которого композитору послужили мотивы русского поэтического эпоса.

Садко — главный герой оперы-былины. Из всех народных былин особое внимание композитора привлекла та, главным героем которой является не воин-богатырь, а народный поэт-гуслист, олицетворяющий поэтическую одаренность народа, красоту и нравственную мощь его искусства. В образе Садко отражены вместе с тем высокое патриотическое чувство, чистота и благородство стремлений, пытливый ум и деятельный характер — черты, которыми наделил народ своих героев в сказках, песнях, эпических поэмах и в совокупности которых выступает духовный облик самого народа. С образом главного героя связано раскрытие важнейших моментов идейного содержания оперы: патриотический мотив прославления русской земли — ее бескрайних просторов, богатых и славных городов, ее талантливый народ, творца всех материальных и духовных ценностей; в «Садко», как и в «Снегурочке», проведена мысль о всемогуществе искусства, силой которого человек покоряет природу и выходит победителем из борьбы с людской неправдой, косностью и социальной несправедливостью; здесь же выражена излюбленная композитором идея очеловечивания фантастического существа под чудесным воздействием того же искусства (образ Волховы), а также мысль о торжестве светлого, положительного начала в жизни.

Вокруг Садко группируются другие образы оперы — персонажи реальные

«Океанского»-Темас des Orchesters zusammen.

Die Oper „Sadko“ ist eine klassische Verkörperung des epischen Stils in der Gattung der Oper. Die Charaktere der Hauptfiguren drücken den wichtigsten ideologischen Inhalt des Werks aus, für den der Komponist Motive des russischen poetischen Epos verwendete.

Sadko ist der Protagonist der Oper. Von allen volkstümlichen Recken reizte den Komponisten besonders diejenige, in der der Protagonist kein Krieger oder Held ist, sondern ein Volkspoet und Gusli-Spieler, der die dichterische Begabung des Volkes und die Schönheit und moralische Kraft seiner Kunst verkörpert. Gleichzeitig spiegelt das Bild Sadkos ein hohes patriotisches Gefühl, Reinheit und edle Bestrebungen, einen wissbegierigen Geist und einen aktiven Charakter wider - Eigenschaften, mit denen das Volk seine Helden in Märchen, Liedern und Epen ausstattete, die allesamt das geistige Bild des Volkes repräsentieren. Das Bild des Protagonisten ist mit der Entwicklung der wichtigsten Elemente des ideologischen Inhalts der Oper verbunden: das patriotische Motiv der Verherrlichung des russischen Landes - seiner riesigen Territorien, seiner reichen und glorreichen Städte, seiner begabten Menschen, des Schöpfers aller materiellen und geistigen Werte; in „Sadko“ wie auch in „Snegurotschka“ wird der Gedanke über die Allmacht der Kunst ausgedrückt, deren Kraft über die Natur herrscht und sich gegen menschliche Ungerechtigkeit, Unrecht und soziale Ungerechtigkeit durchsetzt. Hier drückt der Komponist auch seine Lieblingsidee von der Vermenschlichung phantastischer Geschöpfe unter dem wundersamen Einfluss derselben Kunst (das Bild der Wolchowa) sowie die Idee vom Triumph des hellen und positiven Elements im Leben aus.

Die anderen Figuren der Oper - reale und phantastische - scharen sich um

и фантастические. Не стремясь к исторически точному изображению древнего Новгорода, Римский-Корсаков тем не менее создал замечательные по верности и живости художественного воплощения картины жизни средневекового русского города, целую галерею ярких портретов его обитателей— представителей пестрого новгородского люда: скоморохов, гусяров, калик переходящих, чванливых настоятелей — предводителей купечества, иностранных торговых гостей. Среди всех новгородцев выделяются образы молодого гусяру Нежаты— выразителя мыслей и чувств народа и Любавы Буслаевны — преданной и любящей жены Садко. Во второй и шестой картинах оперы выступают действующие лица сказочного Подводного царства: Морская царица Волхова, Морской царь, многочисленные чудеса морские. Особенным богатством и тонкостью отличается характеристика Волховы, где причудливо переплетаются, как и в образе Снегурочки, реально-лирические и фантастические черты. Важное место отведено в опере и музыкальному изображению природы, уже не волшебной ожившей, а реальной. Это — картины морских просторов «океан-моря», Ильмень-озера, Волховы-реки.

Действие в «Садко» течет, неторопливо и плавно в чередовании и сопоставлении разнохарактерных сцен и картин. Оно переносит слушателя из богатых хором новгородского купечества на берег Ильмень-озера, с торговой площади-пристани города на необозримые морские пространства, в глубины океана и вновь возвращает в Великий Новгород.

В основе музыкальной драматургии и композиции оперы лежит контрастное сопоставление реальных

Sadko. Rimski-Korsakow versucht nicht, das alte Nowgorod mit historischer Genauigkeit darzustellen, aber er hat wunderbare Bilder vom Leben in dieser mittelalterlichen russischen Stadt geschaffen, eine Galerie bunter Porträts ihrer Bewohner - Vertreter des vielfältigen Nowgoroder Volkes: Spielmänner, Gusli-Spieler, prahlerische Fürsten - Häupter von Kaufleuten und ausländische Handelsgäste. Unter allen Nowgorodern ragen die Darstellungen des jungen Gusli-Spieler Neschata, des Sprechers der Gedanken und Gefühle des Volkes, und Ljubawa Buslajewna, Sadkos hingebungsvolle und liebende Frau, hervor. In der zweiten und sechsten Szene der Oper treten die Figuren des Märchens vom Unterwasserreich auf: die Meeresprinzessin Wolchowa, der Meereszar und zahlreiche Wunder des Meeres. Die Charakterisierung Wolchowas ist besonders reichhaltig und subtil, weil sie eine komplizierte Kombination aus realen und phantastischen Zügen aufweist, genau wie bei der Charakterisierung Snegurotschkas. Einen wichtigen Platz in der Oper nimmt auch die musikalische Darstellung der Natur ein, die nicht mehr magisch lebendig, sondern real ist. Dazu gehören Bilder des Meeres, des Ilmen-Sees und des Flusses Wolchow.

Die Handlung in „Sadko“ fließt gemächlich und reibungslos dahin, wobei sich verschiedene charakteristische Szenen und Bilder abwechseln und nebeneinander gestellt werden. Sie führt den Zuhörer von den reichen Hallen der Nowgoroder Kaufleute an die Ufer des Ilmensees, vom Marktplatz der Stadt in die Weite des Meeres, in die Tiefen des Ozeans und wieder zurück nach Weliki Nowgorod.

Das musikalische Drama und die Komposition der Oper beruhen auf der Gegenüberstellung von Szenen aus

новгородских бытовых сцен со сценами сказочными, рисующими волшебное Подводное царство. На этом красочном, постоянно меняющемся фоне выделяется фигура самого Садко, показано его столкновение-спор с новгородскими богатеями, в котором Садко выступает представителем бедняков — «братья младшей»; через ряд картин оперы проходит главная лирическая линия сюжета — любовь к Садко Морской царевны.

В композиции «Садко» выражены характерные особенности неторопливо развивающейся эпической музыкальной драматургии, типичной для сказочных опер, Римского-Корсакова.

Сложность и контрастность композиции «Садко» определяют богатство и многообразие музыкального стиля оперы, красочность выразительных средств. В новгородских бытовых сценах Римский-Корсаков особенно широко пользуется народными жанрами и народными стилевыми приемами. Интересно отметить, что композитор неоднократно вводит чисто эпические жанровые номера, каковыми являются былина о Волхе Всеславиче, сказка и присказка Нежаты, былина о Соловье Будимировиче (хор «Высота») и другие; а также многочисленные песенные номера. Вокальное начало в этих сценах преобладает, мелодика носит песенный характер и большей частью основана на типично народных интонациях, ритмах и размерах; гармонический язык, в общем, диатоничен, изобилует народными ладовыми оборотами. Небывалое национальное своеобразие придает всей опере былинный речитатив, примененный композитором для обрисовки Садко. Как указывал Римский-Корсаков, «речитатив этот — не разговорный язык, а как бы условно-уставный

dem realen Leben in Nowgorod und märchenhaften Szenen, die das magische Unterwasserreich darstellen. Vor diesem farbenfrohen und ständig wechselnden Hintergrund hebt sich die Figur des Sadko selbst hervor, sein Konflikt und Streit mit den reichen Einwohnern von Nowgorod, mit Sadko als Vertreter der Armen - „den jungen Brüdern“, und das lyrische Thema der Oper - Sadkos Liebe zur Meeresprinzessin - zieht sich durch eine Reihe von Szenen.

Die Komposition von Sadko bringt die charakteristischen Merkmale des sich gemächlich entwickelnden epischen Musikdramas zum Ausdruck, das für die Märchenoper von Rimski-Korsakow typisch ist.

Die Komplexität und die Kontraste von „Sadkos“ Komposition bestimmen den Reichtum und die Vielfalt des musikalischen Stils der Oper und die Farbigkeit ihrer Ausdrucksmittel. In den Szenen aus dem Nowgoroder Alltag bedient sich Rimski-Korsakow vor allem volkstümlicher Genres und volkstümlicher Stilmittel. Interessant ist, dass der Komponist immer wieder rein epische Nummern einführt, wie z. B. das Epos über Wolch Wseslawitsch, die Erzählung und das Anekdote von Neschata, das Epos über Nachtigall Budimirowitsch (Chor „Höhe“) und andere, sowie zahlreiche Liednummern. In diesen Szenen überwiegt der vokale Ansatz, die Melodie ist liedhaft und basiert größtenteils auf typisch volkstümlichen Intonationen, Rhythmen und Taktarten; die harmonische Sprache ist im Allgemeinen diatonisch und mit volkstümlichen Harmonien angereichert. Eine noch nie dagewesene nationale Originalität erhält die ganze Oper durch das Rezitativ der Poesie, das der Komponist für die Darstellung von Sadko verwendet. Wie Rimski-Korsakow feststellte, „ist dieses Rezitativ keine gesprochene Sprache, sondern eine Art konventionelle und gesetzlich vorgeschriebene heroische

былинный сказ или распев, первообраз которого можно найти в декламации рябининских былины¹...

¹ Т. Г. Рябинин —известный народный сказитель, выступавший в Петербурге с исполнением былин.

Одиннадцатидольный хор, былина Нежаты, хоры на корабле, напев стиха о Голубиной книге и другие подробности способствуют, со своей стороны, приданию [опере] былевого и национального характера». Иные черты свойственны музыке фантастических сцен. Здесь господствует инструментальная стихия, а вокальные партии часто являются лишь одним из компонентов сложной симфонической ткани. Мелодика нередко причудлива и носит инструментальный характер; гармонический язык характеризуется обилием неустойчивых аккордов, неожиданными сменами тональностей, употреблением необычных ладов. Это придает музыке призрачно-волшебный, зыбкий колорит.

Через всю оперу проходит несколько лейтмотивов. Почти все они связаны с характеристикой чисто фантастических персонажей и природы (Морская царевна и Морской царь; Подводное царство и Лазоревый терем; лейтмотивы моря, речек, ручейков, рыбок золото перо). Один из лейтмотивов символизирует могущество Новгорода. Однако для обрисовки главных действующих лиц Римский-Корсаков предпочитает пользоваться темами, не являющимися, строго говоря, лейтмотивами, хотя они тесно связаны с определенными образами. Так, в характеристике Садко важную роль играют интонации различных типов былинного напева (тема хора «Высота ли, высота поднебесная», отдельные речитативы Садко); для Волховы особое значение

Erzählung oder ein Gesang, dessen Prototyp in der Rezitation des Rjabinino-Heldenepos¹ zu finden ist...

¹ T. G. Rjabinin war ein berühmter Volksmärchenerzähler, der in Petersburg Heldenepen aufführte.

Der elfköpfige Chor, die der Held Neschata, der Chor auf dem Schiff, die Melodie des Verses über das Buch der Tauben und andere Details tragen dazu bei, [der Oper] einen lebendigen und nationalen Charakter zu verleihen“. Die Musik der Fantasieszenen weist unterschiedliche Merkmale auf. Hier dominiert das instrumentale Element, und die Gesangsstimmen sind oft nur ein Bestandteil des komplexen symphonischen Gefüges. Die Melodie ist oft eigenwillig und instrumental; die harmonische Sprache zeichnet sich durch eine Fülle von instabilen Akkorden, unerwarteten Tonartwechseln und die Verwendung ungewöhnlicher Harmonien aus. Dies verleiht der Musik einen geisterhaften, magischen und unsteten Charakter.

Mehrere Leitmotive ziehen sich durch die Oper. Fast alle sind mit der Charakterisierung rein phantastischer Figuren und der Natur verbunden (die Meeresprinzessin und der Meereszar; das Unterwasserreich und der Azurblaue Turm; Leitmotive des Meeres, der Flüsse, der Bäche und der goldenen Fische). Eines der Leitmotive symbolisiert die Macht von Nowgorod. Für die Darstellung der Hauptfiguren zieht es Rimski-Korsakow jedoch vor, Themen zu verwenden, die streng genommen keine Leitmotive sind, obwohl sie eng mit bestimmten Bildern verbunden sind. So spielen bei der Charakterisierung Sadkos die Intonationen verschiedener Arten von epischen Gesängen eine wichtige Rolle (das Thema des Refrains „Höhe, Höhe im Himmel“, Sadkos einzelne Rezitative); für Wolchowa sind die

приобретают лирическая песенная мелодия ее первого обращения к Садко («Долетела песня твоя») и тема лебедей, а также мотив «Закинешь сеть», характеризующий волшебное могущество дочери Морского царя. Наконец, в партиях Любавы, Нежаты, скоморохов (отчасти и самого Садко) композитор пользуется определенными интонациями, придающими индивидуальный облик музыкальной характеристике этих персонажей.

Весьма широкое развитие инструментальной стороны, приемы лейтмотивной разработки музыкальной ткани, обилие оркестровых эпизодов свидетельствует о симфоничности «Садко». При сложном построении многих крупных сцен и картин Римский-Корсаков достигает в них идеальной уравновешенности и стройности музыкальной структуры, используя разнообразные приемы музыкального развития и различные виды музыкального объединения тематического материала. Интересно подчеркнуть, что во многих случаях композитор пользуется композиционными принципами народно-эпического искусства. Часто встречающиеся возвращения довольно значительных разделов музыки, симметричное расположение музыкального материала, репризы типа обрамления— все это придает опере своеобразный эпический характер и делает «Садко» одним из крупнейших явлений в развитии жанра русской сказочно-эпической оперы после «Руслана и Людмилы» Глинки.

«ЦАРСКАЯ НЕВЕСТА»

Опера «Царская невеста» написана на сюжет одноименной драмы Мея. В основу ее положен известный в

lyrische Melodie ihrer ersten Ansprache an Sadko („Dein Lied ist zu angekommen“) und das Schwanenthema von besonderer Bedeutung, ebenso wie das Motiv „Wirf ein Netz über dich“, das die Zauberkraft der Tochter des Meereszaren beschreibt. Schließlich verwendet der Komponist in den Rollen von Ljubawa, Neschata und den Spielmännern (und zum Teil auch von Sadko selbst) bestimmte Intonationen, die der Musik dieser Figuren einen individuellen Charakter verleihen.

Die extrem breite Entwicklung der instrumentalen Seite, die Techniken der leitmotivischen Entwicklung des musikalischen Gewebes und die Fülle der orchestralen Episoden zeugen von der symphonischen Natur „Sadkos“. Obwohl der Aufbau vieler großer Szenen und Abschnitte komplex ist, erreicht Rimski-Korsakow ein ideales Gleichgewicht und Harmonie in der musikalischen Struktur, indem er verschiedene Methoden der musikalischen Entwicklung und verschiedene Arten der musikalischen Vereinheitlichung des thematischen Materials einsetzt. Interessant ist, dass der Komponist in vielen Fällen die Kompositionsprinzipien der volkstümlich-epischen Kunst anwendet. Die häufigen Wiederholungen ganzer Abschnitte, die symmetrische Anordnung des musikalischen Materials und die Einrahmung von Reprisen verleihen der Oper einen eigentümlich epischen Charakter und machen „Sadko“ zu einem der größten Phänomene in der Entwicklung der russischen märchenhaft-epischen Operngattung nach Glinkas „Ruslan und Ljudmila“.

„DIE ZARENBRAUT“

Die Oper „Die Zarenbraut“ basiert auf einem gleichnamigen Drama von Mei. Es basiert auf einer bekannten

истории факт — внезапная болезнь и смерть дочери новгородского купца Марфы Собакиной, избранной царем Иваном IV в жены и взятой им во дворец в качестве невесты. Драматург ввел в свою пьесу ряд исторических лиц: опричников Григория Грязного и Малюту Скуратова, царского лекаря Бомелия. Сам же Иван Грозный — в пьесе и в опере — лицо «без речей».

Обратившись к пьесе Мея с ее сочными бытовыми сценами и выпуклыми, хотя и недостаточно глубоко разработанными в психологическом отношении характерами, Римский-Корсаков ослабил присущий драме бытовизм, значительно развил и углубил психологические характеристики главных действующих лиц. Благодаря этому он художественно сильнее обрисовал тяжелую драму героев и с большой убедительностью выразил главную мысль произведения — о трагической участи простых людей, находящихся в зависимости от произвола деспотической царской власти и от всего социального уклада, основанного на насилии и угнетении. (В «Царской невесте» образ Ивана IV освещен иначе, чем в «Псковитянке»; здесь он трактован как олицетворение губительной силы.) В пьесе и опере отчетливо выражены черты социальной драмы.

Краткое содержание. Первое действие («Пирушка»)¹.

¹ Подзаголовки к каждому действию были даны Меем и сохранены Римским-Корсаковым.

Горница в доме опричника боярина Григория Грязного. Грязной полюбил Марфу, дочь новгородского купца Собакина, которая просватана за Ивана

historischen Begebenheit - der plötzlichen Krankheit und dem Tod von Marfa Sobakina, der Tochter des Nowgoroder Kaufmanns, die von Zar Iwan IV. zur Frau genommen und von ihm als Braut in den Palast gebracht wurde. Der Dramatiker ließ eine Reihe historischer Persönlichkeiten in sein Stück einfließen: den Opritschnik Grigori Grjasnoi und Maljuta Skuratow, den Arzt des Zaren Bomeli. Iwan der Schreckliche selbst - im Stück und in der Oper - ist eine Person „ohne Worte“.

Rimski-Korsakow wandte sich Meis Stück mit seinen üppigen Alltagsszenen und konvexen, wenn auch psychologisch unzureichend entwickelten Charakteren zu, schwächte die dem Drama innewohnende Alltäglichkeit ab und entwickelte und vertiefte die psychologischen Eigenschaften der Protagonisten erheblich. Dadurch hat er das schwierige Drama der Figuren künstlerisch stärker herausgearbeitet und mit großer Überzeugung die Hauptidee des Werks zum Ausdruck gebracht - das tragische Schicksal der einfachen Menschen, die in Abhängigkeit von dem willkürlichen despotischen zaristischen Regime und der gesamten auf Gewalt und Unterdrückung beruhenden Gesellschaftsstruktur leben. (In „Die Zarenbraut“ wird das Bild von Iwan IV. anders beleuchtet als in „Das Mädchen aus Pskow“; hier wird er als Personifikation der verderblichen Macht interpretiert). Im Stück und in der Oper kommen die Merkmale des sozialen Dramas deutlich zum Ausdruck.

Kurze Inhaltsangabe. Erster Akt („Das Fest“)¹.

¹ Die Untertitel für jede Handlung wurden von Mei gegeben und von Rimski-Korsakow beibehalten.

Ein oberes Zimmer im Haus des Opritschnik-Bojaren Grigori Grjasnoi. Grjasnoi hat sich in Marfa, die Tochter des Nowgoroder Kaufmanns Sobakin, verliebt,

Лыкова, друга ее детства. К Грязному приходят гости. Среди них приближенный царя Малюта Скуратов, Лыков и царский лекарь немец Бомелий. По окончании пирушки Грязной задерживает у себя Бомелия и просит у него «приворотное зелье», надеясь с помощью этого средства добиться любви Марфы. Разговор Грязного и Бомелия подслушивает Любаша — возлюбленная Грязного. Она решает погубить соперницу.

Второе действие («Приворотное зелье»). Улица в Александровской слободе, у дома Собакиных. Народ беседует о предстоящей новой женитьбе царя Ивана IV и о смотринах невест. Марфа со своей подругой поджидают Собакина и Лыкова. Вдали показывается знатный прохожий. Он пристально смотрит на Марфу. Она не узнает в нем царя, но испытывает смутную тревогу, которая рассеивается с приходом отца и жениха. Все уходят в дом.

На улице появляется Любаша. Она направляется к Бомелию и, вызвав его, обращается к нему с просьбой дать ей яд. По требованию Бомелия Любаша соглашается заплатить ему за зелье своей любовью — ее ненависть к сопернице сильнее, чем отвращение к царскому лекарю.

Третье действие («Дружко»), Собакин и находящиеся у него Лыков и Грязной ждут Марфу и Дуняшу с царских смотрин. Узнав, что Марфа не привлекла особого внимания царя, все поздравляют Лыкова и Марфу. Грязной тайком всыпает в ее чару «приворотное зелье». Внезапно появляется Малюта, объявляющий о том, что выбор царя пал на Марфу.

Четвертое действие («Невеста»), Царские палаты, Марфа, находящаяся во дворце как невеста царя, опасно занемогла. Она узнает от явившегося к ней Грязнова о казни Лыкова, который обвинен в отравлении ее — царской невесты. Марфа лишается рассудка. В отчаянии Грязной признается в клевете на Лыкова и в предпринятой им попытке приворожить Марфу. Внезапно появляющаяся во дворце Любаша

die ihrem Jugendfreund Iwan Lykow versprochen ist. Gäste kommen, um Grjasnoi zu sehen. Unter ihnen befinden sich Maljuta Skuratow, ein enger Vertrauter des Zaren, Lykow und Bomeli, der Arzt des Zaren. Nach dem Festmahl nimmt Grjasnoi Bomeli mit in seine Wohnung und bittet ihn um ein „Zauberkraut“, um Marfa für sich zu gewinnen. Das Gespräch zwischen Grjasnoi und Bomeli wird von Ljubascha - Grjasnois Geliebter - mitgehört. Sie beschließt, ihre Rivalin zu vernichten.

Zweiter Akt („Das Zauberkraut“). Eine Straße in der Alexandrowskaja Vorstadt, in der Nähe des Hauses der Sobakins. Die Leute unterhalten sich über die bevorstehende neue Ehe von Zar Iwan IV. und über Brautprüfungen. Marfa und ihre Freundin warten auf Sobakin und Lykow. In der Ferne taucht ein adliger Passant auf. Er schaut Marfa aufmerksam an. Sie erkennt den Zaren nicht, wird aber von einem vagen Unbehagen heimgesucht, das sich mit der Ankunft ihres Vaters und des Bräutigams verflüchtigt. Alle ziehen sich ins Haus zurück.

Ljubascha erscheint auf der Straße. Sie geht auf Bomeli zu und bittet ihn inständig, ihr das Gift zu geben. Auf Bomelis Bitte hin erklärt sich Ljubascha bereit, ihn mit ihrer Liebe für den Trank zu bezahlen - ihr Hass auf ihre Rivalin ist stärker als ihr Ekel vor dem Arzt des Zaren.

Im dritten Akt („Der Brautführer“) warten Sobakin, Lykow und Grjasnoi, die ihn begleiten, auf Marfa und Dunjascha von der Brautschau des Zaren. Als sie erfahren, dass Marfa keine besondere Aufmerksamkeit des Zaren erregt hat, gratulieren alle Lykow und Marfa. Grjasnoi gibt ihr heimlich ein „Zauberkraut“ in den Becher. Plötzlich erscheint Maljuta und verkündet, der Zar habe sich für Marfa entschieden.

Vierter Akt („Die Braut“), Die Gemächer des Zaren, Marfa, die sich als Zarenbraut im Palast aufhält, ist lebensgefährlich erkrankt. Von Grjasnoi, der vor ihr erschienen ist, erfährt sie von der Hinrichtung Lykows, der beschuldigt wird, sie, die Zarenbraut, vergiftet zu haben. Marfa verliert den Verstand. In seiner Verzweiflung gesteht Grjasnoi die Verleumdung Lykows und seinen Versuch, Marfa zu verhexen. Plötzlich taucht

открывает, что она подменила приворотное зелье отравой. В порыве гнева Грязной убивает Любашу. Его уводят на казнь.

Увертюра вводит в драматическую атмосферу оперы, передает в обобщенно-симфоническом плане ее основную драматическую коллизию: роковое вмешательство насилия и зла в жизнь простых людей. В увертюре противопоставлены образы светлые, лирические и сумрачно тревожные, даже зловещие. Первые музыкально-тематически связаны с Марфой, вторые — со сценами, в которых выступает опричнина как атрибут и символ царской деспотической власти.

Увертюра написана в сонатной форме, особенностью которой является наличие чрезвычайно обширной драматургически важной коды при весьма небольшой разработке. Экспозиция построена на контрастных темах. Главная партия (ре минор), непосредственно переходящая в связующую, носит стремительный и возбужденный характер. Тема ее, возникающая из энергичной квартовой попевок, интонационно родственна народной подблюдной песне «Слава на небе солнцу красному» из хора опричников первого действия (см. пример 70а). Развитие ее дважды приводит к тревожным возгласам медных инструментов (пример 70б), тоже связанным с образом царской опричнины; эта фанфара звучит в народной сцене второго действия при появлении опричников.

Ljubascha im Hof auf und verrät, dass sie das Zauberkraut durch Gift ersetzt hat. In einem Anfall von Wut tötet Grjasnoi Ljubascha. Er wird zur Hinrichtung abgeführt.

Die Ouvertüre führt in die dramatische Atmosphäre der Oper ein und fasst in einem symphonischen Plan den wichtigsten dramatischen Zusammenstoß zusammen: das schicksalhafte Eingreifen von Gewalt und Bösem in das Leben der einfachen Menschen. Die Ouvertüre kontrastiert Bilder, die leicht und lyrisch sind, mit Bildern, die düster, verstörend und sogar unheimlich sind. Erstere sind musikalisch und thematisch mit Marfa verknüpft, letztere mit Szenen, in denen die Opritschnina als Attribut und Symbol der zaristischen Willkür erscheint.

Die Ouvertüre ist in Sonatenform geschrieben, deren Besonderheit das Vorhandensein einer äußerst umfangreichen, dramatisch wichtigen Coda mit sehr wenig Durchführung ist. Die Exposition ist auf kontrastierenden Themen aufgebaut. Der Hauptteil (in d-Moll), der direkt in den Verbindungsteil übergeht, ist ungestüm und erregt. Sein Thema, das aus einem energischen Quartgesang hervorgeht, ähnelt intonatorisch dem volkstümlichen Klagelied „Ruhm der roten Sonne am Himmel“ aus dem Chor der Opritschniks im ersten Akt (siehe Beispiel 70a). Seine Entwicklung führt zweimal zu dem ängstlichen Schrei der Blechbläser (vgl. Bsp. 70b), der ebenfalls mit den Opritschniks des Zaren verbunden ist; diese Fanfare erklingt in der Volksszene des zweiten Aktes beim Auftritt der Opritschniks.

70 a)

Allegro

б)

[Allegro]

Побочная партия (фа мажор) — мужественно-лирическая, певучая и светлая — интонационно близка к музыкальной характеристике Марфы. Она проникнута народно-песенными оборотами и отличается мягким, переливчатым ладовым колоритом; в ней чередуются мажорные и минорные тональности (фа мажор — соль минор, си-бемоль мажор — си-бемоль минор).

Das Seitenthema (in F-Dur) ist männlich, lyrisch, melodiös und leicht und steht intonatorisch dem musikalischen Charakter von Marfa nahe. Er ist durchdrungen von volksliedhaften Wendungen und hat eine weiche, schillernde Harmonie; er wechselt zwischen Dur- und Moll-Tonarten (F-Dur - g-Moll, B-Dur - b-Moll).

Небольшая энергичная разработка представляет собой полифоническое и тонально-регистровое развитие материала главной — связующей партии. Беспокойный характер разработки подчеркивается неожиданным сопоставлением тональностей, располагающихся по звукам уменьшенного септаккорда: си-бемоль минор — си-бемоль мажор (сменяется до-диез минором) — ми мажор (минор) — соль мажор (минор).

Реприза служит продолжением непосредственно переходящей в нее разработки. Главная партия появляется в тональности субдоминанты (соль минор), она сокращена и динамизирована посредством имитационного развития темы. Необычна и доминантовая тональность (ля мажор) репризы побочной партии, хотя в остальном она изложена так же, как и в экспозиции. Модуляция в главную тональность ре минор приводит к большой коде — второй разработке (см. клавир, цифра 9). Начало коды аналогично первым тактам разработки. Затем в одноименном с главной тональностью ре мажоре проходит тема побочной партии (см. клавир, цифра 10). На этот раз она

Eine kleine energiegeladene Durchführung ist eine polyphone und tonale Weiterentwicklung des Materials des Haupt- und Verbindungsteils. Der unruhige Charakter der Durchführung wird durch das unerwartete Nebeneinander von Tonalitäten betont, die entlang der Töne des verminderten Septakkords angeordnet sind: h-Moll - H-Dur (ersetzt durch cis-Moll) - E-Dur (Moll) - G-Dur (Moll).

Die Reprise dient als Fortsetzung der unmittelbaren Durchführung. Der Hauptteil erscheint in der Subdominante (g-Moll) und wird durch die imitatorische Durchführung des Themas verkürzt und dynamisiert. Ungewöhnlich ist auch die Dominant-Tonart (A-Dur) der Reprise des Seitenthemas, das ansonsten in der gleichen Weise wie in der Exposition angelegt ist. Die Modulation in die Haupttonart d-Moll führt zu einer großen Coda - zweite Durchführung (siehe Klavierauszug, Ziffer 9). Der Beginn der Coda ist ähnlich wie die ersten Takte der Durchführung. Das Thema der Nebenstimme (siehe Klavierauszug, Ziffer 10) steht dann in der gleichen Tonart wie das Hauptthema in D-Dur. Diesmal nimmt es einen spannungsgeladenen und dramatischen

приобретает напряженно-драматический характер. Оркестровая фактура ее более плотна, усложнена каноническими сплетениями голосов и обогащена введением медных инструментов, В следующем разделе коды (см. клавир, цифра 11) мотивы главной партии превращаются в сплошной бурный поток, среди которого выделяются два мощных «взрыва». Они подчеркнуты стремительным нарастанием силы звука до *fff*, неожиданными сдвигами в до минор и си минор. Здесь введен минорный септаккорд в положении септимы — лейтгармония царя Ивана из «Псковитянки»¹.

¹ Этот аккорд — постоянная гармоническая основа лейтмотива царя.

Charakter an. Seine orchestrale Struktur wird durch die kanonische Verflechtung der Stimmen dichter und komplizierter und durch die Einführung von Blechblasinstrumenten bereichert. Im nächsten Abschnitt der Coda (siehe Klavierauszug, Ziffer 11) verwandeln sich die Motive des Hauptteils in einen kontinuierlichen, rauen Fluss, unter dem zwei mächtige „Explosionen“ hervorstechen. Sie werden durch den schnellen Anstieg der Klangstärke zu *fff*, unerwartete Verschiebungen in c-Moll und h-Moll betont. Hier wird ein kleiner Septakkord in der Septimlage eingeführt - die Leitharmonie des Zaren Iwan aus „Das Mädchen aus Pskow“¹.

¹ Dieser Akkord ist die konstante harmonische Grundlage des Leitmotivs des Zaren.

72 [animato]

Появление этого музыкального образа служит генеральной драматической кульминацией увертюры, переломным моментом музыкального развития. Вслед за тем звучность стихает, и на фоне мягко колышущейся фигурации возникает обаятельно нежная, умиротворенная по настроению мелодия — тема арии Марфы из четвертого действия. Увертюра заканчивается в идиллически светлых тонах, составляющих глубокий контраст с драматическим характером большей части сонатного аллегро.

Das Auftauchen dieses musikalischen Bildes ist der dramatische Höhepunkt der Ouvertüre, ein Schlüsselmoment in der musikalischen Entwicklung. Danach verklingt der Ton, und vor dem Hintergrund der sanft schwingenden Figuration erklingt eine bezaubernd sanfte und ruhige Stimmungsmelodie - das Thema der Arie Marfas aus dem vierten Akt. Die Ouvertüre endet in idyllischen, leichten Tönen, die in starkem Kontrast zum dramatischen Charakter eines Großteils des Sonatentallegros stehen.

Первое действие. Ария Грязного.

Первое действие открывается большой арией Григория Грязного (баритон). Ария вместе с речитативами образует сцену, в которой характеризуется Грязной и раскрывается его душевная драма.

В кратком оркестровом вступлении звучит рельефная, декламационного склада тема. Это лейтмотив Грязного, проходящий через всю оперу и широко используемый композитором в музыкальной характеристике этого действующего лица. Мелодические обороты лейтмотива постоянно встречаются в вокальной партии Грязного и в оркестровом сопровождении. Лейтмотив сразу намечает главные черты образа Грязного, характеризует его сильную и необузданную натуру, передает его мрачное душевное состояние. Лейтмотив представляет собой выразительную и извилистую по рисунку напевно-декламационную мелодию. Сочетание плавного ритмического движения и интонационной остроты, которая возникает в теме благодаря присутствию в ней гармонии уменьшенного септаккорда (ля-диез — до-диез — ми — соль), придает ей характер широты, силы и затаенного драматизма.

Erster Akt. Die Arie Grjasnois. Der erste Akt beginnt mit einer großen Arie von Grigori Grjasnoi (Bariton). Die Arie bildet zusammen mit den Rezitativen eine Szene, die Grjasnoi charakterisiert und sein psychisches Drama offenbart.

Die kurze orchestrale Einleitung enthält ein ergreifendes, deklamatorisches Thema. Es handelt sich um Grjasnois Leitmotiv, das sich durch die gesamte Oper zieht und vom Komponisten in seiner musikalischen Charakterisierung dieser Figur ausgiebig verwendet wird. Die melodischen Wendungen des Leitmotivs tauchen immer wieder in Grjasnois Gesangspart und in der Orchesterbegleitung auf. Das Leitmotiv umreißt sofort die wichtigsten Merkmale des Charakters Grjasnois, beschreibt sein starkes und wildes Wesen und vermittelt seine düstere Gemütsverfassung. Das Leitmotiv ist eine ausdrucksstarke und mäandernde Melodie. Die Kombination aus sanfter rhythmischer Bewegung und intonatorischer Schärfe, die im Thema durch das Vorhandensein einer verminderten Septakkord-Harmonie (As - Cis - E - G) entsteht, verleiht ihm einen Charakter von Weite, Kraft und unterschwelliger Dramatik.

73

Moderato assai



Ария написана в сложной трехчастной форме. В крайних ее частях певучего, далее песенного склада выражены невеселые думы Грязного о совершившейся в нем перемене. Основная тема арии

Die Arie hat eine komplexe dreiteilige Form. Die äußeren Teile spiegeln Grjasnois unglückliche Gedanken über die Veränderung wider, die in ihm stattgefunden hat. Das Hauptthema der Arie („Wo bist du, alte Tollkühnheit,

(«Куда ты, удаль прежняя, девалась»), задумчивая и широко распевная, содержит характерные напряженные обороты лейтмотива.

hin?“), nachdenklich und breit gesungen, enthält charakteristisch gespannte leitmotivische Wendungen.

74 *Larghetto*

Небольшой раздел, построенный на секвентном разверты вании одного из видоизмененных оборотов лейтмотива («Не узнаю теперь я сам себя»), приводит к сжатому репризному проведению темы. Возникающее здесь напряжение постепенно рассеивается в задумчивых полуречитативных фразах («Не тот я стал теперь, не тот

Ein kleiner Abschnitt, der auf einer sequentiellen Entfaltung einer der modifizierten Wendungen des Leitmotivs basiert („Ich erkenne mich jetzt nicht wieder“), führt zu einer kurzen Reprise des Themas. Die Spannung, die sich hier aufbaut, löst sich allmählich in nachdenklichen, halb rezitativischen Phrasen („Ich bin nicht mehr derselbe, ich bin nicht mehr derselbe“), die auf

я стал»), построенных на лейтмотиве. Им завершается эта часть.

Вторая, быстрая часть арии посвящена воспоминаниям Грязного о «лихих забавах» в прошлом: «Бывало, мы, чуть девица по сердцу, нагрянем ночью». Неторопливо льющиеся фразы струнных из первой части теперь становятся подвижными и подготавливают появление нового, действенного и энергичного музыкального образа средней части арии. Основной музыкальный материал поручен здесь оркестру. Тема, проходящая в различных преобразованиях, в том числе в виде фугато («Нагрянули!»), напоминает своим общим характером и некоторыми подробностями изложения главную партию увертюры. В ней живо рисуется образ своевольной царской опричнины¹.

¹ Форшлагги деревянных духовых, сопровождающие фугато, имеют изобразительное значение: в общем контексте они воспринимаются как звон бубенцов несущихся троек.

dem Leitmotiv basieren. Sie beschließt diesen Satz.

Der zweite, schnellere Teil der Arie ist Grjasnois Erinnerungen an „verwegene Vergnügungen“ in der Vergangenheit gewidmet: „Wir kamen nachts mit einem Mädchen im Herzen nach Hause“. Die gemächlich fließenden Streicherphrasen aus dem ersten Satz werden nun beweglich und bereiten den Auftritt eines neuen, aktiven und energischen musikalischen Bildes für den Mittelteil der Arie vor. Das musikalische Hauptmaterial wird hier dem Orchester zugewiesen. Das Thema, das in verschiedenen Verwandlungen, einschließlich eines Fugatos („Sie sind angekommen!“), auftritt, erinnert in seinem allgemeinen Charakter und in einigen Details seiner Darstellung an den Hauptteil der Ouvertüre. Es stellt das Bild der eigenwilligen Opritschnina¹ des Zaren anschaulich dar.

¹ Die das Fugato begleitenden Vorschläge der Holzblasinstrumente haben eine bildhafte Bedeutung: im Gesamtzusammenhang werden sie als das Glockengeläut eines rauschenden Trios wahrgenommen.

75. [Allegro non troppo]

The image shows a musical score for piano, starting at measure 75. The tempo is marked "[Allegro non troppo]" and the mood is "risoluto". The score is written for piano and includes dynamic markings such as "f" and "tr" (trills). The music features a fugal texture with multiple voices.

Реприза арии («Не узнаю теперь я сам себя») сокращена и идет в быстром темпе. Она приводит к патетическому звучанию лейтмотива в вокальной партии со словами «Не тот я стал теперь». Это — смысловая и вокальная кульминация арии.

Последующие размышления Грязного (речитатив) приводят его к твердому решению помешать женитьбе Лыкова на Марфе. Как утверждение мрачного замысла опричника в оркестре грозно звучит его лейтмотив.

Ряд последующих сцен (вторая — четвертая) носит бытовой характер. Это пирушка Грязного с гостями. Свободно построенные сцены включают ряд сольных и хоровых номеров, соединенных речитативами. В ариозо — рассказе Лыкова (тенор) о своем путешествии в заморские края — впервые выступает светлый лирический образ жениха Марфы. За ариозо следует подблюдная хоровая песня опричников «Слава на небе солнцу высокому, слава» (мелодия народная), за ней — небольшая речитативная сцена гостей и пляска с хором «Яр хмель».

Песня Любаши. В конце сцены пирушки появляется возлюбленная Грязного Любаша (меццо-сопрано). По просьбе Малыты она поет песню о горькой участи девушки, выданной замуж за немилого («Снаряжай скорей, матушка родимая»). Печальная песня Любаши служит первой характеристикой этого действующего лица и образует выразительный контраст с предшествующими сценами. Песня эта — один из самых лучших примеров замечательного проникновения Римского-Корсакова в дух и музыкальные особенности народного песенного творчества. Она написана в стиле протяжных народных песен и состоит из двух

Die Reprise der Arie („Ich erkenne mich jetzt nicht wieder“) ist verkürzt und temporeich. Sie mündet in ein pathetisch klingendes Leitmotiv in der Gesangsstimme mit den Worten „Ich bin nicht mehr derselbe“. Dies ist der semantische und stimmliche Höhepunkt der Arie.

Grjasnois anschließende Überlegungen (Rezitativ) führen ihn zu dem festen Entschluss, Lykow an der Heirat mit Marfa zu hindern. Um den düsteren Plan des Opritschniks zu verdeutlichen, erklingt sein Leitmotiv bedrohlich im Orchester.

Eine Reihe der folgenden Szenen (die zweite bis vierte) sind alltäglicher Natur. Dies ist das Fest von Grjasnoi mit seinen Gästen. Die locker aufgebauten Szenen umfassen eine Reihe von Solo- und Chornummern, die durch Rezitative verbunden sind. Im Arioso - der Geschichte von Lykow (Tenor) über seine Reise in fremde Länder - erscheint zum ersten Mal das helle lyrische Bild von Marfas Bräutigam. Auf das Arioso folgt ein Unterchorgesang der Opritschniks „Ruhm der hohen Sonne am Himmel, Ruhm“ (eine Volksmelodie), gefolgt von einer kleinen Rezitativszene der Gäste und einem Tanz mit dem Chor „Jar-Chmel“.


Ljubaschas Lied. Am Ende der Festtagsszene tritt Grjasnois Geliebte Ljubascha (Mezzosopran) auf. Auf Grjasnois Bitte hin singt sie ein Lied über das bittere Schicksal eines Mädchens, das an einen widerwärtigen Mann verheiratet wurde („Beeil dich, Mutter“). Ljubaschas schwermütiges Lied dient als erstes Merkmal dieser Figur und bildet einen ausdrucksstarken Kontrast zu den vorangegangenen Szenen. Dieses Lied ist eines der schönsten Beispiele für Rimski-Korsakows brillantes Eindringen in den Geist und die musikalischen Merkmale des Volksliedes. Es ist im Stil der verweilenden Volkslieder geschrieben und besteht aus zwei Couplets (das zweite ist eine Variation des ersten).

куплетов (второй — вариация первого). Песня, исполняемая без сопровождения, изложена в натуральном минорном ладе, ее мелодические обороты — типично народного склада. Среди них — начальный широкий ход через кварту и квинту к верхней октаве и плавные нисходящие интонации, напоминающие плач-причитание (они особенно подчеркнуты во втором куплете, см. пример 76б).

Das Lied, das ohne Begleitung vorgetragen wird, steht in einer natürlichen Molltonart, und seine melodischen Wendungen sind typisch für das Volkslied. Dazu gehören ein anfänglicher breiter Schritt über eine Quarte und eine Quinte zur oberen Oktave und sanft absteigende Intonationen, die einem Klage lied ähneln (diese werden besonders im zweiten Couplet betont, siehe Beispiel 76b).

76 а) *Largo assai*
 ЛЮБАША *ten. assai*

 Сна - ря - жай ско - рей, ма - туш - ка ро - ди - ма - я,

б) [*Largo assai*]
 ЛЮБАША *lunga assai*

 На красу ль мою де ви - чью любу - ет - ся.

Сцена Грязного и Бомелия. После ухода гостей начинается вторая половина акта, где продолжается развитие основной драматической линии сюжета, экспонированной в арии Грязного и песне Любаши. Небольшая речитативная сцена (№ 5) Грязного и Бомелия (опричник просит у Бомелия средство, чтобы приворожить полюбившуюся ему девушку) содержит первое проведение (в оркестре) лейтмотива зелья-отравы. Это — нисходящий хроматический мотив зловещего характера, построенный на секвенциях, в которых сменяются минорные тональности, отстоящие друг от друга на большую терцию. Этот лейтмотив одновременно характеризует и Бомелия — обладателя яда.

Szene Grjasnoi und Bomeli. Nachdem die Gäste gegangen sind, beginnt die zweite Hälfte des Aktes, in der sich die Hauptdramaturgie der Handlung, die in der Arie von Grjasnoi und Lubaschas Lied zum Ausdruck kommt, weiterentwickelt. Eine kleine Rezitativszene (Nr. 5) von Grjasnoi und Bomeli (der Opritschnik bittet Bomeli um das Mittel, um das Mädchen, das er liebt, zu verzaubern) enthält die erste Ausführung (im Orchester) des Leitmotivs des Zauberkräut-Giftes. Es handelt sich um ein absteigendes chromatisches Motiv von bedrohlichem Charakter, das auf Sequenzen aufbaut, in denen sich Moll-Tonarten mit einer hohen Terz abwechseln. Dieses Leitmotiv charakterisiert auch Bomeli, den Besitzer des Giftes.

[Allegro non troppo]

(Я) дам е - му ли - хо - го зель - я, как вы - пить

даст, то дев - ка и по - лю - би́т

Сцена-дуэт Любаши и Грязного — заключительная, шестая сцена, одна из самых важных в первом действии, в замечательных по своей драматической силе и психологической чуткости речитативах, в небольших, относительно завершенных вокальных номерах (дуэт и ариозо) композитор передает драму покинутой девушки. После небольшого и выразительного речитатива-диалога Грязного и Любаши следует их дуэт. Партия Любаши выдвинута в нем на первый план. В мелодию дуэта проникают характерные «плачущие» интонации из песни «Снаряжай скорей». Они выражают горькие жалобы Любаши и подавленное настроение Грязного.

Die Duett-Szene von Ljubascha und Grjasnoi ist die letzte, sechste Szene, eine der wichtigsten des ersten Aktes. In dramaturgisch und psychologisch wunderbar sensiblen Rezitativen, in kleinen, relativ vollständigen Gesangsnummern (Duett und Arioso) vermittelt der Komponist das Drama des verlassenen Mädchens. Dem kurzen und ausdrucksstarken Rezitativ-Dialog von Grjasnoi und Ljubascha folgt ihr Duett. Ljubaschas Part tritt in den Vordergrund. Die charakteristischen „weinenden“ Intonationen aus dem Lied „Schnell ausstatten“ dringen in die Melodie des Duetts ein. Sie drücken die bitteren Klagen von Ljubascha und die gedrückte Stimmung von Grjasnoi aus.

ЛЮБАША *espr.*

Знать, не лю - бишь.

ГРЯЗНОЙ

p espr. *pp*

больше ты сво - ю Лю - ба шу,

Тяж - ко ре - чи э - ти слу - шать

Центром второго раздела сцены служит ариозо Любаша «Ведь я одна тебя люблю». Мелодия построена на секвенционном развитии короткого мотива с ходом по звукам уменьшенного трезвучия; задержания в мелодии и напряженные гармонии сопровождения выражают глубину переживаемого Любашей горя, ее

Im Mittelpunkt des zweiten Szenenabschnitts steht Ljubaschas Arioso „Denn ich liebe dich allein“. Die Melodie basiert auf der abschnittswisen Entwicklung eines kurzen Motivs mit einer Progression durch die Klänge eines verminderten Diskants; Nachklänge in der Melodie und gespannte Harmonien der

страстное, смешанное с отчаянием
чувство любви к Грязному.

Begleitung drücken die Tiefe von
Ljubaschas Trauer und ihre
leidenschaftlichen, mit Verzweiflung
gemischten Liebesgefühle für Grjasnoi
aus.

79

Lento

Ведь я од -- на те_бя лю_блю. О, вспо_м_ни, вспо_м_ни, ми_лый мой,

pp

Заключение картины основано на
развитии новой темы, выражающей
отчаянную решимость и мстительные
замыслы Любаши.

Der Schluss des Bildes basiert auf der
Entwicklung eines neuen Themas, das
Ljubaschas verzweifelte
Entschlossenheit und rachsüchtige
Absichten zum Ausdruck bringt.

Ох, о - ты - щу же

я тво - ю кол - ду - нью и от те -

бя е - е от - во - ро - жу

p *cresc. poco* *f* *p*

Энергичный характер музыки передает волевые черты Любаши. Первое действие заканчивается этой сильной драматической кульминацией.

Второе действие начинается с народной сцены, в музыку которой неожиданно врывается драматический элемент — тревожная фанфарная тема (из увертюры), характеризующая отношение народа к царской опричнине как к злой,

Der energische Charakter der Musik bringt Ljubaschas starke Persönlichkeit zum Ausdruck. Der erste Akt endet mit diesem starken dramatischen Höhepunkt.

Der zweite Akt beginnt mit einer volkstümlichen Szene, in der plötzlich ein dramatisches Element in die Musik einbricht - ein beunruhigendes Fanfarenmotiv (aus der Ouvertüre), das die Haltung des Volkes gegenüber der Opritschnina des Zaren als einer bösen,

недоброй силе. Вторично этот мотив звучит при разговоре народа о Бомелии, благодаря чему устанавливается внутренняя смысловая и музыкальная связь между мрачными образами опричнины и царского лекаря (см. клавир, цифры 94 и 96).

Во второй сцене появляется Марфа. После небольшого диалога с Дуняшей — последняя подшучивает над влюбленностью подружки в жениха — Марфа рассказывает о своей давней, с детства дружбе с Лыковым.

Ария Марфы (лирическое сопрано) рисует образ юной девушки на пороге свадьбы. Все интонации арии — народно-песенного характера; они проникнуты нежным, ласковым чувством и душевным покоем.

В настроение арии и ее тональность вводит небольшой вступительный речитатив.

Основная тема отличается широтой мелодического дыхания, плавностью составляющих ее фраз и непрерывностью развития; в ней почти совсем отсутствуют паузы и ясные каденции.

unfreundlichen Macht charakterisiert. Ein zweites Mal erklingt dieses Motiv, wenn das Volk über Bomeli spricht, und stellt so eine interne semantische und musikalische Verbindung zwischen den düsteren Bildern der Opritschnina und dem Arzt des Zaren her (siehe Klavierauszug, Ziffern 94 und 96).

In der zweiten Szene tritt Marfa auf. Nach einem kurzen Dialog mit Dunjascha, die sich darüber lustig macht, dass ihre Freundin in ihren Verlobten verliebt ist, erzählt Marfa von ihrer langjährigen Freundschaft mit Lykow.

Marfas Arie (lyrischer Sopran) stellt das Bild eines jungen Mädchens an der Schwelle zur Hochzeit dar. Alle Intonationen der Arie sind volkstümlicher Natur; sie sind von einem zarten, sanften Gefühl und Seelenfrieden durchdrungen.

Ein kleines einleitendes Rezitativ führt in die Stimmung und den Ton der Arie ein.

Das Hauptthema zeichnet sich durch die Weite seines melodischen Atems, die Geschmeidigkeit der einzelnen Phrasen und die Kontinuität seiner Entwicklung aus; es hat fast keine Pausen oder klaren Kadenzen.

81

Adagio
dolce

Как те - перь гля - жу на зе - ле - ный сад,

где с ми - лым друж - ком мы рез - ви - ли - ся,

Полная совершенная тоническая каденция появляется лишь в дальнейшем, в конце периода при словах «я ему плела венки».

Вторая часть арии (середина сложной трехчастной формы) состоит из двух взаимно контрастирующих ля-мажорного и ля-минорного эпизодов. Один из них — на теме народно-инструментальной, игрового характера («Целый божий день»), другой — род колыбельной («А родные все, на нас гляючи»). При переходе к репризе в оркестре появляется новый грациозный мотив («Что златые венцы»).

В репризе к главной мелодии присоединяются красивые подголоски солирующих гобоя и виолончели: у гобоя проходит свободная имитация темы, у виолончели — новый голос. Введение высокой кульминации в вокальной мелодии усиливает настроение безмятежного счастья и покоя, разлитого в арии.

Появление Грозного. Следующий за арией диалог-речитатив двух девушек прерывается появлением на улице царя, пристально вглядывающегося в Марфу.

Метод драматических контрастов, вообще типичный для драматургии «Царской невесты», применяется Римским-Корсаковым и в этом эпизоде. Здесь главная роль отведена оркестру: в канонических сплетениях, а затем в аккордах духовых проходит мотив «Славы» (из хора первого действия). Его сопровождает беспокойная фигурация струнных, построенная на мелодических оборотах заимствованного из «Псковитянки» лейтмотива царя Ивана.

Die volle, perfekte Tonika-Kadenz erscheint erst später, am Ende der Periode, mit den Worten „Ich flocht ihm Kränze“.

Der zweite Teil der Arie (in der Mitte einer komplexen dreisätzigen Form) besteht aus zwei gegensätzlichen Episoden in A-Dur und a-Moll. Eine davon ist ein Thema volksmusikalischer und spielerischer Natur („Ein ganzer Gottestag“), die andere ein Wiegenlied („Und all die Lieben, die uns anschauen“). Beim Übergang zur Reprise erscheint im Orchester ein neues anmutiges Motiv („Welche goldenen Kronen“).

In der Reprise gesellen sich zur Hauptmelodie schöne Unterstimmen der solistisch agierenden Oboe und des Cellos hinzu: die Oboe imitiert das Thema frei, während das Cello eine neue Stimme erhält. Die Einführung eines hohen Höhepunkts in der Gesangsmelodie verstärkt die Stimmung von heiterem Glück und Frieden, die die Arie durchdringt.

Das Erscheinen des Schrecklichen. Der auf die Arie folgende Dialog der beiden Mädchen wird durch das Erscheinen des Zaren auf der Straße unterbrochen, der Marfa aufmerksam anschaut.

Die Methode der dramatischen Kontraste, die allgemein für die Dramaturgie der „Zarenbraut“ typisch ist, wird von Rimski-Korsakow auch in dieser Episode angewendet. Hier kommt dem Orchester die Hauptrolle zu: in kanonischen Zwischenspielen und dann in den Akkorden der Bläser läuft das Motiv von „Ruhm“ (aus dem Chor des ersten Aktes). Es wird von einer unruhigen Figuration der Streicher begleitet, die auf den melodischen Wendungen des Leitmotivs von Zar Iwan aus „Das Mädchen aus Pskow“ aufbaut.

Стр.

Дух.

f

Квартет. Важным номером второго действия служит квартет, в котором отражены чувства радости и спокойствия, характерные для душевного состояния Марфы и окружающих ее лиц. Квартет является выдающимся образцом полифонического мастерства Римского-Корсакова и свидетельствует о влиянии на композитора оперного стиля Глинки (в частности, ансамблей из «Ивана Сусанина»).

Das Quartett. Eine wichtige Nummer im zweiten Akt ist das Quartett, das die Gefühle von Freude und Ruhe widerspiegelt, die für den Gemütszustand Marfas und ihrer Umgebung charakteristisch sind. Das Quartett ist ein herausragendes Beispiel für Rimski-Korsakows polyphone Meisterschaft und zeugt von dem Einfluss des Opernstils von Glinka (insbesondere der Ensembles aus „Iwan Sussanin“) auf den Komponisten.

МАРФА

ДУНЯША

ЛЫКОВ *tr*

СОБАКИН *tr*

[Largo]

О, ко - гда б ско -

По - го - ди, мо - я ми - ла - я, мо - я ми - ла - я

tr

Друг мой, друг мой

tr

Хо - ро - ши, хо - ро - ши о - ни, и не ве - ста, и

- рей, ко - гда б ско - рей те на - ста - ли дни, те на -

до - чень - ка, ско - ро, ско - ро на - век тво - им

Единство настроения, владеющего всеми участниками сцены, передано посредством интонационной общности вокальных партий и канонического проведения двух тем в

Die Einheitlichkeit der Stimmung aller Beteiligten wird durch die intonatorische Gemeinsamkeit der Gesangsstimmen und die kanonische Durchführung der beiden Themen in Stimmenpaaren

парах голосов. Это видно уже в самом начале квартета, где соединены две родственные темы, каждая из которых изложена в виде канона: одна проходит в партиях Собакина (бас) и Дуняши (меццо-сопрано), другая — у Лыкова и Марфы.

Интермеццо. Собакин приглашает всех в дом, улица пустеет. Вдали появляется Любаша. В оркестре звучит первый куплет ее песни из первого действия. Проведение тоскливой мелодии деревянных духовых, сопровождаемой упругим pizzicato струнных, образует инструментальное интермеццо. Оно вводит во вторую половину акта, насыщенную драматизмом и составляющую, в свою очередь, глубокий контраст со сценами Марфы.

Эта часть второго действия целиком посвящена Любаше, образ которой получает широкое развитие в большой сцене с Бомелием — одним из самых сильных драматических мест оперы.

Сцена Любаши с Бомелием. Монолог Любаши, высматривающей в окне свою соперницу, составляет первый раздел всей сцены. Речитатив Любаши и оркестровое сопровождение изобилуют тонкими музыкально-психологическими находками. Среди них надо отметить нисходящую аккордовую последовательность с холодно зловецкой звучностью деревянных духовых и засурдиненной валторны, передающую настороженность и мрачную решимость Любаши. «Да, недурна», — роняет она, принимая сначала Дуняшу за Марфу.

vermittelt. Dies zeigt sich bereits zu Beginn des Quartetts, das zwei verwandte Themen zusammenführt, die jeweils in Form eines Kanons dargeboten werden: das eine in den Rollen von Sobakin (Bass) und Dunjascha (Mezzosopran), das andere in den Rollen von Lykow und Marfa.

Intermezzo. Sobakin bittet alle ins Haus, die Straße leert sich. Ljubascha erscheint in der Ferne. Das Orchester spielt die erste Strophe ihres Liedes aus dem ersten Akt. Die wehmütige Holzbläsermelodie, begleitet von dem federnden Pizzicato der Streicher, bildet ein instrumentales Intermezzo. Es leitet die zweite Hälfte des Aktes ein, die voller Dramatik ist und wiederum einen tiefen Kontrast zu den Szenen mit Marfa bildet.

Dieser Teil des zweiten Aktes ist ganz Ljubascha gewidmet, deren Bild in der großen Szene mit Bomeli, einem der stärksten dramatischen Momente der Oper, ausgiebig entwickelt wird.

Ljubaschas Szene mit Bomeli. Ljubaschas Monolog, in dem sie aus dem Fenster nach ihrem Rivalen Ausschau hält, bildet den ersten Teil der gesamten Szene. Ljubaschas Rezitativ und die Orchesterbegleitung sind voll von subtilen musikalischen und psychologischen Erkenntnissen. Dazu gehört eine absteigende Akkordfolge mit dem kalten, bedrohlichen Klang der Holzbläser und des gedämpften Waldhorns, die die Vorsicht und die grimmige Entschlossenheit von Ljubascha vermittelt. „Ja, es ist nicht schlecht“, - lässt sie fallen und verwechselt Dunjascha zunächst mit Marfa.

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии и фортепиано. Вокальная партия имеет следующие тексты: «Да... не дурна, румяна и белла». Музыкальный стиль — Allegro moderato. Динамика варьируется от *p* до *pp*.

Но при виде Марфы Любашей овладевает страх, сменяющийся затем безудержным гневом: «Вот, вот она, Любашина злодейка». Короткие и энергичные вокальные фразы, нервная пульсация шестнадцатых в быстром темпе, возбужденные фигурации скрипок приводят к драматически сильной кульминации «Зато и я ее не пощажу», мелодически родственной заключительным фразам Любаши из финала первого действия.

Дуэтная сцена Бомелия и Любаши — новый важный этап музыкально-драматического развития.

Эта сцена основана на контрастном сопоставлении образов Любаши и царского лекаря. С музыкой Любаши, проникнутой глубокой человечностью, контрастируют зловещий колорит и бездушные, хищные интонации, характеризующие Бомелия. Партия Бомелия (тенор) лишена напевности. В ней преобладают речитативы. Большую роль играет оркестровый лейтмотив Бомелия, основанный на хроматической теме «зелья» и сложных целотонных гармониях.

Сцена написана в очень свободной форме, напоминающей диалогизированные сцены из «Русалки» Даргомыжского. Речитативы чередуются с небольшими ариозими и дуэтными эпизодами. Частая смена фактуры и

Doch beim Anblick von Marfa überkommt Ljubascha die Angst, die in unbändigen Zorn umschlägt: „Hier, hier ist sie, Ljubaschas Schurkin.“ Die kurzen und energischen Gesangsphrasen, das nervöse Pulsieren der Sechzehntel im schnellen Tempo und die erregten Violinfiguren führen zu dem dramatisch starken Höhepunkt „Aber ich werde sie auch nicht verschonen“, der melodisch an die Schlussphrasen von Ljubascha aus dem Finale des ersten Aktes angelehnt ist.

Die Duett-Szene Bomelis und Ljubascha ist eine wichtige neue Etappe in der musikalischen und dramatischen Entwicklung.

Diese Szene basiert auf den gegensätzlichen Bildern von Ljubascha und dem Arzt des Zaren. Ljubaschas Musik, die von einer tiefen Menschlichkeit durchdrungen ist, steht im Gegensatz zu den bedrohlichen Farben und der seelenlosen, habgierigen Intonation, die Bomeli charakterisiert. Der Rolle des Bomeli (Tenor) fehlt es an Melodie. Das Rezitativ überwiegt. Das orchestrale Leitmotiv Bomelis, das auf dem chromatischen „Zauberkraut“-Thema und komplexen Ganztonharmonien basiert, spielt eine wichtige Rolle.

Die Szene ist in einer sehr lockeren Form geschrieben, die an die Dialogszenen aus Dargomyschskis „Rusalka“ erinnert. Rezitative wechseln sich mit kleinen Arien und Duettepisoden ab. Die häufigen Veränderungen in Struktur und

тональностей, неожиданные модуляции и тональные сдвиги, темповые контрасты тесно связаны с ходом сценического действия и отражают психологическое развитие образов (особенно Любаши). Однако композиционной основой сцены служат не речитативы, а небольшие, но мелодически оформленные построения.

После краткого диалога-речитатива следует свободно построенный ариозийный эпизод Любаши — ее обращение к Бомелию: «Я слышала, что ты досужий знахарь». Отрывистые реплики Бомелия превращают этот сольный эпизод в маленькое дуэттино. Музыка полна сильного и напряженного драматизма, в ней переданы лихорадочное возбуждение Любаши, ее ненависть к сопернице и решимость извести ее. Вокальная партия Любаши изобилует широкими скачками, интонациями с увеличенной секундой. Здесь композитор развивает тему мести Любаши из финала первого акта. Исступление, овладевшее Любашей, передано через повторение однообразной ритмической фигуры в оркестровом сопровождении (беспокойный пунктированный мотив), сплетение противоположно направленных линий вокальной, мелодики и среднего оркестрового голоса, секундовые реквенции, где сопоставляются далекие и исключительно минорные тональности.

В дальнейшем Римский-Корсаков пользуется только диалогической формой изложения, свободно сочетая речитативные и ариозийные построения.

Появление лейтмотива Бомелия и настойчивое повторение его вместе с сопутствующей ему гармонией увеличенного трезвучия (в конце дуэттино возникают элементы

Тоналитät, die unerwarteten Modulationen und Tonverschiebungen sowie die Tempokontraste sind eng mit dem Verlauf der Aufführung verknüpft und spiegeln die psychologische Entwicklung der Figuren (vor allem Ljubaschas) wider. Die kompositorische Grundlage der Szene bilden jedoch nicht die Rezitative, sondern die kleinen, aber melodisch formalisierten Strukturen.

Auf einen kurzen rezitativen Dialog folgt Ljubaschas locker konstruierte Arioso-Episode - ihre Worte an Bomeli: „Ich habe gehört, dass du ein leichtsinniger Wunderheiler bist.“ Bomelis knappe Bemerkungen verwandeln diese Soloepisode in ein kleines Duettino. Die Musik ist voller starker und gespannter Dramatik und schildert Ljubaschas fieberhafte Erregung, ihren Hass auf die Rivalin und ihre Entschlossenheit, sie zu vernichten. Ljubaschas Gesangsstimme ist reich an großen Sprüngen und Intonationen mit großen Sekunden. Hier entwickelt der Komponist das Thema von Ljubaschas Rache aus dem Finale des ersten Aktes. Die Raserei, die Ljubascha überkam, wird durch die Wiederholung einer monotonen rhythmischen Figur in der Orchesterbegleitung (ein ängstliches punktiertes Motiv), die Verflechtung von gegensätzlichen Linien der vokalen, melodischen und orchestralen Mittelstimme und den zweiten Nachhall, in dem ferne und ausschließlich mollartige Tonalitäten einander gegenübergestellt werden, vermittelt.

Später verwendet Rimski-Korsakow nur noch die dialogische Darstellungsform und kombiniert frei rezitative und ariose Strukturen.

Das Auftauchen des Bomeli-Leitmotivs und seine eindringliche Wiederholung verleihen der Musik zusammen mit der sie begleitenden Harmonie des erweiterten Dreiklangs (am Ende des

целотонного лада) придают музыке мрачный, зловеще фантастический и чрезвычайно напряженный характер. Это одна из драматических кульминаций всей сцены.

Теме любовных притязаний Бомелия с ее внешним, подчеркнуто риторическим пафосом контрастируют страстные мольбы Любаши. В речитативах ее выделяются напряженные и скорбные интонации с тритоновым ходом («На пытке не скажу»). Но особенно впечатляют короткие, ярко эмоциональные эпизоды-обращения к Бомелию: «Гляди сюда» и «Тебе я, верно, мало посулила». Широкая кантилена в вокальной мелодии и певучие фразы оркестра выразительно передают мольбу несчастной, глубоко страдающей девушки.

Неожиданный сдвиг в до мажор и веселая, плясового характера песенка, доносящаяся из дома Собакиных, вносит новый яркий драматический контраст. Этот взрыв веселья укрепляет намерения Любаши достать яд любой ценой.

Ария Любаши — лирический центр всей сцены. В арии исключительно полно и гибко выражена смена мыслей и чувств Любаши, передана ее глубокая печаль. Ария выделяется своей сдержанностью, психологической насыщенностью музыки. Мелодика носит ариозный характер и как бы произвольно рождается из выразительной декламации текста. Горестные восклицания с широкими ходами голоса («Господь тебя осудит», «Да любит ли она его») чередуются с «тесными» и напряженными оборотами, в основе которых лежат уменьшенные интервалы, характерные для многих

Duettino finden sich Elemente der Ganztonharmonik) einen düsteren, bedrohlich-phantastischen und äußerst spannungsgeladenen Charakter. Sie ist einer der dramatischen Höhepunkte der ganzen Szene.

Das Thema der Liebeserklärungen von Bomeli mit seinem nach außen gerichteten, betonten rhetorischen Pathos wird mit Ljubaschas leidenschaftlichen Bitten kontrastiert. Ihre Rezitative zeichnen sich durch spannungsgeladene und schwermütige Intonationen mit tritonischem Duktus aus („Ich will nicht von der Folter erzählen“). Besonders eindrucksvoll sind jedoch die kurzen und eindringlich emotionalen Episoden, in denen sie sich an Bomeli wendet: „Sieh her“ und „Du, gewiss, ich habe dir nicht genug versprochen“. Die weite Kantilene in der Gesangsmelodie und die melodiosen Phrasen des Orchesters vermitteln ausdrucksstark das Flehen des unglücklichen, tief leidenden Mädchens.

Ein unerwarteter Wechsel nach C-Dur und ein fröhliches, tänzerisches Lied aus dem Haus der Sobakins führen einen neuen und auffälligen dramatischen Kontrast ein. Diese Explosion der Fröhlichkeit unterstreicht Ljubaschas Absicht, das Gift um jeden Preis zu bekommen.

Ljubaschas Arie ist das lyrische Zentrum der gesamten Szene. Die Arie ist außergewöhnlich voll und flexibel im Ausdruck von Ljubaschas wechselnden Gedanken und Gefühlen und vermittelt ihre tiefe Traurigkeit. Die Arie zeichnet sich durch ihre Zurückhaltung und die psychologische Tiefe ihrer Musik aus. Die Melodie hat einen ariosen Charakter und ist wie spontan aus der ausdrucksstarken Rezitation des Textes geboren. Kummervolle Ausrufe mit breitem Stimmstrich („Gott wird dich richten“, „Liebt sie ihn“) wechseln sich mit „engen“ und gespannten Wendungen ab, die auf verringerten Intervallen beruhen und typisch für viele rezitativische Phrasen von Ljubascha

речитативных фраз Любаши. Настройбией строгой печали, затаенного отчаяния подчеркивается размеренным движением аккордов в сопровождении, где временами появляются скорбные гармонические последовательности («Она меня красивее»; см. пример 85), заимствованные из речитатива Любаши начала сцены (ср. «Да... недурна»).

sind. Die Stimmung strenger Traurigkeit und aufgetauter Verzweiflung wird durch die gemessene Bewegung der Akkorde in der Begleitung unterstrichen, die gelegentlich schwermütige harmonische Sequenzen enthält („Sie ist schöner als ich“; siehe Beispiel 85), die Ljubaschas Rezitativ der ersten Zeile entlehnt sind (vgl. „Ja ... es ist nicht schlecht“).

85 *Larghetto*

Вот да че - го я до - жи - ла, Гри - го - рий!

p *pp*

espr. assai

Гос - подь те - бя о - су - дит, о - су - дит за ме - ня.

p *cresc.* *dim.* *p*

p *dolce*

О - на ме - ня кра - си - ве - е, и ко - сы

pp

Заключительный эпизод сцены — прощальные реплики Любаши, обращенные к Марфе («Ты на меня, красавица, не сетуй»), — последняя драматическая вершина этого акта.

Die letzte Episode der Szene - Ljubaschas Abschiedsbotschaft an Marfa („Missgönne mir nichts, schönes Mädchen“) - ist der letzte dramatische Höhepunkt des Aktes.

Как яркий контраст предшествующей сцене звучит разгульная хоровая песня опричников, возвращающихся с пирушки.

Третье действие — по преимуществу бытовое. В первой сцене— спокойном, мерно текущем терцете Собакина, Лыкова и Грязного (темой их беседы служат «царские смотрины») — эпизодически возникают взволнованные интонации леймотива Грязного, свидетельствующие о его беспокойстве за участь Марфы. Скрывая свое смятение, Грязной успокаивает взволнованного Лыкова. Их небольшой речитатив и ариетта Грязного «Пускай во всем господня будет воля» составляют вторую сцену акта.

Наиболее значительна по своему музыкально-драматургическому содержанию третья сцена. Она начинается с ариозо-рассказа Домны Сабуровой (сопрано), сопровождавшей девушек на смотрины. Ариозо написано в полуречитативной манере и привлекает метко переданными композитором интонациями народного певучего говора. В среднем разделе ариозо торжественно звучит тема «Славы». За ариозо и кратким речитативом следует радостная ария Лыкова и контрастирующий ей эпизод Грязного (он всыпает в чарку Марфы порошок). Здесь ненадолго сгущается сумрачное настроение. Угрожающе звучат у оркестра лейтмотив Грязного и тема зелья.

Ария Лыкова выражает переживаемое им чувство облегчения. Плавная, привольно льющаяся мелодия арии интонационно близка к партии Марфы. Подвижный темп, упругая, чуть «мазурочная» ритмика в оркестровом сопровождении с

меняющимся рисунком (то 

In krassem Gegensatz zur vorangegangenen Szene steht der Chorgesang der von einem Festmahl zurückkehrenden Opritschniks.

Der dritte Akt ist überwiegend alltäglicher Art. In der ersten Szene - dem ruhigen, gemächlich dahinfließenden Terzett von Sobakin, Lykow und Grjasnoi (das Thema ihres Gesprächs sind die „Besuche des Zaren“) - tauchen episodisch die aufgeregten Intonationen von Grjasnois Leitmotiv auf, die auf seine Angst um Marfas Schicksal hinweisen. Grjasnoi verbirgt seine Verwirrung und beruhigt den aufgewühlten Lykow. Ihr kleines Rezitativ und Grjasnois Arietta „Gottes Wille geschehe in allen Dingen“ bilden die zweite Szene des Aktes.

Die musikalisch und dramaturgisch bedeutendste Szene ist die dritte Szene. Sie beginnt mit einem Arioso, das von Domna Saburowa (Sopran) erzählt wird, die die Mädchen zu einem Besuch begleitet hat. Das Arioso ist in einem halb rezitativischen Stil komponiert und zeichnet sich durch die treffende Intonation der volkstümlichen Harmonie durch den Komponisten aus. Im Mittelteil des Ariosos erklingt triumphal das Thema von „Ruhm“. Auf das Arioso und das kurze Rezitativ folgen eine freudige Arie von Lykow und eine kontrastierende Szene von Grjasnoi (er schüttet Pulver in Marfas Phiole). Hier verdichtet sich kurz die düstere Stimmung. Das Leitmotiv des Orchesters von Grjasnoi und das Thema des Zauberkrauts klingen bedrohlich.

Lykows Arie drückt das Gefühl der Erleichterung aus, das er empfindet. Die weiche, frei fließende Melodie der Arie ist intonatorisch nah an Marfas Part. Das bewegliche Tempo, der elastische, fast „Mazurka“-Rhythmus in der Orchesterbegleitung mit ihren

wechselnden Mustern (mal 

,то ) сообщают музыке

радостную возбужденность и рисуют образ упоенного счастьем юноши.

В последующей четвертой сцене — в секстете с хором (поздравление невесты и жениха) и в величальной песне (Домна Сабурова и хор)—все согрето теплым, сердечным чувством, проникнуто ощущением полного, ничем не омраченного счастья.

Тем сильнее воспринимается крутой перелом, происходящий в заключительной, пятой сцене. Во время объявления Малютой царской воли («Изволи бог мне ныне сочетаться законным браком») в оркестре сурово и жестко звучат в контрапунктическом соединении лейтмотив царя Ивана и тема «Славы».

Четвертое действие. В нем развитие драмы достигает вершины. Темп действия ускоряется, драматические эпизоды следуют один за другим и приводят к трагической развязке.

Вступление и ария Собакина. Уже в оркестровом вступлении и помещенной в начале акта арии Собакина (бас) устанавливается мрачное, подавленное настроение. Трагическая сущность ситуации, ощущение неотвратимости катастрофы выражены в музыке вступления с большой художественной силой. Как болезненные вздохи звучат чередующиеся аккорды духовых и струнных. В них преобладает минорная окраска, каждый из хроматически нисходящих (по секвенции) аккордов приобретает большую значительность и весомость благодаря сопоставлениям forte и piano, тембровым и, особенно, тональным контрастам: звенья секвенции заключают трезвучия и

, mal ) verleihen der Musik

eine freudige Erregung und schaffen das Bild eines glücklichen jungen Mannes.

In der folgenden vierten Szene - im Sextett mit dem Chor (Glückwünsche an das Brautpaar) und im majestätischen Lied (Domna Saburowa und der Chor) - wird alles von einem warmen, herzlichen Gefühl erwärmt, durchdrungen von einem Gefühl des vollkommenen, ungetrübten Glücks.

Umso ergreifender ist der abrupte Wechsel, der in der letzten, fünften Szene stattfindet. Während Maljutas Willenserklärung an den Zaren („Gott schenke mir nun meine rechtmäßige Ehe“) erklingt das Orchester in einer kontrapunktischen Kombination aus dem Leitmotiv von Zar Iwan und dem Thema von „Ruhm“ hart und rau.

Vierter Akt. Hier erreicht das Drama seinen Höhepunkt. Das Tempo beschleunigt sich, die dramatischen Episoden folgen aufeinander und führen zu einer tragischen Auflösung.

Die Einleitung und die Arie von Sobakin. Bereits in der Orchestereinleitung und in der Arie von Sobakin (Bass), die am Anfang des Aktes steht, wird eine düstere, bedrückte Stimmung erzeugt. Das tragische Wesen der Situation und das Gefühl der Unausweichlichkeit der Katastrophe werden in der Einleitung mit großer künstlerischer Kraft ausgedrückt. Die abwechselnden Akkorde der Bläser und Streicher klingen wie gequälte Seufzer. Sie werden von Moll-Färbung dominiert, und jeder der chromatisch absteigenden (in der Abschnittsanordnung) Akkorde gewinnt durch das Nebeneinander von forte und piano, von Klangfarben und vor allem von tonalen Kontrasten an Bedeutung und Gewicht: die Abschnitte der Abschnittsanordnung umschließen

сектаккорды неродственных тональностей, удаленных друг от друга на тритон (см. пример 86а). Вслед за этой секвенцией в басах медленно и тяжело проходит сумрачная тема, усиливающая настроение подавленности (см. пример 86б).

Dreiklänge und Sextakkorde von nicht verwandter Tonalität, die durch einen Tritonus voneinander getrennt sind (siehe Beispiel 86a). Auf diese Sequenz folgt ein düsteres Thema, das langsam und schwer durch die Bässe läuft und die Stimmung der Verzweiflung verstärkt (siehe Beispiel 86b).

86 а) Lento

б) [Lento]

Вступление тематически и тонально связано с арией Собакина. Эта небольшая по размерам ария (с кратким вступительным речитативом) полна сдержанного драматизма и выразительно рисует скорбный образ отца Марфы. Мелодика арии отличается плавными, соответствующими характеру Собакина, «ступенными» оборотами. Постепенно накапливающиеся полутоновые хроматические

Die Einleitung ist thematisch und klanglich mit der Arie von Sobakin verbunden. Diese kleine Arie (mit einem kurzen einleitenden Rezitativ) ist voller verhaltener Dramatik und gibt ausdrucksstark das traurige Bild von Marfas Vater wieder. Die Melodie der Arie ist durch fließende, „behäbige“ Wendungen gekennzeichnet, die dem Charakter von Sobakin entsprechen. Allmählich kumulierende chromatische Halbton-Intonationen („Aber da ist noch

интонации («А тут иное»), родственные начальному хроматическому ходу вступления, приводят к драматическому взрыву, в котором выражено отчаяние отца, бессильного помочь дочери.

etwas“), die an den chromatischen Anfang anknüpfen, führen zu einer dramatischen Explosion, die die Verzweiflung des Vaters zum Ausdruck bringt, der seiner Tochter nicht helfen kann.

87

[Lento]

А тут и — но — е!

Где б ве — се — лить — ся, а ты го —

— рюй, на дочь сво — ю, бед — няж — ку, гля — дя, и

The musical score consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The tempo is marked [Lento]. The first system (measures 87-88) features a vocal line with a chromatic descent and a piano accompaniment with a chromatic figure. Dynamics include *cresc.* and *dim.*. The second system (measures 89-90) continues the vocal line with a chromatic figure and piano accompaniment. Dynamics include *cresc.* and *p cresc.*. The third system (measures 91-92) concludes the vocal line with a chromatic figure and piano accompaniment. Dynamics include *mf* and *p*.

серд - це над - ры - вай, по - мочь не зна - я

cresc. *sf* *p cresc.*

Большая вторая сцена этого действия принадлежит к лучшим достижениям Римского-Корсакова в драматическом оперном стиле. Напряжение здесь неуклонно возрастает и достигает вершины в арии Марфы, являющейся одной из сильнейших кульминаций всей оперы. Арии предшествует ряд меньших по размерам ансамблевых сцен, не завершенных в музыкальном отношении и переходящих одна в другую. В них есть свои, местные кульминационные точки, в совокупности которых складывается общая музыкально-драматургическая линия с многочисленными динамическими подъемами и спадами. Весь ход сценического действия получает полное и психологически глубокое отражение в музыке, в разнообразных по характеру изложения (речитативы, ариозные эпизоды) вокальных партиях, в содержательном и очень драматургически выразительном оркестровом сопровождении. Основой музыкального развития служат темы и мотивы Марфы и Грязного. Здесь существенно развивается музыкальная характеристика Марфы, в которой появляются новые черты. Образ главной героини оперы получает сквозное музыкально-драматургическое развитие.

Die große zweite Szene dieses Actes ist eine von Rimski-Korsakows besten Leistungen im dramatischen Opernstil. Die Spannung steigt hier stetig an und erreicht ihren Höhepunkt in der Arie der Marfa, einem der stärksten Höhepunkte der gesamten Oper. Der Arie geht eine Reihe kleinerer, musikalisch unvollständiger, aufeinander folgender Ensembleszenen voraus. Diese haben ihre eigenen lokalen Höhepunkte, die zusammen eine allgemeine musikalische und dramaturgische Linie mit zahlreichen dynamischen Steigerungen und Rückgängen bilden. Der gesamte Verlauf der Bühnenhandlung spiegelt sich in der Musik, in den Gesangsstimmen mit unterschiedlichem Charakter (Rezitative, Arioso-Episoden) und in der reichen und sehr dramatisch ausdrucksstarken Orchesterbegleitung vollständig und psychologisch wider. Die Themen und Motive von Marfa und Grjasnoi bilden die Grundlage der musikalischen Entwicklung. Hier entwickelt sich die musikalische Charakterisierung von Marfa mit dem Auftauchen neuer Merkmale wesentlich weiter. Das Bild der Protagonistin der Oper erhält eine übergreifende musikalische und dramaturgische Entwicklung.

Появление Грязного сопровождается торжественными маршеобразными фанфарами, характеризующими его образ, можно сказать, с «внешней» стороны — как посланца царя. Однако как только Грязной остается один, в его небольшом ариозо («Она больна») возникают мелодические обороты лейтмотива, которые раскрывают душевное состояние опричника — тревогу за Марфу и надежду на желаемое действие любовного зелья.

Последующая, стремительно развивающаяся сцена Грязного и Марфы приводит к сильному драматическому сдвигу: Марфа узнает о казни Лыкова и падает в обморок.

Квнтет с хором. Начинается большой ансамбль — квинтет с хором (вначале без участия Марфы). На некоторое время сценическое действие останавливается, но зато композитор дает обобщенную характеристику сценической ситуации и одновременно через отношение всех участников сцены к Марфе рисует образ глубоко несчастной, страдающей девушки. Длительно тянущийся доминантовый органнй пункт, неустойчивые гармонические последовательности, нервная, как бы спазматическая ритмика, отрывочные фразы действующих лиц и хора — все создает тягостное, скорбное настроение. Между тем с самого же начала ансамбля у оркестра появляется новый мотив — хроматического строения и стонущего характера. Он и в дальнейшем постоянно сопровождает Марфу и вносит новые, страдальческие черты в ее образ.

Grjasnois Auftritt wird von triumphalen Marschfanfaren begleitet, die sein Bild sozusagen „von außen“ - als Bote des Zaren - charakterisieren. Sobald Grjasnoi jedoch allein ist, gibt es in seinem kleinen Arioso („Sie ist krank“) melodische Wendungen des Leitmotivs, die den Gemütszustand des Opritschniks verraten - die Sorge um Marfa und die Hoffnung auf die gewünschte Wirkung des Zauberkrauts.

Die darauf folgende, sich rasch entwickelnde Szene von Grjasnoi und Marfa führt zu einer starken dramatischen Veränderung: Marfa erfährt von Lykows Hinrichtung und fällt in Ohnmacht.

Quintett mit Chor. Das Quintett und der Chor (zunächst ohne Marfas Beteiligung) beginnen ein großes Ensemble. Eine Zeit lang steht die Handlung auf der Bühne still, aber der Komponist gibt eine allgemeine Charakterisierung der szenischen Situation und zeichnet gleichzeitig durch die Haltung aller Beteiligten auf der Bühne zu Marfa das Bild eines zutiefst unglücklichen und leidenden Mädchens. Der lang anhaltende Dominant-Satz der Orgelpunkts, instabile harmonische Sequenzen, nervöse, gleichsam krampfhaft Rhythmen, bruchstückhafte Phrasen der Vorsänger und des Chores - all das schafft eine düstere und schwermütige Stimmung. Unterdessen taucht gleich zu Beginn des Orchesters ein neues Motiv auf, das eine chromatische Struktur und einen klagenden Charakter hat. Er begleitet Marfa weiter und fügt ihrem Bild neue, schwermütige Züge hinzu.

ДУНЯША

Нет, не ве-рит-ся нам,

За губ - ле-на

[Andante]

То не Лы-ков И - ван

стра-да - ли-ца ца - рев-на!

Марфа приходит в чувство, но ее сознание помутилось: все совершившееся кажется ей страшным сном, царские палаты она принимает за сад, Грязного — за

Marfa kommt wieder zu sich, aber ihr Geist ist verwirrt: alles, was geschehen ist, erscheint ihr wie ein schrecklicher Traum, sie hält die Gemächer des Zaren für einen Garten und Grjasnoi für

Лыкова. С этого момента Римский-Корсаков вводит гармонический мотив, который можно назвать «аккордами безумия» Марфы. Это — гармоническая последовательность из уменьшенного септаккорда, вводного к IV ступени, но не разрешающегося в нее, а переходящего в тонический квартсекстаккорд. Необычность такого гармонического оборота и появление его в данной сценической ситуации (к тому же неожиданно в мажоре) производят неизгладимое впечатление и тонко характеризуют Марфу, лишившуюся рассудка. Светлая, как будто отрешенная звучность духовых омрачается глухим постукиванием литавр — ритмом потрясенного сердца.

Lykow. Von diesem Moment an führt Rimski-Korsakow ein harmonisches Motiv ein, das man als „Аkkорде дес Вahnсinнс“ für Marfa bezeichnen kann. Es handelt sich um eine harmonische Abfolge eines verminderten Septakkords, der in die vierte Stufe einleitet, sich aber nicht in ihr auflöst, sondern in einen tonischen Quartsextakkord übergeht. Die Ungewöhnlichkeit dieser harmonischen Folge und ihr Auftreten in dieser Szene (ebenfalls unerwartet in Dur) hinterlassen einen unauslöschlichen Eindruck und charakterisieren auf subtile Weise die geistesgestörte Marfa. Der helle, losgelöste Klang der Bläser wird vom dumpfen Paukenschlag überschattet, dem Rhythmus eines erschütterten Herzens.

89

[Andante]

Ах, что со мной?

Рядом с трогательным в своей незащитности образом Марфы в этой сцене рельефно выделяется мрачная фигура Грязного, терзающегося сознанием невольно совершенного преступления. Партия Грязного большей частью сводится к коротким речитативным фразам, очень выпуклым и драматичным. Ансамблевую сцену завершает ариозо Грязного — признание в неумышленном отравлении Марфы и

Neben der rührenden, wehrlosen Marfa tritt in dieser Szene die düstere Figur Grjasnois hervor, gequält von dem Bewusstsein des unfreiwillig begangenen Verbrechens. Grjasnois Rolle ist größtenteils auf kurze rezitativische Phrasen reduziert, sehr markant und dramatisch. Die Ensembleszene schließt mit einem Arioso für Grjasnoi- seinem Geständnis der unbeabsichtigten Vergiftung von Marfa und seiner Liebe zur Zarenbraut.

в своей любви к невесте царя. Отказываясь от использования мелодических оборотов лейтмотива Грязного, Римский-Корсаков строит ариозо на новом материале чисто декламационного характера. Отрывочные, с широкими скачками, фразы (см. пример 90а) чередуются с тесными секундовыми интонациями (пример 90б). В этих контрастирующих интонациях чувствуется буйная, не знающая удержку натура опричника и нестерпимо мучающая его душевная боль.

Rimski-Korsakow weigert sich, die melodischen Wendungen des Leitmotivs von Grjasnoi zu verwenden, und baut das Arioso auf neuem Material rein deklamatorischer Natur auf. Die intermittierenden, weit hüpfenden Phrasen (siehe Beispiel 90a) wechseln sich mit engen zweiten Intonationen (Beispiel 90b) ab. In diesen kontrastierenden Intonationen spürt man die unbändige, unbeherrschte Natur des Opritschniks und seinen unerträglichen Herzschmerz.

90 а) *Lento maestoso*
ГРЯЗНОЯ

Бо-я-ре! Я... я

греш-ник о-ка-ян-ный!

б) [*Lento maestoso*]

Стра-да-лиц! И я те-бя сгу-бил,

Ариозо Грязного является частью описанной сцены и включает эпизодические реплики Малюты, Марфы и хора. Своим бурным драматизмом оно образует глубокий контраст с арией Марфы.

Ария Марфы составляет главную кульминацию акта, но, что необычно, — лирическую, «тихую» кульминацию. Данная особенность вытекает из самой сущности образа героини, определяется психическим, эмоциональным складом ее натуры. Эта ария — завершающий этап в развитии драмы Марфы. Поэтому здесь представлены все основные тематические элементы ее музыкальной характеристики, которые мастерски использованы композитором для обрисовки сложного и во многом иного, чем во втором действии, образа. Ария четвертого действия может рассматриваться как своеобразная музыкальная реприза арии второго акта, так как в ней встречается тематический материал последней и она написана в той же тональности ребемень мажор¹. Но в соответствии со сценической ситуацией тематизм существенно преобразован и дополнен темами, появившимися лишь в четвертом действии.

¹ Здесь имеет место и некое подобие «сюжетной репризы»: во втором действии Марфа вспоминает о своих детских играх с Лыковым и о зарождении их любви; в четвертом, принимая Грязного за своего жениха, она видит себя в саду, где проходили их детские встречи, и грезит о свадьбе с ним.

Арии предшествует речитативная сцена. В первых тактах сцены звучат «аккорды безумия», которые придают последующему речитативу, перенесенному из второго акта, совсем новый смысл — мечты, беспочвенной грезы. Один за другим

Das Arioso von Grjasnoi ist Teil der beschriebenen Szene und enthält gelegentliche Zeilen von Maljuta, Marfa und dem Chor. Mit seiner gewalttätigen Dramatik bildet es einen tiefen Kontrast zur Arie von Marfa.

Marfas Arie bildet den wichtigsten Höhepunkt des Aktes, aber ungewöhnlicherweise ist es ein lyrischer, „stiller“ Höhepunkt. Diese Besonderheit ergibt sich aus dem Wesen des Bildes der Heldin, das durch das geistige und emotionale Lager ihrer Natur bestimmt wird. Diese Arie bildet den Abschluss des Dramas von Marfa. Daher werden hier alle grundlegenden thematischen Elemente ihrer musikalischen Charakterisierung vorgestellt, die der Komponist meisterhaft einsetzt, um ein komplexes und in vielerlei Hinsicht anderes Bild als im zweiten Akt zu zeichnen. Die Arie des vierten Aktes kann als eine Art musikalische Reprise der Arie des zweiten Aktes angesehen werden, da sie das gesamte thematische Material des zweiten Aktes enthält und in der gleichen Tonart Es-Dur¹ steht. Entsprechend der Bühnensituation wird das thematische Material jedoch erheblich verändert und durch Themen ergänzt, die erst im vierten Akt erscheinen.

¹ Auch hier gibt es eine Art „Reprise der Handlung“: im zweiten Akt erinnert sich Marfa an ihre Kindheitsspiele mit Lykow und die Anfänge ihrer Liebe; im vierten Akt sieht sie sich in dem Garten, in dem sie sich als Kinder kennengelernt haben, und träumt davon, ihn zu heiraten, weil sie Grjasnoi mit ihrem Verlobten verwechselt.

Der Arie ist eine Rezitativszene vorangestellt. In den ersten Takten der Szene erklingen „Akkorde des Wahnsinns“, die dem folgenden Rezitativ, das aus dem zweiten Akt übernommen wurde, eine ganz neue Bedeutung verleihen - ein Traum, eine

сменяются несколько эпизодов. Марфа затевает бег вперегонки и тут же останавливается в изнеможении. Затем следует инструментальная реприза главной темы из арии второго действия. У кларнета тихо звучит мелодия арии, одновременно в отрывистых репликах Марфы проскальзывают интонации лейтмотива Грязного («Я сорвала лазоревый»). На миг мечты-бред Марфы прерываются мыслями о тяжелом «сне». Страдальческий хроматический мотив «Ох, этот сон!» (из квинтета) сменяется странными в своем спокойствии и отрешенности аккордами безумия, образующими энгармоническую модуляцию из ре мажора в ре-бемоль мажор. Они вводят в собственно арию. Марфа погружается в мечты о завтрашней свадьбе с Лыковым, чудящееся ей облачко она принимает за свадебные «золотые венцы». Тема арии — широкая и как будто бесконечно льющаяся мелодия сложного и прихотливого рисунка — проникнута сосредоточенным и светлым мечтательным настроением. Привольные взлеты мелодии, напоминающие главную тему арии из второго действия, удивительно естественно сочетаются с изящными оборотами мотива «золотых венцов» (из средней части той же арии).

grundlose Träumerei. Es folgen mehrere Episoden hintereinander. Marfa beginnt ein Rennen und bricht sofort erschöpft ab. Es folgt die instrumentale Reprise des Hauptthemas aus der Arie des zweiten Aktes. Die Klarinette spielt leise die Melodie der Arie, während gleichzeitig Marfas klägliche Äußerungen Anklänge an das Leitmotiv von Grjasnoi („Ich habe einen azurblauen Schatten gepflückt“) enthalten. Für einen kurzen Moment werden Marfas Träumerei und Delirium durch Gedanken an einen schweren „Traum“ unterbrochen. Auf das gequälte chromatische Motiv „Oh, dieser Traum!“ (aus dem Quintett) folgen Akkorde des Wahnsinns, die in ihrer Ruhe und Losgelöstheit seltsam sind und eine enharmonische Modulation von D-Dur nach Des-Dur bilden. Sie leiten in die eigentliche Arie über. Marfa träumt von ihrer morgigen Hochzeit mit Ljcow und hält die Wolken, die sie sieht, für die „goldenen Kronen“ der Hochzeit. Das Thema der Arie - eine breite und scheinbar endlos fließende Melodie mit komplizierten und kapriziösen Mustern - ist von konzentrierten und leuchtenden traumhaften Stimmungen durchdrungen. Die freien Steigerungen der Melodie, die an das Hauptthema der Arie aus dem zweiten Akt erinnern, verbinden sich auf überraschend natürliche Weise mit den raffinierten Wendungen des Motivs der „goldenen Kronen“ (aus dem Mittelteil derselben Arie).

91

Larghetto assai

The image shows a musical score for a clarinet part, page 91. The tempo is marked 'Larghetto assai'. The score is in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a melodic line in the upper register with a 'pp' dynamic marking and a '6' fingering. The word 'Взгля...' is written above the staff. The bass line is in the lower register with a '6' fingering.

— ни, вот там, над

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. It contains the lyrics: "— ни, вот там, над". The middle staff is the right-hand piano accompaniment, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line with occasional chords in the left hand.

го ло — вой, про —

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in a treble clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. It contains the lyrics: "го ло — вой, про —". The middle staff is the right-hand piano accompaniment, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment. The piano part continues with the eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand.

— стер — лось на бо

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in a treble clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. It contains the lyrics: "— стер — лось на бо". The middle staff is the right-hand piano accompaniment, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment. The piano part continues with the eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand.

как ша — тер

The fourth system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in a treble clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. It contains the lyrics: "как ша — тер". The middle staff is the right-hand piano accompaniment, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment. The piano part continues with the eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand.

Высокий сопрановый регистр, обилие протянутых звуков создают звучность кристалльной чистоты и глубокой эмоциональной наполненности. Экспрессия мелодии поддерживается выразительными гармониями сопровождения: последовательностью доминантсептаккордов (и их обращений) разных тональностей. Душевная ясность и безмятежное спокойствие музыки производят в данной сценической ситуации трагическое впечатление.

Финал. После арии Марфы действие быстро идет к концу. В заключительной, сквозной по своей музыкальной форме сцене возвращается драматически действенный, бурный характер музыкального развития, типичный для четвертого акта. В этой сцене сначала завершается драматургическая линия Любаши (ее признание в подмене приворотного зелья ядом и смерть от руки Грязного). Композитор здесь пользуется в основном музыкальным материалом из сцены Любаши и Бомелия второго действия, а также приводит аккорды вступления к четвертому акту («Разведайся со мною»). Однако этот эпизод несколько уступает в художественном отношении другим сценам Любаши. Зато в последней сцене оперы — прощания Грязного с Марфой — вновь с исключительной яркостью выступает душевная драма героев оперы.

Прощальное ариозо Грязного («Страдалица невинная, прости»), полное чувства горестного раскаяния и тоски, завершается драматически сильным последним проведением у оркестра его лейтмотива. В ответ звучит ласковая и тихая фраза Марфы «Приди же завтра, Ваня!..» на теме ее второй арии. Тяжелый возглас-вздых хора «Ох, господи!» и краткое, но бурное оркестровое

Das hohe Sopranregister und die Fülle an erweiterten Klängen schaffen einen Klang von kristalliner Reinheit und tiefem emotionalen Gehalt. Der Ausdruck der Melodie wird durch die ausdrucksstarke Harmonik der Begleitung unterstützt: eine Folge von Dominantseptakkorden (und deren Umkehrungen) in verschiedenen Tonarten. Die seelenvolle Klarheit und heitere Ruhe der Musik macht in dieser Szene einen tragischen Eindruck.

Finale. Nach der Arie der Marfa kommt die Handlung schnell zu einem Ende. In der Schlussszene, die in ihrer musikalischen Form überschneidend ist, kehrt die für den vierten Akt typische dramatisch wirksame, turbulente musikalische Entwicklung zurück. In dieser Szene wird zunächst Ljubaschas dramatische Linie abgeschlossen (ihr Geständnis, ein Zauberkraut durch Gift ersetzt zu haben, und ihr Tod durch die Hand von Grjasnoi). Der Komponist verwendet hier hauptsächlich musikalisches Material aus der Szene von Ljubascha und Bomeli im zweiten Akt und stellt auch Akkorde aus der Einleitung zu Akt IV („Rechne mit mir ab“) zur Verfügung. Allerdings ist diese Episode künstlerisch etwas weniger anspruchsvoll als die anderen Szenen von Ljubascha. Doch in der Schlussszene der Oper - Grjasnois Abschied von Marfa - kommt das seelische Drama der Opernfiguren mit außergewöhnlicher Lebendigkeit zum Ausdruck.

Das Abschiedsarioso von Grjasnoi („Unschuldig Leidende, verzeiht mir“), das von trauriger Reue und Sehnsucht geprägt ist, schließt mit einer dramatisch starken letzten Ausführung seines Leitmotivs durch das Orchester. Als Antwort darauf erklingt Marfas liebevoller und leiser Satz „Komm morgen, Wanja...!“ über das Thema ihrer zweiten Arie. Der schwere Seufzer des Chors „Oh, mein Gott!“ und der

заклучение подчеркивают драматизм развязки.

«Царская невеста» — художественно наиболее убедительный призер оперы драматического стилия в творчестве Римского- Корсакова.

Сюжет характеризуется обилием острых конфликтов и драматических контрастов. Действие развивается быстро, бытовые сцены имеют значение фона и используются лишь для оттенения основной драматической интриги. Акцент сделан на раскрытии душевной драмы действующих лиц и психологическом развитии их образов.

Если в операх Римского-Корсакова сказочного содержания господствует принцип сопоставления реального и фантастического, то в «Царской невесте» фантастика, в сущности, отсутствует. Здесь все основано на жизненно реальных драматических конфликтах и столкновениях различных характеров.

Главные действующие лица оперы образуют две противостоящие друг другу группы. В одну входят: Марфа, Лыков, Собакин — то есть лица, наиболее непосредственно испытывающие на себе воздействие трагических обстоятельств. Марфа, главная героиня оперы и центральная фигура среди персонажей группы, является едва ли не самым трогательным и глубоким в музыкально-психологическом отношении лирическим женским образом в оперном творчестве Римского-Корсакова. В облике Марфы (при полном отсутствии фантастического элемента) есть черты, сближающие ее со Снегурочкой. Это тот же тип застенчивой девушки, нежной, хрупкой натуры, неспособной

kurze, aber ungestüme Orchesterschluss unterstreichen die Dramatik des Schlusses.

„Die Zarenbraut“ ist das künstlerisch überzeugendste Beispiel für eine Oper im dramatischen Stil in Rimski-Korsakows Schaffen.

Die Handlung zeichnet sich durch eine Fülle von scharfen Konflikten und dramatischen Kontrasten aus. Die Handlung ist rasant, die Lebensszenen haben eine Hintergrundbedeutung und dienen nur dazu, die wichtigsten dramatischen Intrigen in Szene zu setzen. Der Schwerpunkt liegt auf dem emotionalen Drama der Protagonisten und der psychologischen Entwicklung ihrer Charaktere.

Während in den Märchenoperen von Rimski-Korsakow das Prinzip der Gegenüberstellung von Realem und Fantastischem dominiert, gibt es in „Die Zarenbraut“ praktisch keine Fantasie. Alles basiert hier auf lebenswichtigen dramatischen Konflikten und Zusammenstößen verschiedener Charaktere.

Die Hauptfiguren der Oper bilden zwei gegensätzliche Gruppen. Die eine besteht aus Marfa, Lykow und Sobakin - also den Personen, die am unmittelbarsten von den tragischen Umständen betroffen sind. Marfa, die Protagonistin der Oper und die zentrale Figur der Gruppe, ist vielleicht die berührendste und musikalisch wie psychologisch tiefgründigste lyrische Frauenfigur in Rimski-Korsakows Operschaffen. Marfa (mit ihrem völligen Fehlen des phantastischen Elements) hat Züge, die sie der Snegurotschka näher bringen. Es handelt sich um dieselbe Art von schüchternem Mädchen, eine sanfte, zerbrechliche Natur, die nicht in der Lage ist, gegen Hindernisse anzukämpfen und sich den Schlägen des Schicksals unterwirft.

боротся с препятствиями и покорно склоняющейся под ударами судьбы.

Грязной и Любаша составляют другую группу действующих лиц оперы. Они становятся на жизненном пути Марфы и своими действиями приносят ей и ее близким несчастье. Характеры Грязного и Любаши во многом родственны: им свойственна необузданная страстность, склонность к решительным действиям, готовность идти на все ради достижения своих целей. Музыкальные образы Грязного и Любаши отличаются сильным драматизмом и в этом отношении заметно выделяются среди большинства оперных образов Римского-Корсакова. С другой стороны, контраст образов Марфы и Любаши заставляет вспомнить об аналогичных сопоставлениях в сказочноэпических операх композитора (Снегурочка — Купава, Волхова — Любава) и дает основание указать на национальную типичность подобных женских характеров, часто встречающихся в русском народном поэтическом творчестве.

«Царская невеста» — произведение уже не эпического, а драматического типа. В ней заметно определенное родство с лирико-драматическими операми Чайковского.

Во многом нов и музыкальный стиль этого произведения. В период сочинения «Царской невесты» Римский-Корсаков особенно много работал над вокальной композиторской техникой. Он стремился к тому, чтобы усовершенствовать свой метод передачи типических черт образа через обобщенную мелодию, подобно тому, как это имеет место в операх Глинки. Не случайно в «Царской невесте» композитор обратился к традиционному, классическому типу оперной формы, высокие образцы которой он находил в творчестве Глинки и Моцарта. Музыкальная

Grjasnoi und Ljubascha bilden eine weitere Gruppe von Figuren in der Oper. Sie kommen dem Leben Marfas in die Quere und bringen durch ihre Handlungen Unglück über sie und ihre Familie. Die Charaktere von Grjasnoi und Ljubascha sind in vielerlei Hinsicht miteinander verwandt: beide zeichnen sich durch ungezügelter Leidenschaft, einen Hang zum entschlossenen Handeln und die Bereitschaft aus, alles zu tun, um ihre Ziele zu erreichen. Die musikalischen Bilder von Grjasnoi und Ljubascha sind von starker Dramatik geprägt und heben sich in dieser Hinsicht von den meisten Opernfiguren Rimski-Korsakows ab. Der Kontrast zwischen den Bildern von Marfa und Ljubascha erinnert an ähnliche Gegenüberstellungen in den märchenhaft-epischen Opern des Komponisten (Snegurotschka - Kupawa, Wolchowa - Ljubawa) und gibt einen Hinweis auf die nationale Typizität solcher Frauenfiguren, die in der russischen Volksdichtung häufig vorkommen.

„Die Zarenbraut“ ist nicht mehr ein Epos, sondern ein dramatisches Werk. Es hat eine gewisse Verwandtschaft mit Tschaikowskis lyrischen und dramatischen Opern.

Auch der musikalische Stil dieses Werkes ist weitgehend neu. Bei der Komposition der „Zarenbraut“ arbeitete Rimski-Korsakow besonders intensiv an seiner Gesangstechnik. Er bemühte sich, seine Methode zu verfeinern, die typischen Merkmale der Figur durch eine allgemeine Melodie zu vermitteln, wie es in Glinkas Opern geschehen war. Nicht zufällig griff der Komponist in „Die Zarenbraut“ auf die traditionellen, klassischen Formen der Oper zurück, deren beste Beispiele er in den Werken von Glinka und Mozart gefunden hatte. Die musikalische Komposition besteht aus Gesangsnummern, die eine vollständige Form haben - Solo (Arie,

композиция образуется из законченных по форме вокальных номеров —сольных (ария, ариозо, ариетта), ансамблевых (дуэт, терцет, квартет, квинтет, секстет), хоровых и оркестровых. Показательно обилие в «Царской невесте» арий, представляющих основную вокальную форму оперы. Вместе с тем в наиболее драматических эпизодах композитор обращается к непрерывно развивающимся сценам с многочисленными речитативами и относительно завершёнными вокальными эпизодами ариозного характера (эта особенность также заставляет вспомнить оперный стиль Чайковского).

По сравнению с операми 80-х и начала 90-х годов (от «Снегурочки» до «Садко» включительно), в «Царской невесте» композитор в гораздо меньшей степени пользуется лейтмотивами и предпочитает строить музыкальные характеристики действующих лиц на основе свободной разработки тех или иных, типичных для данного персонажа мелодических оборотов и интонаций.

Оркестру в «Царской невесте» отведена хотя не первостепенная, но достаточно видная роль. В связи с отсутствием в опере фантастического элемента здесь нет чисто живописных по своим художественным задачам оркестровых эпизодов. Вместе с тем оркестр активно участвует в музыкальном развитии. Он поддерживает и дополняет вокальные партии, нередко раскрывает и углубляет психологическое действие в самостоятельных оркестровых эпизодах (увертюра, антракты, симфоническое интермеццо).

На исходе XIX века «Царская невеста» завершила эволюцию жанра лирико-психологической оперы в русской оперной школе. Вновь обратившись (после «Псковитянки») к

Arioso und Arietta), Ensemble (Duett, Terzett, Quartett, Quintett und Sextett), Chor und Orchester. Es ist bezeichnend für die Fülle der Arien in „Die Zarenbraut“, die die wichtigste Gesangsform der Oper darstellen. Gleichzeitig wendet sich der Komponist in den dramatischsten Episoden kontinuierlich entwickelnden Szenen mit zahlreichen Rezitativen und relativ vollständigen ariosen Gesangsepisoden zu (diese Besonderheit erinnert auch an den Opernstil Tschaikowskis).

Im Vergleich zu den Opern der 80er und frühen 90er Jahre (von „Snegurotschka“ bis einschließlich „Sadko“) verwendet der Komponist in „Die Zarenbraut“ weitaus weniger Leitmotive und zieht es vor, die musikalischen Charakteristika seiner Figuren auf die freie Entfaltung dieser oder anderer für die jeweilige Figur typischer melodischer Wendungen und Intonationen zu stützen.

In „Die Zarenbraut“ spielt das Orchester eine recht prominente, wenn auch nicht die wichtigste Rolle. Aufgrund des Fehlens des fantastischen Elements in der Oper gibt es keine Orchesterepisoden, die in ihrer künstlerischen Aufgabe rein szenisch sind. Gleichzeitig nimmt das Orchester aktiv an der musikalischen Entwicklung teil. Es unterstützt und ergänzt die Gesangspartien und entwickelt und vertieft die psychologische Wirkung oft in eigenständigen Orchesterepisoden (Ouvertüre, Pausen und symphonisches Intermezzo).

Ende des 19. Jahrhunderts vollendete „Die Zarenbraut“ die Entwicklung des Genres der lyrisch-psychologischen Oper in der russischen Operschule. Nachdem sich Rimski-Korsakow (nach

творчеству Мея, Римский-Корсаков создал произведение историкобытового характера, «род оперы — исторического романа», как метко определил жанровое своеобразие «Царской невесты» Б. В. Асафьев.

«ЗОЛОТОЕЙ ПЕТУШОК» Небылица в лицах

Написанный в октябре 1906 — августе 1907 года, «Золотой петушок» явился уникальной в истории музыкального театра оперой — социальной сатирой. Пафос обличения, которым проникнут «Золотой петушок», отражал непримиримое отношение Римского-Корсакова к царскому самодержавию, особенно усилившееся в период первой русской революции.

К работе над либретто Римский-Корсаков привлек В. И. Бельского, либреттиста предыдущей пушкинской оперы «Сказка о царе Салтане». Композитор активно участвовал в разработке общего плана произведения и подробностей действия, направляя работу над либретто в соответствии со своим замыслом. Сохранив все основные моменты сюжета сказки Пушкина и отчасти самый стихотворный текст, Римский-Корсаков и Бельский придали оперному либретто трехактную форму.

Переработка сказки в либретто привела к увеличению числа действующих лиц, к более детальной разработке образов, к переосмыслению некоторых персонажей. В более резком сатирическом освещении дан в опере царь Додон. Остросатиричны характеристики «нетерпеливых царевичей» Гвидона и Афона, выпаливающих все, что взбредет им а голову, совершающих нелепые, ни с

„Das Mädchen aus Pskow“) erneut dem Werk von Mei zugewandt hatte, schuf er ein Werk mit historischem und häuslichem Charakter, „eine Art Oper - ein historischer Roman“, wie Boris Assafjew die Einzigartigkeit des Genres der „Zarenbraut“ treffend definierte.

„DER GOLDENE HAHN“ Ein Märchen in Gesichtern

„Der Goldene Hahn“ wurde zwischen Oktober 1906 und August 1907 geschrieben und war eine einzigartige Oper in der Geschichte des Musiktheaters - eine Gesellschaftssatire. Das Pathos der Denunziation, das den „Goldenen Hahn“ durchzog, spiegelte Rimski-Korsakows unversöhnliche Haltung gegenüber der zaristischen Autokratie wider, die während der ersten russischen Revolution besonders stark wurde.

Rimski-Korsakow erhielt den Auftrag zur Ausarbeitung des Librettos von W. I. Bjelski, dem Librettisten der früheren Puschkin-Oper „Das Märchen vom Zaren Saltan“. Der Komponist beteiligte sich aktiv an der Ausarbeitung des allgemeinen Plans des Werks und der Details der Handlung und leitete die Arbeit am Libretto nach seinen eigenen Vorstellungen. Rimski-Korsakow und Bjelski gaben dem Opernlibretto eine dreiaktige Form, wobei sie alle Hauptpunkte der Handlung von Puschkins Erzählung und teilweise auch den poetischen Text selbst beibehielten.

Die Überarbeitung der Erzählung im Libretto führte zu einer Vergrößerung der Anzahl der Figuren, einer detaillierteren Entwicklung der Charaktere und einer Neuinterpretation einiger Figuren. Die Oper stellt König Dodon in einem schärferen satirischen Licht dar. Die „ungeduldigen Prinzen“ Gwidon und Afron, die alles sagen, was ihnen in den Sinn kommt, und absurdes, unvereinbares Verhalten an den Tag legen, werden scharf satirisch

чем не сообразные поступки. Комичен прямо душный, но неотесанный и грубый воевода Полкан (у Пушкина воевода и царевичи лишь упоминаются, они даже безымянны). Заново введены в оперу образ льстиво-угодливой царской фаворитки ключницы Амелфы, а также «групповые портреты» тупых бояр и Додонова народа — жалких обывателей Додоновой столицы.

Если у Пушкина Шемаханская царица получает весьма беглую, эскизную обрисовку, а многозначность этого образа выступает в противоречивом сочетании только двух черт — красоты («Вся сияя, как заря») и греховности («Хи-хи-хи да ха-ха-ха! Не боится, знать, греха»), то корсаковская Шемаханская царица — это на редкость многоликое, противоречивое и загадочное существо, оказывающееся важной пружиной сложно развивающегося действия. Двойственна, в отличие от сказки, сценическая функция Звездочета: он порою как бы «выходит» из действия и обращается к публике со словами «от автора», комментируя ход событий на сцене.

Острые своей сатиры композитор направил против общественного неравенства и безудержного грубого деспотизма, против обусловленных социальной действительностью недостатков и пороков людей. Подчеркивая острую антимоноархическую направленность оперы, Римский-Корсаков так формулировал свою задачу: «Додона надеюсь осрамить окончательно». Разоблачительное содержание «Золотого петушка», многочисленные намеки на современные политические события и явления общественной, государственной

beschrieben. Komisch ist der temperamentvolle, aber grobe und ungehobelte General Polkan (Puschkin erwähnt nur den General und den König, sie werden nicht einmal namentlich genannt). Das Bild der schmeichelnden und unterwürfigen Zarenliebling Amelfa der Wirtschafterin wird wieder in die Oper eingeführt, ebenso wie die „Gruppenporträts“ der dumpfen Bojaren und Dodons Leute - die elenden Bewohner von Dodons Hauptstadt.

Während Puschkin die Königin von Schemacha nur sehr oberflächlich und skizzenhaft umreißt und die vielfältigen Bedeutungen dieses Bildes in der widersprüchlichen Kombination von nur zwei Merkmalen zum Ausdruck kommen - Schönheit („Alles hell wie die Morgenröte“) und Sündhaftigkeit („Hi-hi-hi und ha-ha-ha! Ich weiß, dass ich mich nicht scheue zu sündigen“) -, ist Korsakows Schemacha-Königin ein selten vielschichtiges, widersprüchliches und geheimnisvolles Wesen, das zu einer wichtigen Quelle in der sich komplex entwickelnden Handlung wird. Anders als im Märchen ist die Bühnenfunktion des Astrologen ambivalent: Manchmal scheint er aus der Handlung „aufzutauchen“ und spricht mit Worten „des Autors“ zum Publikum und kommentiert den Verlauf der Ereignisse auf der Bühne.

Der Komponist richtete die Schärfe seiner Satire gegen soziale Ungleichheit und hemmungslosen brutalen Despotismus, gegen die durch die gesellschaftliche Realität verursachten Fehler und Laster der Menschen. Um die scharfe antimonoarchische Tendenz der Oper zu unterstreichen, formulierte Rimski-Korsakow seine Aufgabe folgendermaßen: „Ich hoffe, Dodon für immer in Verruf zu bringen.“ Der entlarvende Inhalt des „Goldenen Hahns“ und die zahlreichen Anspielungen auf zeitgenössische politische Ereignisse und Phänomene im öffentlichen und staatlichen Leben

жизни России побудили композитора «зашифровать» от цензуры свой замысел. Отсюда — никак не объясняемая загадочная согласованность действий фантастических персонажей (Звездочета, Царицы, Петушка), таинственное появление и исчезновение восточной красавицы. Отсюда — уверения публики в полнейшей будто бы вымышленное™ показанного на сцене: «Только я лишь да царица были здесь живые лица. Остальные бред, мечта, призрак бледный, пустота», — таковы прощальные слова Звездочета, с которым он обращается к зрителям. Все это, однако, нисколько не снижает сатирического пафоса произведения, не умаляет силы его идейно-художественного воздействия, глубины и масштабности авторского осмысления явлений жизни, беспощадного приговора царству угнетения, духовных и физических уродств.

Введение совмещает в себе оркестровую интродукцию и театральные пролог — обращение одного из участников представления к публике от имени автора. Начальный раздел Введения — род непрограммной музыкальной картины, звукового «панно», вводящего слушателя в музыкально-поэтическую атмосферу оперы — волшебной сказки. В первых тактах Введения у засурдиненной трубы звучит короткая вступительная тема, похожая на фанфару-призыв к началу действия. Становясь впоследствии лейтмотивом Петушка, она уже здесь может быть услышана как голос волшебной птицы (а может быть, и «прочтена» как омузыкаленное название оперы: «Сказка о Золотом петушке»). Звучность сразу же гаснет, и начинается основная часть первого раздела. Музыка становится таинственной и причудливой — в

Russlands veranlassten den Komponisten, seine Absicht vor der Zensur zu „verbergen“. Daher die rätselhafte Kohärenz der Handlungen der phantastischen Figuren (Astrologe, Königin und Hahn) und das geheimnisvolle Erscheinen und Verschwinden der orientalischen Schönheit. Das ist die Gewissheit des Publikums über die völlige Fiktionalität dessen, was auf der Bühne gezeigt wird: „Nur ich und die Königin waren die lebenden Gesichter. Die anderen sind ein Delirium, ein Traum, ein blasses Gespenst, Leere“, - so die Abschiedsworte des Astrologen, mit denen er sich an das Publikum wendet. All dies schmälert jedoch nicht das satirische Pathos des Werkes, schmälert nicht die Stärke seiner ideologischen und künstlerischen Wirkung, die Tiefe und Weite des Verständnisses des Autors für die Phänomene des Lebens, ein gnadenloses Urteil über das Reich der Unterdrückung, der geistigen und körperlichen Hässlichkeit.

Die Einleitung kombiniert eine orchestrale Einleitung und einen theatralischen Prolog - eine Ansprache an das Publikum durch einen der Teilnehmer an der Aufführung im Namen des Autors. Der erste Abschnitt der Einleitung ist eine Art nicht programmiertes musikalisches Bild, ein Klang-„Bild“, das den Zuhörer in die musikalische und poetische Atmosphäre der Oper einführt - ein magisches Märchen. In den ersten Takten der Einleitung erklingt ein kurzes einleitendes Thema der Trompete wie eine Fanfare, die den Beginn der Handlung einläutet. Später wird es zum Leitmotiv des Hahns, und hier ist es bereits als Stimme des Zaubervogels zu hören (oder vielleicht kann man es als den musikalischen Namen der Oper „lesen“: „Das Märchen vom goldenen Hahn“). Die Klangfülle verblasst sofort und der Hauptteil des ersten Abschnitts beginnt. Die Musik wird geheimnisvoll

сплетении мелодических линий варьируется; узорчатый хроматизированный мотив, расцвечиваемый тембровыми и гармоническими красками, темповыми и динамическими контрастами. Эпизодически на передний план выступает жанрово-народное начало (импровизационные наигрыши кларнета в сопровождении аккордов арфы). На миг возникают и тут же растворяются смутные очертания манящего и неуловимо изменчивого лирического образа. Музыка порождает ассоциации с искусством восточного орнамента — с цветными мозаиками и росписями, с красочными миниатюрами рукописей и книг, с шедеврами коврового народного ремесла.

Второй раздел Введения— маленькое ариозо Звездочета, появляющегося на просцениуме перед закрытым занавесом. В своем «предуведомлении» он намекает публике на иносказательный смысл оперы («Сказка ложь, да в ней намек»). Ариозо Звездочета (тенор-альтино) представляет собой вокально-оркестровую картину звездного неба, становящуюся в дальнейшем лейттемой этого персонажа.

Мелодический рисунок ариозо построен на тонах красочно сопоставленных мажорных трезвучий и их обращений (больше-терцовое соотношение звеньев гармонической секвенции). Холодно искрящиеся звуки арфы и колокольчиков вместе со стакато деревянных духовых инструментов создают эффект «звукового следа» движущихся небесных светил; ощущаемая слухом скрытая целотонность (она яснее выступает в оркестровом изложении темы, цифра 5 клавира) сообщает музыке оттенок волшебности.

und skurril - die Verflechtung der melodischen Linien variiert, ein gemustertes chromatisches Motiv, beleuchtet durch Klangfarben und harmonische Farben, Tempo- und Dynamikkontraste. Von Zeit zu Zeit tritt das Genre der Volksmusik in den Vordergrund (improvisatorisches Klarinettenspiel zur Begleitung von Harfenakkorden). Vage Umrisse eines verführerischen und schwer fassbaren lyrischen Bildes tauchen auf und lösen sich sofort wieder auf. Die Musik weckt Assoziationen an die Kunst der orientalischen Ornamentik - farbenfrohe Mosaik und Wandmalereien, bunte Miniaturen von Manuskripten und Büchern und Meisterwerke des nationalen Teppichhandels.

Der zweite Teil der Einleitung ist ein kleines Arioso des Astrologen, der auf der Bühne vor einem geschlossenen Vorhang erscheint. In seinem „Vorwort“ spielt er auf die allegorische Bedeutung der Oper an („Die Geschichte ist eine Lüge, aber es gibt einen Hinweis darin“). Das Arioso des Astrologen (Tenor Altino) ist ein vokales Orchesterbild des Sternenhimmels, das dann zum Leitmotiv der Figur wird.

Das melodische Muster des Ariosos ist auf Tönen aus farbig nebeneinander gestellten Dur-Dreiklängen und ihren Umkehrungen aufgebaut (große Terzen-Verhältnis der Glieder der harmonischen Folge). Die kalt funkeln Klänge der Harfe und der Glocken erzeugen zusammen mit den stakkatoartigen Holzbläsern den Effekt der „Klangspur“ der sich bewegenden Himmelslichter; eine hörbare latente Ganzheit (die in der orchestralen Darstellung des Themas, Ziffer 5 im Klavierauszug, deutlicher wird) verleiht der Musik einen Hauch von Magie.

Я кол-дун, На-у-кой тай-ной
дан мне дар не-о-бы-чай-ный

Несмотря на свободное строение, в музыкальной композиции Введения-пролога ясно очерчивается двухчастная нерепризная форма и малотерцовый тональный план: тональные опоры первого раздела до минор (цифра 1) и ля мажор (цифра 2) вместе с тоникальным ми-бемоль мажором в ариозо Звездочета выявляют уменьшенное трезвучие как тональный «каркас» Введения.

В конце Введения на смену тональной неопределенности приходят гармонии до-мажорной сферы, музыка без перерыва переходит в первое действие.

Первое действие начинается со сцены заседания царской думы во дворце «славного» царя Додона. «Еще до раскрытия занавеса чувствуется, что предстоит нечто чрезвычайно важное и торжественное», — сообщается в подробной ремарке к началу акта,

Trotz seiner lockeren Struktur weist die musikalische Komposition des Einleitungsprologs einen klaren Hinweis auf seine zweiteilige, nicht zusammengesetzte Form und seine tieftönige Ebene auf: die tonalen Stützen des ersten Abschnitts in c-Moll (Ziffer 1) und A-Dur (Ziffer 2) zusammen mit der Tonika Es-Dur im Arioso des Astrologen lassen einen verminderten Dreiklang als tonalen „Rahmen“ der Einleitung erkennen.

Am Ende der Einleitung wird die tonale Zweideutigkeit durch Harmonien aus dem C-Dur-Bereich ersetzt, und die Musik geht ohne Unterbrechung in den ersten Akt über.

Der erste Akt beginnt mit einer Sitzung des königlichen Rates im Palast des „glorreichen“ Königs Dodon. „Noch bevor sich der Vorhang hebt, ahnen wir, dass sich etwas äußerst Wichtiges und Feierliches ereignen wird“, - heißt es in der ausführlichen Vorbemerkung an die Regisseure und Darsteller der Oper. Die

адресованной постановщикам и исполнителям оперы. Ироничность предварительных авторских замечаний сразу же реализуется в коротеньком оркестровом вступлении — изложении лейттемы Додона-самодержца. Это — комический марш, рождающийся из механического повторения одноактного басового мотива с сопровождением тяжеловесных аккордовых толчков, «залихватских» группетто. Последнее — выразительный штрих в сатирическом портрете царя Додона, подчеркивающий тупую ограниченность, грубость, чванство этого действующего лица. «Подхлестываемая» группетто маршевая тема как бы топчется на месте; происходит лишь мнимый рост образа, заявка на «нечто чрезвычайно важное и торжественное» оборачивается пустой напыщенностью.

Ирония der einleitenden Bemerkungen des Komponisten wird in einer kurzen Orchestereinleitung - einer Exposition des Leitmotivs von Dodon dem Autokraten - sofort deutlich. Es handelt sich dabei um einen komischen Marsch, der aus der mechanischen Wiederholung eines einaktigen Bassmotivs entsteht, begleitet von schweren Akkordstößen und „lebhaften“ Doppelschlägen. Letzteres verleiht dem satirischen Porträt von König Dodon eine ausdrucksstarke Note und unterstreicht die stumpfe Beschränktheit, Grobheit und Eitelkeit dieser Figur. Das Marschthema, von Doppelschlägen „angespornt“, stampft auf der Stelle; es gibt nur ein imaginäres Wachstum des Bildes, ein Bemühen um „etwas äußerst Wichtiges und Feierliches“, das sich in leere Pompösität verwandelt.

93

Andante un poco maestoso



Непрерывно развивающееся театральное действие передано в свободном последовании речитативов, ариозных и хоровых эпизодов. Традиционные оперные формы, сольные и ансамблевые, здесь вовсе отсутствуют. Выразительные темы и мотивы, характеризующие действующих лиц, образуют текучую музыкальную ткань, обладающую яркой выразительностью и драматургической рельефностью.

Die sich kontinuierlich entwickelnde theatralische Handlung wird in einer freien Abfolge von rezitativen, ariosen und chorischen Episoden vermittelt. Traditionelle Opernformen, Solo und Ensemble, fehlen hier gänzlich. Ausdrucksstarke Themen und Motive, die die Figuren charakterisieren, bilden ein fließendes musikalisches Gefüge mit lebendiger Ausdruckskraft und dramatischem Relief.

Заседание думы открывается «тронной» речью царя Додона (бас), удрученного непрерывными нападениями врагов-соседей. Следуют «прения». Царевичи предлагают нелепейшие меры избавления «батюшки от вечных бед и тревог». Бояре подобострастно восхваляют и Гвидона («Муж совета! Храбрый воин! Будет батюшки достоин!») и Афрона («Мудр как змий! Притом боец! Точка в точку царь-отец!»). «Неотесанный» в придворном смысле воевода Полкан напрочь отвергает советы царских детей, чем вызывает осуждение бояр («Сбил всех, спутал, все смешал! Так и выпалил!») и самого царя («Нахал! Он с врагом не заодно ли? Рассердил меня до боли»). «Государственное совещание» то и дело прерывается кулачными столкновениями и под конец превращается в общую потасовку, которая заканчивается лишь с приходом Звездочета.

«Тронная» речь Додона — речитативный монолог с чертами двухчастности, вокальная партия интонационно опирается на оркестровый тематизм. Звучание «самодержавной» темы (тяготы правления!) и воинственные переключки «золотых ходов» духовых (воспоминания о бранных утехх молодости) омрачены минорным ладом. В монологе появляется вторая лейттема Додона — мелодия народнопесенного склада, здесь рисующая «могучего», «грозного» царя молодых его лет:

Die Duma beginnt mit einer „Thronrede“ des Königs Dodon (Bass), der durch die unaufhörlichen Angriffe seiner Feinde und Nachbarn entmutigt ist. Es folgt eine „Debatte“. Die Königssöhne schlagen die lächerlichsten Maßnahmen vor, um „den Vater vor ewigem Ärger und Sorgen“ zu bewahren. Die Bojaren loben sowohl Gwidon („Ein Mann des Rates! Ein tapferer Krieger! Er wird seines Vaters würdig sein!“) als auch Afron („Klug wie die Schlange! Ein Kämpfer auch! Der Königsvater ist Spitze!“). Der im höfischen Sinne „ungehobelte“ General Polkan lehnt die Ratschläge der Königssöhne ab und zieht sich damit die Verurteilung der Bojaren („Er hat alles durcheinandergebracht und verwechselt!“) und des Königs selbst zu („Unverschämtheit! Ist er nicht mit dem Feind im Bunde? Er hat mich bis aufs Blut erzürnt“). Der „Staatsrat“ wird immer wieder durch Faustkämpfe unterbrochen und geht schließlich in ein allgemeines Handgemenge über, das erst mit der Ankunft des Astrologen endet.

„Dodons Thronrede ist ein rezitativischer Monolog mit zweistimmigen Zügen, und die Gesangsstimme basiert intonatorisch auf orchestralen Themen. Das Erklängen des „autokratischen“ Themas (die Härten der Herrschaft!) und die kriegerischen Wechsel der „goldenen Passagen“ der Blechbläser (Erinnerungen an die schwelgerischen Freuden der Jugend) werden von einer Molltonart überschattet. Im Monolog erscheint Dodons zweites Leitmotiv - eine Volksliedmelodie, die hier den „mächtigen“, „furchterregenden“ König seiner jungen Jahre porträtiert:

[Andante]

Смо - ло - ду был гро - зен я

Беззаботно приплясывающая темка служит основой скерцозного ариода Гвидона (тенор)—«мужа совета», похваляющегося своей преданностью делам правления («Ночь всю думал до зари»). Отцовский любимчик, «войка» Афрон (баритон) наделен мелодией, похожей на солдатскую песню. Комически-гротескны «лающие» речитативы Полкана (бас) с нарочито огрубленными гармониями и акцентами («Говорит всегда, как ругается»). В фальшивых «здравницах» бояр в честь царевичей комическое впечатление производят квазиторжественные провозглашения труб и валторн в сочетании с маршевой лейттемой, благодаря подвижному темпу приобретающей танцевальный характер. Изъявление верноподданнических чувств начинает походиться на какой-то шутовской туш.

Ein unbeschwertes, tänzerisches Thema bildet die Grundlage für die Scherzoarie von Gwidon (Tenor), dem „Mann des Rates“, der sich seiner Hingabe an die Regierungsgeschäfte rühmt („Die ganze Nacht dachte ich bis zum Morgengrauen“). Der Lieblings-„Kämpfer“ seines Vaters, Afron (Bariton), hat eine Melodie, die an ein Soldatenlied erinnert. Die komisch-grotesken „bellenden“ Rezitative von Polkan (Bass) mit seinen absichtlich groben Harmonien und Akzenten („Er spricht immer wie ein Fluchender“). In den falschen „Begrüßungen“ der Bojaren zu Ehren des Königssohnes nehmen die quasi präntiösen Proklamationen von Trompeten und Hörnern in Verbindung mit dem Marschthema dank des wechselnden Tempos einen tänzerischen Charakter an. Die Treuebekundung beginnt, einer Art Possenreißer zu ähneln.

Moderato

Бояре в шумном восторге

Муж со-ве - та

Честь Гви-до - но - ву у-му! Храб - рый во - ин!

Архитектоническое выделение монологических и ариозных эпизодов, повторы хоровых «здравниц», признаки тонального окаймления сцены до мажором (оркестровое вступление, кодовый раздел от слов «Жалко, умерла одна гадалка»), преимущественное использование тональностей, близких сфере до мажора — до минора, — все это сообщает сцене думы композиционную цельность и внутреннюю органичность музыкально-тематического развития.

Сцена Звездочета и Додона вносит в портрет царя новые сатирические штрихи. Торжественные туттийные проведения обоих лейтмотивов Додона в сочетании со сценической ситуацией и словами приобретают явно иронический смысл — образ царя-самодержца становится законченным изображением самодура («По законам? Что за слово? Я не слыхивал такого. Моя прихоть, мой приказ — вот закон на каждый раз» — см. цифры 40—51).

В этой сцене впервые полностью дается музыкальная характеристика Звездочета. В начале и в конце сцены проходит «звездная» лейттема. В некоторых речитативах («Знал меня отец твой встарь»), напоминающих «трясущийся», «старческий» мотив царя Берендея, рисуется дряхлый облик мудреца. В первой же фразе Звездочета «Славен будь великий царь» и особенно в распевных оборотах ариозо «Мудрецам дары нелестны» ясно выступает восточная («сарацинская», по Пушкину) природа этого образа, в отдельных местах — близость к песне Индийского гостя из «Садко».

Die architektonische Aufteilung in monologische und ariose Episoden, Wiederholungen von Chor-„Trinksprüchen“, Anzeichen für eine tonale Rahmung der Szene in C-Dur (Orchestereinleitung, verschlüsselter Abschnitt aus den Worten „Wie schade, ein Wahrsager ist gestorben“) und die vorherrschende Verwendung von Tonalitäten nahe der Sphäre C-Dur - c-Moll, all dies verleiht der Duma-Szene eine kompositorische Integrität und einen inneren Organismus der musikalischen und thematischen Entwicklung.

Die Szene mit dem Astrologen und Dodon verleiht dem Porträt des Königs neue satirische Züge. Die triumphale tuttihafte Ausführung der beiden Leitmotive von Dodon erhält in Verbindung mit der Bühnensituation und den Worten eine deutlich ironische Bedeutung - das Bild der Königssöhne wird zu einer vollständigen Darstellung des Autokraten („Nach den Gesetzen? Was ist das für ein Wort? Ich habe noch nie von einem solchen Wort gehört. Meine Laune, mein Befehl - das ist das Gesetz für jede Zeit“ - siehe Ziffern 40-51).

In dieser Szene wird zum ersten Mal eine vollständige musikalische Charakterisierung des Astrologen gegeben. Zu Beginn und am Ende der Szene gibt es ein „sternenförmiges“ Leitmotiv. Einige Rezitative („Dein Vater kannte mich in den alten Tagen“), die an das „zittrige“, „senile“ Motiv von König Berendej erinnern, stellen das altersschwache Aussehen des Weisen dar. Schon in der ersten Phrase des Astrologen „Sei ruhmreich, großer König“ und vor allem in den gesungenen Wendungen des Ariosos „Geschenke an die Weisen sind wenig schmeichelhaft“ ist der orientalische („sarazenische“, nach Puschkin) Charakter dieses Bildes deutlich zu erkennen, das an einigen Stellen mit dem Lied des indischen Gastes aus „Sadko“ verwandt ist.

Относительная завершенность двух ариозо Звездочета («Петушок мой золотой» и «Мудрецам дары не лестны»), тематическое обрамление сцены указанной лейттемой и тоникаль-ная функция ми мажора придают целому чисто музыкальную логичность и стройность.

В центре второй половины первого действия находится замечательная сцена «Сны Додона» — один из шедевров оперносимфонической картинности у Римского-Корсакова. Музыка рисует безмятежный и непобедимый сон, в который погружаются сам царь, обитатели его дворца, стража, вся Додонова столица. Настроение и обстановка сцены так комментированы ироничной по тону ремаркой: «Тишина в столице полная; одни неугомонные мухи кружат над Додоном, да солнце по-прежнему обдает его своим светом, ровным и ласковым». У струнных звучит плавно покачивающаяся мелодия русского песенного склада (цифра 70). Она как бы струится в окружении сопровождающих голосов, бесконечно варьирующих один мотив, который слышится и в ленивых переключках стражи: «Царствуй, лежана боку» (это один из лейтмотивов Петушка, о которых будет сказано ниже). В музыкальном изображении сонного Додонова царства современники находили скрытый сатирический смысл, видели в этой колыбельной аллегорию «государственной обломовщины».

Постепенно в музыке «Снов» всплывает новый образ — любовных грез Додона. Узорчатые мотивы духовых, серебристые арпеджио арфы напоминают о звуковых орнаментах Введения. При своем появлении во втором «Сне Додона» (цифра 96) этот музыкальный образ становится более экспрессивным и «зримым» — ориентальный тематизм активнее вплетается в музыкальную

Die relative Vollständigkeit der beiden Ariosos („Mein goldener Hahn“ und „Weise haben keine schmeichelhaften Geschenke“), die thematische Rahmung der Szene durch dieses Leitmotiv und die Tonika-Funktion von E-Dur verleihen dem Ganzen eine rein musikalische Logik und Kohärenz.

Im Mittelpunkt der zweiten Hälfte des ersten Aktes steht die bemerkenswerte Szene von Dodons Träumen, eines von Rimski-Korsakows Meisterwerken der sinfonischen Opernmalerei. Die Musik malt einen heiteren und unbezwingbaren Traum, in den der König selbst, die Bewohner seines Palastes, die Wachen und die gesamte Hauptstadt von Dodon eintauchen. Die Stimmung und der Schauplatz der Szene kommen in der ironischen Bemerkung zum Ausdruck: „Ruhe herrscht in der Hauptstadt; nur Fliegen schwirren um Dodon, und die Sonne scheint noch auf sie, gleichmäßig und zart“. Die Streicher spielen eine sanft schwingende Melodie von russischer Liedstruktur (Ziffer 70). Sie scheint inmitten der begleitenden Stimmen zu fließen und variiert unaufhörlich ein Motiv, das auch in den trägen Rufen der Wachen zu hören ist: „König, lege dich auf die Seite“ (dies ist eines der Leitmotive des Hahns, von dem weiter unten die Rede sein wird). Zeitgenossen sahen in der musikalischen Darstellung von Dodons schläfrigem Königreich eine versteckte satirische Bedeutung und sahen in diesem Wiegenlied eine Allegorie der „staatlichen Oblomowtum“.

Allmählich taucht ein neues Bild in der Musik der Träume auf - Dodons Liebesträume. Die kunstvollen Motive der Blechbläser und die silbrigen Arpeggien der Harfe erinnern an die klangvollen Ornamente der Einleitung. Dieses musikalische Bild wird ausdrucksvoller und „sichtbarer“, wenn es im zweiten „Dodons Traum“ (Ziffer 96) auftaucht - die orientalischen Themen werden aktiver in das

ткань колыбельной; окутывая песенную русскую мелодию многоцветным звуковым «облаком», он становится самостоятельным, контрапунктирующим образно-тематическим пластом. «Грезы Додона о чудной красавице стали теперь отчетливее и настойчивее», — говорится в ремарке. Своей тонкой и изысканной красотой этот манящий и призрачный романтический образ оттеняет уродливый в своей грубой реальности мир додоновщины, углубляя тем самым сатирическую концепцию оперы ¹.

¹ Две небольшие сцены дая Додона и Амелфы (контральто) — ключница угощает царя всякими сладостями и развлекает говорящим попугаем, берет на себя обязанность угадывать и толковать царские сны — имеют интермедийное значение в развитии действия. Это очаровательные музыкальные миниатюры, зарисовки «домашнего быта» Додона. Прелестно изображен попугай, который «поет и свистит» — хрипло-горловой напев английского рожка чередуется с фиоритурами флейты.

Во второй половине акта музыкальная драматургия становится более сложной и многоплановой, в ней возникают резкие контрасты, действие совершает крутые повороты. Они связаны с многократными вторжениями в сонную идиллию возгласов Петушка. Этот музыкальный образ непосредственно включается в развитие сюжета и становится активным его участником. Тема Золотого петушка проходит в опере в двух вариантах — спокойном («Царствуй, леж на боку») и тревожном («Берегись, будь

музыкальное Gewebe des Wiegenliedes eingewoben, und indem sie die russische Volksmelodie in eine farbige Klangwolke einhüllen, werden sie zu einem eigenständigen, kontrapunktischen Bild und einer thematischen Schicht. „Dodons Träume von der wundersamen Schönheit werden nun deutlicher und eindringlicher“, - heißt es im Kommentar. Mit seiner subtilen und raffinierten Schönheit beleuchtet dieses verführerische und gespenstisch-romantische Bild die in ihrer rauen Realität hässliche Welt des Dodonovismus und vertieft so das satirische Konzept der Oper ¹.

¹ Zwei kleine Szenen, in denen Dodon und Amelfa (Kontra-Alt) dem König allerlei Süßigkeiten schenken und ihn mit einem sprechenden Papagei unterhalten, wobei sie es auf sich nehmen, die Träume des Königs zu erraten und zu deuten, haben einen intermediären Wert für die Entwicklung der Handlung. Es handelt sich um reizvolle musikalische Miniaturen, Skizzen des „alltäglichen Lebens“ Dodons. Der Papagei, der „singt und pfeift“ - die heiser-kehlige Melodie des Englischhorns wechselt sich mit den Fiorituren der Flöte ab -, ist reizvoll geschildert.

In der zweiten Hälfte des Aktes wird die Musikdramaturgie komplexer und mehrdimensionaler, mit scharfen Kontrasten und dramatischen Wendungen. Damit verbunden sind wiederholte Einbrüche in die verschlafene Idylle durch die Schreie des Hahns. Dieses musikalische Bild ist unmittelbar an der Entwicklung der Handlung beteiligt und wird zu einem aktiven Akteur. Das Thema des Goldenen Hahns kommt in der Oper in zwei Versionen vor - ruhig („Herrsche, liege auf der Seite“) und ängstlich („Hüte dich, sei auf der Hut!“). Das klangintensive Thema (vorgetragen von

начеку!»). Напряженная по тембровой окраске тема (ее исполняет засурдиненная труба) состоит из мотива-возгласа и певучей фразы, интонационно близкой во втором варианте темы к мелодике мужских трудовых песен (например, «Дубинушки», «Эх, ребяташки, собирайтесь»)¹.

¹ Заметим: распевные фразы обоих вариантов находятся между собой в зеркальном соотношении — осью симметрии служит терцовый тон мажорного трезвучия. Такая «рассчитанность» мелодических вариантов как бы намекает на механическую природу птицы: «Звездочет вынимает из своего мешка искусно сделанного золотого петушка», — говорится в ремарке.

einer gedämpften Trompete) besteht aus einem Vokalmotiv und einer melodiosen Phrase, die in der zweiten Variante in der Intonation der Melodie von Arbeitsliedern der Männer nahe kommt (z. B. „Dubinuschka“, „Eh, Burschen, versammelt euch“)¹.

¹ Anmerkung: die Gesangsphrasen beider Varianten stehen spiegelbildlich zueinander - die Symmetrieachse ist der Terzton des Dur-Dreiklangs. Solche „kalkulierten“ Melodievarianten deuten auf die Mechanik des Vogels hin: „Der Astrologe holt einen kunstvoll gefertigten goldenen Hahn aus seinem Sack“, - heißt es im Kommentar.

96 а)

Allegro



б) Allegro assai



Простота и выпуклость мелодико-ритмического рисунка, опора на увеличенное трезвучие сообщают теме Петушка особую энергию и действенность, способствуют ее активному разработанному развитию. Так, изображение поднимающейся во дворце страшной тревоги построено на интенсивной разработке мотивов тревожного варианта у оркестра, хора, в партии царя Додона, а также на развитии мотивов Полкана и царевичей.

Смешная «суета» лейтмотивов в крохотных оркестровых скерцо, окаймляющих сцену отправления в поход Гвидона и Афрона, создает впечатление полной растерянности трусливых царевичей, пытающихся

Die Einfachheit und Konvexität des melodisch-rhythmischen Musters und der Rückgriff auf ausgedehnte Dreiklänge verleihen dem Hahnenhema besondere Energie und Wirksamkeit und erleichtern seine aktive Entwicklung. So baut der furchtbare Alarm, der sich im Palast erhebt, auf der intensiven Entwicklung von Motiven der ängstlichen Version für das Orchester, den Chor und die Rolle des Königs Dodon sowie auf der Entwicklung der Motive des Polkan und des Prinzen auf.

Die lächerliche „Nichtigkeit“ der Leitmotive in den winzigen Orchesterscherzen, die die Szene von Gwidons und Afrons Aufbruch zum Feldzug umgeben, erweckt den Eindruck der völligen Verwirrung des

прикрыться маской лихорадочной деятельности, воинственного азарта. С едким сарказмом обрисован «батюшка-царь», обращающийся с «рескриптом о войне» к своим подданным и узаконивающий поборы и взяточничество воевод: «Только слушайте, народы, если сами воеводы или там под ними кто взять захочет лишку что, не перечьте: их уж дело». С неменьшим сарказмом выведен здесь и Додонов народ: «Народ расстилаясь: „Ваши мы — душа и тело“».

Сцена отбытия самого Додона с войском в поход — финал первого акта (цифра 108). Характерны ремарки к партии Додона: «Уныло... без всякого одушевления... тяжело вздыхая». Речитативы царя положены на музыку унылого марша. Тема «могучего» Додона проводится в миноре («Где шелом?»), сопровождается подобием «ламентозного» басса остинато. В картину всеобщего уныния вдруг врываются — и вовсе некстати! — «патриотические» выкрики «Царь, наш батюшка, ура! Ура! Ура!» («Народ грянул», — сообщается в ремарке). Похожие на фанфары искусственно бодрые возгласы хора, молодецкие маршевые фразы оркестра еще раз освещают ярким сатирическим светом «героя» сказки.

Очень свободно развитое во второй половине акта музыкально-сценическое действие выливается между тем в закономерную музыкальную форму. Большое значение здесь имеют музыкально-тематические репризы. Повторение колыбельной и ориентальной тем в «Снах Додона» дано с интенсивным красочно-динамическим развитием, с полутоновым сдвигом из ре-бемоль

feigen Fürsten, der sich hinter einer Maske fieberhafter Aktivität und kämpferischer Begeisterung zu verstecken versucht. Bissiger Sarkasmus richtet sich gegen den „Königsvater“, der ein „Reskript über den Krieg“ an seine Untertanen richtet und die Erpressungen und Bestechungen der Generäle legitimiert: „Hört zu, Völker, wenn die Generäle selbst oder jemand unter ihnen etwas extra nehmen will, mischt euch nicht ein: das ist ihre Sache.“ Auch hier wird Dodons Volk mit nicht weniger Sarkasmus beschrieben: „Das Volk macht sich breit: „Wir sind eure Seele und euer Körper“.“

Die Szene, in der Dodon selbst mit seinem Heer zum Feldzug aufbricht, bildet das Finale des ersten Aktes (Ziffer 108). Charakteristische Bemerkungen zu Dodons Rolle lauten: „Langweilig... ohne jede Lebhaftigkeit... schwer seufzend“. Die Rezitative des Königs sind mit der Musik eines düsteren Marsches unterlegt. Dodons „mächtiges“ Thema wird in einer Moll-Tonart geführt („Wo ist der Helm?“), begleitet von einem angedeuteten „lamento“-Bass-Ostinato. In das Bild der allgemeinen Niedergeschlagenheit bricht plötzlich - und nicht ganz zufällig - der „patriotische“ Ruf „König, unser Vater, hurra! Hurra! Hurra!“ („Das Volk ertönte“, - berichtet der Kommentar). Die künstlich heiteren Rufe des Chors und die fanfarenähnlichen Marschsätze des Orchesters werfen noch einmal ein grelles, satirisches Licht auf den „Helden“ der Erzählung.

Die sehr frei entwickelte musikalische Handlung in der zweiten Hälfte des Aktes entwickelt sich indes zu einer regelmäßigen musikalischen Form. Die musikalischen und thematischen Reprisen sind hier von großer Bedeutung. Die Wiederholung des Wiegenlieds und des orientalischen Themas in „Dodons Träume“ wird mit einer intensiven farblichen und dynamischen Entwicklung versehen, mit

мажора в ре мажор. Динамизация музыкального материала при повторении эпизода «тревоги» связана с многократными проведениями клича Петушка и драматически заостренных мотивов — «осколков» ориентальной фантастической темы (см. цифры 104, 106). Характерно также превращение «торжественных», «молодецких» тем, Додона в темы безрадостно-печального характера, подчинение их жанру траурного марша. Из всего этого видно, что принципы репризности, столь типичные для сказочных опер Римского-Корсакова (например, «Садко»), в «Золотом петушке» сочетаются со сквозной драматизацией музыкально-сценического действия.

Второе действие. Оркестровое вступление и первая сцена — «Додон с войском на Мертвом поле». Музыкальный материал оркестрового вступления служит основой и первой сцены. «Программа» оркестрового вступления дана в ремарке к началу акта: «Темная ночь. Тусклый месяц кровавым светом озаряет узкое ущелье... Между кустами и на голых холмах лежат тела убитых воинов. Орлы и другие хищные птицы сидят на трупах стаями... Все тихо, безмолвно, зловеще». Холодный мертвенный колорит музыки вступления создается целотоновой ладо-тональной основой, где подразумеваемой тоникой является увеличенное трезвучие на тоне ля-бемоль ¹.

¹ Использование увеличенного лада как тоники — еще один пример новаторства Римского-Корсакова — восходит к глинкаинскому лейтмотиву Черномора.

Тонально неопределенные фразы басов обрисовывают два тритоновых

einer Halbtonverschiebung von Des-Dur nach D-Dur. Die Dynamik des musikalischen Materials in der Wiederholung der „Unruhe“-Episode steht im Zusammenhang mit der wiederholten Verwendung des Schreis des Hahns und dramatisch zugespitzter Motive - „Fragmente“ eines orientalischen Fantasiethemas (siehe Ziffern 104, 106). Charakteristisch ist auch die Umwandlung der „triumphalen“, „jugendlichen“ Themen Dodons in Themen freudloser und trauriger Natur und ihre Unterordnung unter die Gattung des Trauermarsches. Aus all dem wird deutlich, dass die für Rimski-Korsakows Märchenoper (z. B. „Sadko“) so typischen Prinzipien der Reprise in „Der goldene Hahn“ mit der Dramatisierung der musikalischen Handlung verbunden werden.

Zweiter Akt. Die Orchestereinleitung und die erste Szene sind „Dodon und sein Heer auf dem Totenfeld“. Das musikalische Material der Orchestereinleitung dient auch als Grundlage für die erste Szene. „Das Programm der Orchestereinleitung ist in der Bemerkung zu Beginn des Aktes angegeben: „Dunkle Nacht. Der schwache Mond scheint mit seinem blutigen Licht auf die enge Schlucht... Zwischen den Büschen und auf den kahlen Hügeln liegen die Leichen der erschlagenen Krieger. Adler und andere Raubvögel sitzen in Schwärmen auf den Kadavern... Alles ist still, schweigend, unheilvoll.“ Die kalte, unbewegliche Farbe der Musik in der Einleitung entsteht durch die tonale Basis des Chors, dessen implizite Tonika ein vergrößerter Dreiklang in As ¹ ist.

¹ Die Verwendung der skalierten Harmonie als Tonika - ein weiteres Beispiel für Rimski-Korsakows Innovation - geht auf Glinkas Leitmotiv des Tschernomor zurück.

Tonal unbestimmte Bassphrasen werden durch zwei Tritonus-

хода, «вписанных» в диапазон квинты ля-бемоль — ми. Акцентированное и сразу же застывающее созвучие из двух больших секунд образует гармоническую педаль. На этом фоне появляются короткие мотивы духовых, имитирующие клекот хищных птиц. Нисходящие секстоли струнных живописуют порывы ветра.

Bewegungen umrissen, die in den Bereich der As-E-Quinte „eingeschrieben“ sind. Eine akzentuierte und sich sofort verfestigende Konsonanz von zwei großen Sekunden bildet ein harmonisches Pedal. Vor diesem Hintergrund erscheinen kurze Blechbläsermotive, die das Krächzen von Raubvögeln imitieren. Die absteigenden Sextolen der Streicher stellen Windböen dar.

97

[Allegro moderato]

Вступление переходит в «шествие» оробелой рати Додона, которое можно назвать «маршем трусов». Увеличенные секунды, звучащие в мелодических голосах, похожие на жалобные стоны, придают музыке щемящий оттенок. Угрюмы скандированные фразы хора «Шепчет страха ночь немая». Гротескно окрашены причитания царя и войска над трупами царевичей. Но вот ночной туман постепенно рассеивается. Светлеют краски оркестра. Из среднего в верхний регистр скользят секвенции из мотивов-«орнаментов», напоминающие о музыке Додоновых «грез». Они предвещают появление нового персонажа — восточной красавицы.

Ария Шемаханской царицы — первая развернутая характеристика героини (лирико-колоратурное сопрано), примыкающей к галерее корсаковских полуреальных-полуфантастических образов. Однако в отличие от Снегурочки, Волховы, Царевны Лебеди, в характеристике Шемаханской царицы волшебность

Die Einleitung geht über in eine „Prozession“ von Dodons furchtsamer Armee, die man als „Feiglingsmarsch“ bezeichnen könnte. Die großen Sekunden in den melodischen Stimmen, die an klägliches Stöhnen erinnern, geben der Musik einen schaurigen Anstrich. Die gesungenen Phrasen des Refrains „Flüsternde Ängste, die Nacht ist still“ sind düster. Die Klagen des Königs und der Armee über die Leichen der Kinder des Königs sind grotesk gefärbt. Doch allmählich lichtet sich der Nachtnebel. Die Farben des Orchesters hellen sich auf. Motivische Sequenzen - „Ornamente“, die an die Musik von Dodons „Träumen“ erinnern - gleiten vom mittleren zum oberen Register. Sie kündigen das Erscheinen eines neuen Charakters an - einer orientalischen Schönheit.

Die Arie der Königin von Schemacha ist die erste voll ausgearbeitete Charakterisierung der Heldin (lyrischer Koloratursopran), die sich in Korsakows Galerie der halb realen und halb fiktiven Figuren einreihet. Anders als Snegurotschka, die Wolchowa und die Schwanenprinzessin verbindet die Charakterisierung der

(она—дочь воздуха) сочетается с чертами восточного девического образа. Но главное, Шемаханская царица наделена прихотливой изменчивостью настроений, колючим и властным характером. В ней есть какая-то таинственность, романтическая недосказанность.

Königin von Schemacha jedoch ihre Magie (sie ist eine Tochter der Lüfte) mit Zügen eines orientalischen Mädchenbildes. Vor allem aber ist die Königin von Schemacha mit skurrilen Stimmungsschwankungen ausgestattet, ein stacheliger und herrscher Charakter. Sie hat etwas Geheimnisvolles an sich, romantische Anspielungen.

98

[Allegro moderato]

dolce
От - веть мне,

Andantino

зор - ко - е све - ти - ло, с вос - то - ка

к нам при - хо - дишь ты

99
(a piacere)
И би - рю - зо - вы - е стре -
p *(a piacere)*
- ко - зы люб -

В арии второго действия Шемаханская царица предстает как реальный образ. Музыка арии насыщена ориентальными фольклорными элементами, традиционными для «русского Востока» Глинки, Балакирева, Бородина и самого Римского-Корсакова, претворенными в песенном инструментально-импровизационном плане. Явно песенная диатоничная основная мелодия арии («ответь мне, зоркое светило»); напротив, инструментальны по своему происхождению мотивы-«орнаменты», звучащие во Введении, в «Снах Додона» (они появляются во вступительном соло кларнета и при словах «Все так же ль там сияют розы»), а также фиоритур-каденции— фрагменты «венгерского» или «цыганского» звукоряда с двумя увеличенными секундами.

В строфически-вариационной форме арии вокальная партия остается в основном неизменной («глинкинские» вариации), лишь в последней фиоритуре-каденции (ее можно считать своеобразным «припевом» в арии-песне) мелодия достигает предельно высокого регистра третьей октавы, что придает звучанию совершенно инструментальную окраску и далее некоторую тембровую рафинированность. Прозрачная фактура оркестрового сопровождения (аккордовое пиццикато струнных) расцвечивается изящными подголосками солирующего альты, английского рожка, гобоя — последний как бы состязается с голосом в каденциях («И скромный пир»).

В экспозицию образа героини входит и **ариозо «В своей воле я девица»** (род автохарактеристики). Восточная мелодика — лениво-томные глиссандирующие фразы — приобретает здесь особую утонченность, рисует нелепый и

In der Arie des zweiten Aktes tritt die Königin von Schemacha als reale Figur auf. Die Musik der Arie ist gesättigt mit orientalischen folkloristischen Elementen, die für den „russischen Orient“ von Glinka, Balakirew, Borodin und Rimski-Korsakow selbst traditionell sind und in klangvolle instrumental-improvisatorische Begriffe gefasst werden. Die diatonische Grundmelodie der Arie („antworte mir, leuchtender Stern“) ist eindeutig liedhaft, während die Motiv- „Verzierungen“ - in der Einleitung, in „Dodons Träume“ (sie erscheinen im eröffnenden Klarinettensolo und bei den Worten „Dort leuchten noch Rosen“) und auch Fioritura-Kadenzen - Fragmente von „ungarischen“ oder „Zigeuner“-Akkorden mit zwei großen Sekunden - instrumentalen Ursprungs sind.

In der strophischen Variation der Arie bleibt die Gesangsstimme im Wesentlichen unverändert („Glinka“-Variationen), nur in den letzten Fioritura-Kadenzen (die als eine Art „Refrain“ im Ariengesang betrachtet werden können) erreicht die Melodie das höchste Register der dritten Oktave, was dem Klang eine vollständig instrumentale Färbung und dann eine gewisse klangliche Verfeinerung verleiht. Die transparente Struktur der Orchesterbegleitung (akkordisches Pizzicato der Streicher) wird durch die raffinierten Unterstimmen der solistisch auftretenden Bratsche, des Englischhorns und der Oboe belebt - letztere scheint in den Kadenzen mit der Stimme zu konkurrieren („Und ein bescheidenes Fest“).

Das Arioso „**In meinem Wunsche bin ich eine Jungfrau**“ (eine Art Selbstcharakteristik) ist ebenfalls Teil der Darstellung des Heldenbildes. Die orientalische Melodie - träge, voluminöse, glissandierende Phrasen - erhält hier eine besondere Raffinesse

хрупкий девический образ, но внезапные скачки на септиму, подчеркнутые импульсивной ритмикой, вносят в портрет царицы нечто хищное и агрессивное.

und zeichnet ein lächerliches und zerbrechliches Mädchenbild, aber die plötzlichen Sprünge zur Septime, die durch die impulsive Rhythmik betont werden, bringen etwas Raubtierhaftes und Aggressives in das Porträt der Königin.

100 Adagio

В сво - ей во - ле я де - ви - ца,
 Ше - ма - хан - ская ца - ри - ца; про - би - ра - юсь же, как тать

Так постепенно формируется образ-хамелеон: загадочный и призрачный во Введении и в «Снах Додона», лирически-женственный в арии, обольстительно-коварный в ариозо.

Сцена Шемаханской царицы и Додона составляет основную часть второго действия. Главную роль здесь играет царица, поэтому весь этот акт может быть назван «шемаханским», в отличие от «додоновского» первого действия. Сценарий второго действия был самостоятельно разработан авторами оперы, так как у Пушкина о пребывании Додона у Шемаханской царицы сказано очень скупо: «И потом неделю ровно, покорясь ей безусловно, околдован, восхищен, пировал у ней Додон». Сюжетный мотив покорения царя красавицей интерпретирован Римским-Корсаковым и Бельским в остросатирическом плане с целью разоблачить ничтожную, рабскую душонку Додона. Рассказывая ему о себе, «доверительно» делясь с ним своими девическими грезами, царица обольщает Додона. От подшучивания и насмешек она переходит к злomu издевательствам — заставляет его петь любовную песню, плясать, повязавшись платочком, при всем

Allmählich entsteht ein Chamäleonbild: rätselhaft und eindringlich in der Einleitung und in „Dodons Träume“, lyrisch feminin in der Arie, verführerisch begehrllich im Arioso.

Die Szene mit der Königin von Schemacha und Dodon bildet den Hauptteil des zweiten Aktes. Die Hauptrolle spielt hier die Königin, so dass der gesamte Akt als „Schemacha“ bezeichnet werden kann, im Gegensatz zu „Dodon“ im ersten Akt. Das Drehbuch für den zweiten Akt wurde von den Autoren der Oper unabhängig geschrieben, da Puschkin den Aufenthalt Dodons bei der Königin von Schemacha nur kurz erwähnt: „Und eine Woche später war er bezaubert, entzückt und zechte mit ihr.“ Das Handlungsmotiv der Unterwerfung des Königs durch die Schöne wurde von Rimski-Korsakow und Belski scharf satirisch interpretiert, um die unbedeutende, sklavische kleine Seele Dodons bloßzustellen. Sie neckt und verspottet ihn, dann zwingt sie ihn, ein Liebeslied zu singen und mit dem ganzen Volk zu tanzen, das ein Kopftuch trägt. Kurzum, die Königin von Schemacha beschämt auf Geheiß des Komponisten den König Dodon auf grausame Weise. Einer der satirischen Höhepunkte ist Dodons Liebeslied „Ich

народе. Словом, Шемаханская царица, по воле композитора, жестоко посрамляет царя Додона. Одна из сатирических кульминаций — любовная песенка Додона «Буду век тебя любить, постараюсь не забыть» на мотив «Чижика». Прimitивный напев парадоксально сочетается с резко диссонантной гармонией, с гротескным звучанием контрафагота — инструмента вовсе неуместного в любовном признании ¹.

¹ Комичны и многие другие эпизоды в характеристике Додона. Например, торжественное предложение царем «руки и сердца» — «Бью челом тебе на царстве»: песенный лейтмотив появляется в несвойственном ему «церковном» аккордовом изложении, намекая на «официальность» церемонии сватовства.

werde dich immer lieben, ich werde versuchen, dich nicht zu vergessen“ auf dem Motiv des „Finks“. Die primitive Melodie wird paradoxerweise mit einer stark dissonanten Harmonie und dem grotesken Klang des Kontrafagotts kombiniert, einem Instrument, das in einem Liebesgeständnis überhaupt nicht angebracht ist ¹.

¹ Viele andere Episoden in Dodons Charakterisierung sind ebenfalls komisch. Zum Beispiel der feierliche „Heiratsantrag“ des Königs - „Ich ehre dein Reich“: das Leitmotiv des Liedes erscheint in einem unkonventionellen „kirchlichen“ Akkord, der auf die „Offizialität“ der Heiratszeremonie anspielt.

101

[Moderato] Poco slmo più mosso

Музыкальный фрагмент с нотами и текстом: Бу - ду век те - бя лю - бить

Характеристика Шемаханской царицы изобилует многочисленными песенными, танцевальными, ариозными эпизодами — подлинными жемчужинами корсаковской ориентальной лирики, связанной с музыкальными культурами арабского Востока, Кавказа, — словом, с истоками, к которым обращались русские композиторы со времен Алябьева и Глинки. Укажем песню «Ах, увянет скоро младость»,

Die Königin von Schemacha ist voll von zahlreichen Gesangs-, Tanz- und Arioso-Episoden - wahre Juwelen der orientalischen Lyrik Korsakows, die mit den Musikkulturen des arabischen Ostens und des Kaukasus verbunden sind, kurz gesagt, mit den Quellen, denen sich russische Komponisten seit Aljabjew und Glinka zugewandt haben. Das Lied „Ach, meine Jugend wird bald vergehen“, die Tanzmelodie „Dunkel, eng mein gemustertes Zelt“ und das

танцевальный напев «Темен, тесен мой узорчатый шатер», песенное ариозо «Сброшу чопорные ткани». Примечательны также медленная и подвижная пляски царицы (цифры 193, 196) — во вторую из них «не в такт» вторгаются неуклюжие «Додоновы» группетто (эффект этот был позднее повторен Стравинским в «Вальсе» Балерины и Арапа из Балета «Петрушка»). В партии Шемаханской царицы следует выделить ариозо-рассказ о своей родине грблачке «Между морем и небом висит островок» — пример тончайшей импрессионистической звукописи, колористической игры тональностей, регистров, тембров (солирующие скрипка и виолончель, флейта, и кларнет). Во второй половине ариозо лейтмотивы царицы развиты в остроэкспрессивном плане, передавая томление и тоску красавицы, страдающей при соприкосновении с миром зла, бездуховности.

Финал второго действия — торжественный отъезд в столицу Додонова царства. Это род неторопливого шествия, с плавной диатоничной мелодией хора, на которую наслаивается лейтмотив-фиоритура. Ликующие трубные фанфары (лейтмотив Петушка) и клики войска «Ура! Ура! Ура!» знаменуют «победу» Додона над восточной красавицей. Но этому противоречит все шутовское «величание» Додона свитой царицы — «величание» царя-урода, царя-раба, а вовсе не повелителя своей невесты: «Сестры, кто хромает рядом с лучезарною красою? Царь он саном и нарядом, раб же телом и душою».

Композиционно стройное, второе действие более традиционно в отношении оперных форм. В нем есть большая ария (единственная в опере!), два больших ариозо,

Arioso „Ich werde die ärmlichen Tücher abwerfen“ sind nur einige Beispiele. Bemerkenswert sind auch die langsamen und bewegten Tänze der Königin (Ziffern 193, 196) - der zweite von ihnen wird durch plumpe „Dodons“ Doppelschläge „aus dem Takt“ gebracht (diesen Effekt wiederholte Strawinsky später in „Der Walzer“ der Ballerina und Arap aus dem Ballett „Petruschka“). In der Rolle der Königin von Schemacha ist die Arioso-Wiedergabe ihrer Heimat „Zwischen Meer und Himmel hängt eine Insel“ ein Beispiel für feinste impressionistische Klanglandschaft, koloristisches Spiel von Tönen, Registern und Klangfarben (Solovioline und Cello, Flöte und Klarinette). In der zweiten Hälfte des Ariosos werden die Leitmotive der Königin in einem stark expressiven Aspekt entwickelt, der die Sehnsucht und den Schmerz der Schönheit vermittelt, die unter ihrem Kontakt mit der Welt des Bösen und der Seelenlosigkeit leidet.

Das Finale des zweiten Aktes ist ein feierlicher Aufbruch in die Hauptstadt von Dodons Reich. Es handelt sich um eine Art gemächliche Prozession mit einer sanften diatonischen Chormelodie, die von einer leitmotivischen Fioritura überlagert wird. Die jubelnden Trompetenfanfaren (das Leitmotiv des Hahns) und die Rufe „Hurra! Hurra!“ markieren Dodons „Sieg“ über die orientalische Schönheit. Dem widerspricht jedoch die ganze possenhafte „Lobpreisung“ Dodons durch das Gefolge der Königin - die „Lobpreisung“ des Scheusal-Königs, des Sklavenkönigs, und keineswegs des Herrn seiner Braut: „Schwestern, wer hinkt neben der strahlenden Schönheit? Er ist ein König an Würde und Gewand, aber ein Sklave an Leib und Seele.“

Der zweite Akt ist kompositorisch schlank und in Bezug auf die Opernformen eher traditionell. Er enthält eine große Arie (die einzige in der Oper!), zwei große Ariosos und

несколько песенных эпизодов. Тональную «арку» в этом акте образует дважды примененный ля мажор — в арии Шемаханской царицы и в хоре-величании.

Третье действие, продолжая развитие сатирической и волшебной сторон сюжета, направляет его в область драматизма, к кровавой развязке — гибели царя Додона.

Первая сцена — ожидание царя народом — проникнута смутным беспокойством, атмосфера действия иная, чем в первом акте: «День жаркий и пока еще солнечный, но с востока ползет темно-свинцовая туча и воздух насыщен предчувствием страшной грозы». Этот образ передан в мрачном, даже угрожающем звучании медленно движущихся аккордов фаготов (потом тромбонов). Низкий регистр и тесное расположение голосов сообщают музыке зловещую окраску. Как навязчивая идея, все время возникают у хора и оркестра трéвóжные интонации «Берегись, будь начеку». «Страшно, братики», — первые слова народа служат своего рода смысловым ключом сцены.

Как ослепительный контраст следует далее **«Свадебное шествие»** — торжественный въезд Додона и царицы. Это — симфонический центр оперы, один из самых блестящих образцов программного симфонизма Римского-Корсакова. Музыкальная картина соответствует ходу сценического действия: «Сперва идут и едут царевы ратники с важно надутыми лицами, затем свита Шемаханской царицы, пестрая и причудливая, как позаимствованные с Востока сказки. Тут есть и великаны, и пыжики, и люди с одним глазом во лбу, рогатые люди, люди с песьими головами, арапы и арапчата, рабыни, закрытые покрывалом, с ларцами и Драгоценною посудю... Въезжает

mehrere Lied-Episoden. Der tonale „Bogen“ in diesem Akt wird durch zweimal verwendetes A-Dur gebildet - in der Arie der Königin von Schemacha und im Chorjubil.

Der dritte Akt führt die satirischen und magischen Aspekte der Handlung fort und steuert auf die dramatische, blutige Auflösung zu - den Tod König Dodons.

Die erste Szene - die Vorfriede des Volkes auf den König - ist von einem vagen Unbehagen durchdrungen, die Atmosphäre ist anders als im ersten Akt: „Der Tag ist heiß und noch sonnig, aber eine dunkle bleierne Wolke schleicht von Osten heran, und in der Luft liegt die Vorahnung eines schrecklichen Gewitters.“ Dieses Bild wird durch den düsteren, sogar bedrohlichen Klang der sich langsam bewegenden Akkorde der Fagotte (und dann der Posaunen) vermittelt. Das tiefe Register und die enge Anordnung der Stimmen verleihen der Musik ein unheilvolles Kolorit. Wie besessen erheben sich Chor und Orchester die ganze Zeit über aus den ängstlichen Intonationen von „Hüte dich, sei auf der Hut“, - die ersten Worte des Volkes dienen als eine Art semantischer Schlüssel zur Szene.

Einen schillernden Kontrast bietet der **„Hochzeitszug“**, der triumphale Einzug von Dodon und der Königin. Dies ist das symphonische Zentrum der Oper, eines der brilliantesten Beispiele von Rimski-Korsakows Programmsymphonik. Die musikalische Szene entspricht dem Verlauf der Bühnenhandlung: „Erst kommen und gehen die Krieger des Königs mit wichtigen, schwellenden Gesichtern, dann das Gefolge der Königin von Schemacha, bunt und phantasievoll, wie Märchen aus dem Orient. Hier gibt es Riesen, Tauben, Männer mit einem Auge auf der Stirn, gehörnte Männer, Männer mit Hundeköpfen, Gaukler und Mohrenknaben, Sklavinnen, die mit einem Schleier bedeckt sind, mit Truhen und kostbarem Tafelgeschirr... Ein

золотая колесница с царем и царицею». Композитор использовал здесь более десяти лейтмотивов. Диатонические, русские по колориту темы Додонова царства переплетаются с фантастическими восточными, интонационно и гармонически сложными лейтмотивами «шемаханского» мира, образуя в целом «русско-восточный» марш.

На протяжении большей части пьесы звучит мотив-группетто, образуя фоновый элемент к фанфарам приближающегося свадебного кортежа (видоизмененный мотив Петушка). Их продолжением служит песенный мотив Додона (цифра 227). В числе главных тем «Шествия» — тема Додоновой рати. В ее основу положен народный напев «Светит месяц», которому придан юмористически «лихой» характер (цифра 229). В среднем разделе «Шествия» развертывается вереница «шемаханских» тем. Лейтмотив-фиоритур то проносится в «неуклюжих» триолях струнных басов с тромбонами, то в стремительных мелодических фигурациях деревянных духовых. Их сменяет грациозный танцевальный наигрыш — тема пляски арапчат из второго акта. За этим следует еще один красочный эпизод — тромбоны медленно и важно «шествуют» по септимах вверх и вниз, изображая шаги чудовищных исполинов (цифра 232). В репризе сокращенно проводятся основные «Додоновы» и «шемаханские» темы. В оглушительном звучании труб, под грохот ударных появляется превращенная в пляс маршевая лейттема Додона, обрамляемая темой Додоновой рати и вариантами лейтмотива-фиоритур царицы. В конце «Шествия» к оркестру присоединяется хор. Оправившийся от изумления народ «зашевелился,

goldener Wagen, in dem der König und die Königin fahren.“ Der Komponist hat hier über zehn Leitmotive verwendet. Diatonische, russisch gefärbte Themen aus dem Reich Dodons werden mit phantastischen orientalischen, intonatorisch und harmonisch komplexen Leitmotiven aus der „Schemacha“-Welt verwoben, so dass insgesamt ein „russisch-orientalischer“ Marsch entsteht.

Während des größten Teils des Stücks wird ein Motiv-Doppelschlag gespielt, das den Hintergrund für die Fanfare des sich nähernden Hochzeitszuges bildet (ein abgewandeltes Hahn-Motiv). Sie werden durch das Dodon-Motiv (Ziffer 227) fortgesetzt. Zu den Hauptthemen der Prozession gehört das Thema von Dodons Schlacht. Es basiert auf dem volkstümlichen Refrain „Der leuchtende Mond“, der einen humorvollen und „schneidigen“ Charakter erhält (Ziffer 229). Der zentrale Teil der Prozession entfaltet eine Kette von „Schemacha“-Themen. Die Leitmotiv-Fioritur fließt in das „plumpe“ Trio der Streicherbässe und Posaunen und in die ungestümen melodischen Figuren der Holzbläser. Darauf folgt ein anmutiger Tanzrausch - das Thema des Mohrenknaben-Tanzes aus dem zweiten Akt. Darauf folgt eine weitere farbenfrohe Episode - die Posaunen „marschieren“ langsam und bedeutungsvoll die Septime auf und ab, wobei sie die Schritte der monströsen Riesen darstellen (Ziffer 232). In der Reprise werden die Hauptthemen „Dodons“ und „Schemacha“ abgekürzt. Im ohrenbetäubenden Klang der Trompeten, zum Dröhnen der Trommeln, erscheint das marschierende Leitmotiv Dodons, umrahmt vom Thema des Heeres Dodons und Variationen des Leitmotiv-Fioriturs der Königin, in einen Tanz verwandelt. Am Ende der Prozession schließt sich der Chor dem Orchester an. Das Volk, das sich von seinem Erstaunen erholt hat, „steht auf, springt auf und ab und jubelt“: „Lang lebst du! Hurra! Möge dir alles Gute

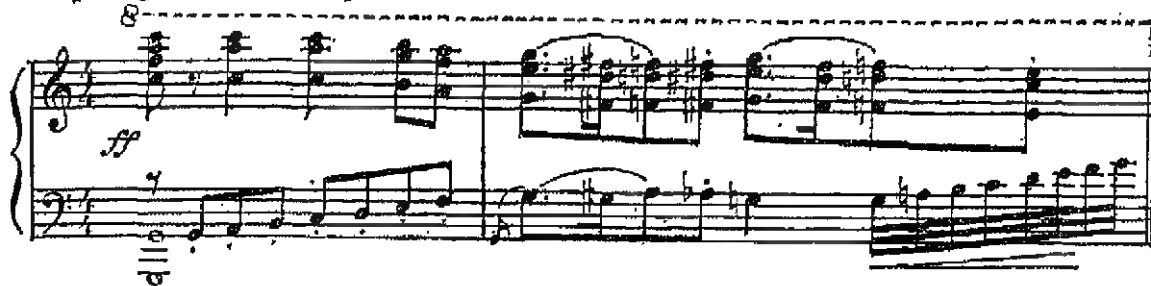
запрыгал, завёртелся и радостно грянул приветствие»: «Долго жить тебе! Ура! Всякого нажить добра! Ура! Ура!». Приводим тему марша Додонова войска, видоизменения лейтмотивов Додона и царицы ¹ (примеры 102 а, б, в).

zuteil werden! Hurra! Hurra!“. Hier ist das Thema von Dodons Heereszug, eine Abwandlung der Leitmotive von Dodon und der Königin ¹ (Ziffer 102 a, b, c).

¹ В сцену встречи входит и приветственный хор (народный напев «Вкруг куста») — «декларация» законченного холопства: «Без тебя бы мы не знали, для чего существовали, для тебя мы родились и семьей обзавелись».

¹ Der Begrüßungschor (das Volkslied „Rund um den Busch“) betritt die Szene der Begegnung - eine „Erklärung“ der vollendeten Knechtschaft: „Ohne dich wüssten wir nicht, wozu wir existieren, für dich sind wir geboren und haben eine Familie.“

102 a) [Allegro alla marcia]



б) [Allegro alla marcia]



Сцена Додона, Звездочета и Шемаханской царицы, следующая после «Шествия», образует зону драматической кульминации и

Szene mit Dodon, dem Astrologen und der Königin von Schemacha, die auf die „Prozession“ folgt, bildet einen dramatischen Höhepunkt und eine

развязки. Она построена на сквозном развитии драматически заостренных лейтмотивов царя и царицы, Петушка, грозовой тучи (тематизм Звездочета здесь почти не изменяется). Небольшая их динамизация происходит в момент гибели Додона. Тревожный лейтмотив Петушка со словами «Ки-ри-ки ку-ку! В темя клюну старику!» звучит вместе с остродиссонирующими гармониями септаккордового строения. В мотиве «клеванья» объединены два увеличенных трезвучия (цифра 260). Динамизированное проведение темы грозовой тучи и основного лейтмотива-орнамента царицы создает последнюю вспышку драматизма. Сразу происходит крутой спад напряжения. Как бы рассеиваясь в пространстве, звучит у кларнета, потом у сопрано лейтмотив-фиоритура. «На миг наступает полная тьма, в которой слышится смех царицы... Когда сделалось опять светло, нет ни царицы, ни петушка» — говорится в ремарке.

Кодой всего акта служит хоровая «эпитафия»: «Умер царь, убит сердечный». «Простодушное» звучание Додоновых тем парадоксально сочетается с нескрываемой иронией текста: «Он премудрый: руки сложа, он народом правил лежа. Правда, как был царь в сердцах, словно громы в небесах, ударял в кого попало, всем объявлена опала». Появляются отголоски рыданий Додона на Мертвом поле, иронические ремарки об «отчаянии», о «неутешном плаче» народа.

В Заключении возникает как бы расхождение между словами и музыкой. Звездочет «нарочито для цензуры» (выражение композитора) уверяет публику в том, что Додоново

Denouement-Zone. Sie baut auf der dramatischen Entwicklung der dramatisch zugespitzten Leitmotive des Königs und der Königin, des Hahns und der Gewitterwolke auf (die Thematik des Astrologen ist hier fast unverändert). Ihre leichte Dynamisierung erfolgt im Moment des Todes von Dodon. Das ängstliche Leitmotiv des Hahns mit den Worten „Ki-ri-ki ku-ku!“ erklingt zusammen mit den ostrodissonierenden Harmonien der Septakkordstruktur. Das Hackmotiv kombiniert zwei vergrößerte Triolen (Ziffer 260). Die dynamische Leitung des Gewitterthemas und des Hauptmotivs der Königin sorgt für einen dramatischen Endspurt. Unmittelbar danach kommt es zu einem starken Spannungsabfall. Als ob sie sich im Raum auflösen würde, erklingt die Klarinette, dann die Sopran-Leitmotiv-Fioritur. „Für einen Moment herrscht totale Dunkelheit, in der das Lachen der Königin zu hören ist.... Wenn es wieder hell wird, gibt es keine Königin und keinen Hahn“, - heißt es im Kommentar.

Das chorische „Epitaph“ dient als Koda des gesamten Aktes: „Der König ist tot, der Herzensmensch ist ermordet“. Der „einfältige“ Klang der Dodons-Themen verbindet sich paradoxerweise mit der unverhohlenen Ironie des Textes: „Er war weise, mit gefalteten Händen regierte er das Volk im Liegen. Wahrhaftig, wie der König in seinen Herzen war, wie der Donner am Himmel, schlug er zu, wen er schlug, alle wurden in Ungnade verkündet.“ Es gibt Anklänge an Dodons Weinen auf dem Totenfeld, ironische Bemerkungen über „Verzweiflung“, über das „untröstliche Wehklagen“ des Volkes.

In der Schlussfolgerung gibt es eine Diskrepanz zwischen den Worten und der Musik. Der Astrologe „absichtlich für die Zensur“ (Ausdruck des Komponisten) versichert dem Publikum, dass Dodons Reich nur ein Spiel der

царство есть только игра воображения, только «бред, мечта, призрак бледный, пустота» — пьеса, следовательно, лишена серьезного смысла. Но музыка подчеркивает социально-сатирическую направленность произведения, раскрывает истинный смысл оперы. В напряженном звучании двух засурдиненных труб, гобоев и кларнетов властно утверждает себя тревожный «клич» Петушка — образ возмездия, неизбежного краха «додоновщины».

Phantasie ist, nur „eine Täuschung, ein Traum, ein blasses Gespenst, eine Leere“ - das Stück ist also ohne jede ernsthafte Bedeutung. Doch die Musik unterstreicht den sozialsatirischen Charakter des Werks und offenbart den wahren Sinn der Oper. Im spannungsgeladenen Klang der beiden gedämpften Trompeten, Oboen und Klarinetten setzt sich der verstörende „Schrei“ des Hahns - das Bild der Vergeltung, des unausweichlichen Zusammenbruchs der „Dodonschchina“ - kraftvoll durch.

103 [Moderato assai]

Спаянности музыкально-драматургической формы третьего действия способствует симметричное выделение двух крупных законченных номеров — «Свадебного шествия» и заключительного хора — и активность музыкально-тематического развития в центральной части акта. Непрерывное взаимодействие тем, лейтмотива, характерных гармоний создают чрезвычайно насыщенную, плотную музыкальную ткань. Вместе с Заключением, в котором под занавес возвращается тематизм Звездочета из Введения, третье действие приобретает значение

Der musikalische und dramaturgische Zusammenhalt des dritten Aktes wird durch die symmetrische Auswahl von zwei großen und vollständigen Nummern - der Hochzeitsprozession und dem Schlusschor - und durch die aktive musikalische und thematische Entwicklung im zentralen Teil des Aktes unterstützt. Das ununterbrochene Zusammenspiel von Themen, Leitmotiven und charakteristischen Harmonien schafft ein außergewöhnlich reiches und dichtes musikalisches Gewebe. Zusammen mit dem Schluss, in dem die Thematik des Astrologen aus der Einleitung vor den Vorhang zurückkehrt, erhält der dritte Akt die

синтетической репризы в масштабах всей оперы.

Особенность замысла этого уникального произведения и чуткость композитора к эстетическим тенденциям времени обусловили в «Золотом петушке» новаторскую трактовку столь типичного для Римского-Корсакова жанра фантастической оперы. Сопоставление реального и фантастического миров трактовано здесь как антагонистическое их противопоставление, как конфликт, а не просто контраст образов. Смысловое значение этих двух образных сфер кардинально меняется; образы «додоновщины» негативны, а образы волшебные оказываются опосредованно связанными с гуманистической концепцией, выражающей мировоззренческую позицию автора¹.

¹ Примечательно: образы Додонова царства — паноптикум уродов, предстающих в лубочном обличье, в «скоморошьих» масках; образы фантастические носители живой и многоцветной красоты, в них говорит художественная мощь народных истоков. В образах же додоновщины народнопесенные элементы выступают в специфическом искажении, которое требовалось общим сатирическим замыслом.

Противопоставление двух миров вносит в сказочную оперу черты конфликтности, драматизма, казалось бы, несвойственного природе этого жанра. «Золотой петушок» примечателен своей «двойственностью» как опера русско-восточная. Русская и восточная образность, русская и ориентальная стилистика занимают здесь почти равноправное положение, что

Bedeutung einer synthetischen Reprise in der Größenordnung einer ganzen Oper.

Die Einzigartigkeit der Idee für dieses einzigartige Werk und die Sensibilität des Komponisten für die ästhetischen Tendenzen der Zeit führten dazu, dass „Der goldene Hahn“ eine innovative Interpretation des für Rimski-Korsakow so typischen Genres der Fantasieoper darstellt. Hier wird die Gegenüberstellung der realen und der phantastischen Welt als ihr antagonistischer Gegensatz, als Konflikt und nicht nur als Kontrast von Bildern dargestellt. Die semantische Bedeutung dieser beiden imagistischen Sphären ändert sich radikal: die Bildsprache der Dodonschtschina ist negativ, während die magischen Bilder indirekt mit dem humanistischen Konzept verbunden sind, das die Weltanschauung des Autors zum Ausdruck bringt¹.

¹ Die Bilder des Dodon-Reiches sind ein Panoptikum von Scheusalen in billiger Volkskleidung und „Bänkelsänger“-Masken. Diese phantastischen Bilder sind Träger einer lebendigen und farbenfrohen Schönheit, und aus ihnen spricht die künstlerische Kraft ihrer volkstümlichen Herkunft. Die Figuren aus der Zeit vor der Dodonschtschina tragen Volkslied-Elemente in einer eigentümlichen Verzerrung, die durch den satirischen Zweck des Werks erforderlich wurde.

Der Kontrast zwischen den beiden Welten führt konflikthafte und dramatische Elemente in die Märchenoper ein, die dem Wesen des Genres scheinbar fremd sind. „Der goldene Hahn“ ist durch seine „Dualität“ als russisch-orientalische Oper bemerkenswert. Russische und orientalische Bildsprache, russische und orientalische Stilik stehen hier fast gleichberechtigt nebeneinander, was

отличает «Золотого петушка» от других фантастических опер Римского-Корсакова (хотя и роднит это произведение с музыкальной драматургией и стилистикой «Руслана и Людмилы»).

Партитура «Петушка» — яркий пример новаторских тенденций в стиле позднего Римского-Корсакова. Продолжая разрабатывать вширь и вглубь народную основу, композитор еще смелее, чем раньше, применяет сложные ладогармонические средства, обогащает свой оркестровый язык, сохраняя идеальное равновесие между вокальной и инструментальной частями партитуры.

«Золотой петушок» оказал глубокое воздействие на развитие искусства XX столетия, на советский музыкальный театр» особенно его комедийную, сатирическую ветвь, представленную операми Прокофьева, Шостаковича, Щедрина, ряда других советских композиторов.

den „Goldenen Hahn“ von anderen Fantasieopern Rimski-Korsakows unterscheidet (obwohl er der musikalischen Dramaturgie und Stilistik von „Ruslan und Ljudmila“ ähnlich ist).

Die Partitur des „Hahns“ ist ein anschauliches Beispiel für die innovativen Tendenzen im Stil des späten Rimski-Korsakow. Der Komponist entwickelt die volkstümliche Grundlage sowohl in der Breite als auch in der Tiefe weiter, setzt noch kühner als zuvor komplexe Harmonien ein und bereichert seine Orchestersprache, wobei er ein ideales Gleichgewicht zwischen den vokalen und instrumentalen Teilen der Partitur aufrechterhält.

„Der goldene Hahn“ hatte eine tiefgreifende Wirkung auf die Kunst des 20. Jahrhunderts, auf das sowjetische Musiktheater, insbesondere auf seinen komischen, satirischen Zweig, der durch die Opern von Prokofjew, Schostakowitsch, Schtschedrin und einigen anderen sowjetischen Komponisten vertreten wurde.

ФРАГМЕНТЫ ИЗ РАЗЛИЧНЫХ ОПЕР

Симфоническая картина «Три чуда» из оперы «Сказки о царе Салтане».

«Сказка о царе Салтане» — последняя сказочная опера Римского-Корсакова, написанная в XIX веке. Возвратившись после былинного «Садко» к собственно сказочному сюжету, композитор на этот раз отошел от изображения старинных народных обрядов, встречающихся во всех сказочных операх до «Садко». Сюжет сказки Пушкина трактован Римским-Корсаковым в соответствии с духом литературного первоисточника (либреттист Бельский блестяще переработал пушкинскую

AUSZÜGE AUS VERSCHIEDENEN OPERN

Symphonisches Bild „Drei Wunder“ aus der Oper „Das Märchen vom Zaren Saltan“.

„Das Märchen vom Zaren Saltan“ war Rimski-Korsakows letzte Märchenoper, die im 19. Jahrhundert entstand. Nach dem Epos „Sadko“ kehrte der Komponist zur eigentlichen Märchenhandlung zurück, wich aber diesmal von der Darstellung alter Volksrituale ab, die in allen Märchenopern vor „Sadko“ zu finden waren. Rimski-Korsakow interpretierte Puschkins Erzählung im Sinne der literarischen Vorlage (der Librettist Belski hatte Puschkins Erzählung auf brillante Weise in ein Opernlibretto

сказку в оперное либретто). В опере от начала до конца царит светлое настроение, тон веселого и непринужденного сказочного повествования.

Лишь образ Милитрисы выделяется на этом фоне своим серьезным и глубоким лиризмом. Интриги Бабарихи и злых сестер выглядят, в общем, неопасными, хотя и заставляют Милитрису и Гвидона пройти через множество испытаний. Вмешательство прекрасной и доброй волшебницы Царевны-Лебеди приводит действие к счастливой развязке: положительные герои торжествуют полную победу над завистью и коварством. Наряду с этим в опере большое место уделено комедийному образу царя Салтана — недалекого, простодушного правителя Тьмутаракани. Хотя характеристика Салтана выдержана в беззлобных, юмористических тонах, временами в обрисовке царя и его царства возникают элементы сатирической заостренности, предвещающие гротескные и сатирические образы последующих сказочных опер Римского-Корсакова. Таков, в частности, иносказательный смысл игровых сценок Старого деда и Скомороха, из которых внимательный слушатель узнает о взбалмошном характере Салтана, затевающего военные действия по совершенно пустяковому поводу, и получает представление о тягостной участи «черного» люда в этом как будто бы идиллическом царстве «славного царя Салтана».

«Салтан» — одна из самых симфонических опер Римского-Корсакова, заключающая в себе множество лейтмотивов, развитие которых образует виртуозную тематически-тембровую ткань произведения. Большое место в композиции оперы занимают симфонические фрагменты: небольшие эпизоды, вкрапленные в

верwandelt). Die Oper hat von Anfang bis Ende eine leichte Stimmung, den Ton einer heiteren und entspannten Märchenerzählung.

Nur das Bild der Militrisa zeichnet sich durch seine ernste und tiefgründige Lyrik aus. Die Intrigen von Babaricha und den bösen Schwestern scheinen im Großen und Ganzen nicht bedrohlich zu sein, obwohl sie Militrisa und Gwidon durch viele Prüfungen zwingen. Das Eingreifen der schönen und gütigen Zauberin Schwanenprinzessin bringt die Handlung zu einem glücklichen Ende: die positiven Helden triumphieren über Neid und Gerissenheit. Gleichzeitig wird in der Oper dem komischen Bild von Zar Saltan - dem beschränkten, einfältigen Herrscher von Tmutarakan- viel Platz eingeräumt. Obwohl Saltan humorlos und ohne Boshaftigkeit dargestellt wird, erhalten der Zar und sein Reich zuweilen satirische Untertöne, die die grotesken und satirischen Bilder in Rimski-Korsakows späteren Märchenopern ankündigen. Dies ist insbesondere die allegorische Bedeutung der spielerischen Szenen des alten Großvaters und des Skomoroch, aus denen der aufmerksame Zuhörer den widerspenstigen Charakter Saltans kennenlernt, der aus völlig unbedeutenden Gründen zu militärischen Aktionen greift, und eine Vorstellung von der Notlage der „schwarzen“ Menschen in diesem scheinbar idyllischen Königreich des „glorreichen Königs Saltan“ erhält.

„Saltan“ ist eine der symphonischsten Opern von Rimski-Korsakow, die zahlreiche Leitmotive enthält, deren Entwicklung das virtuose thematische und klangliche Gefüge des Werks bildet. Symphonische Fragmente nehmen einen wichtigen Platz in der Komposition der Oper ein: kleine Episoden, die in die Bühnenhandlung eingebettet sind (das Erscheinen der Märchenstadt Ledenez

сценическое действие (появление сказочного города Леденца — во втором акте, «Полет шмеля» — в финале первой картины третьего акта); краткие вступления или целые симфонические антракты, предваряющие акт или картину. Они, как правило, описывают отдельные моменты сюжета, не показанные на сцене. Таковы например, вступление перед первым и вторым актами. Подчеркивая программный характер этих антрактов, композитор предпослал им в партитуре отрывки из пушкинской сказки, раскрывающие программно-описательное содержание данных симфонических картин: поход Салтана — в антракте к первому акту, странствование Милитрисы с царевичем в бочке по синему морю — в антракте ко второму действию.

Несколько иное драматургическое значение имеет симфоническая картина «Три чуда», являющаяся вступлением к последней картине оперы. Этот антракт, представляющий собой блестящую музыкальную иллюстрацию чудесного города Леденца, ничего нового не сообщает слушателям, так как о диковинках царства Гвидона уже рассказывали в предыдущем акте корабельщики (сцена пира у царя Салтана во второй картине третьего акта). Там же прозвучали основные темы, характеризующие персонажей Гвидоновой столицы. Назначение этой симфонической картины другое — подчеркнуть торжество доброго начала и усилить радостное и веселое впечатление от оперы.

Строение симфонической картины связано с содержанием стихотворной программы, составленной либреттистом Бельским на основе пушкинского текста. В ее музыкальной форме можно обнаружить черты одночастной сюиты (изображение каждого из чудес составляет отдельные

им zweiten Akt, „Der Hummelflug“ im Finale des dritten Aktes), kurze Einleitungen oder ganze symphonische Zwischenspiele, die einem Akt oder einer Szene vorausgehen. Diese beschreiben in der Regel bestimmte Momente der Handlung, die auf der Bühne nicht gezeigt werden. Dies sind zum Beispiel die Einleitungen vor dem ersten und zweiten Akt. Um den Programmcharakter dieser Zwischenspiele zu unterstreichen, hat der Komponist in der Partitur Passagen aus Puschkins Märchen vorangestellt, die den programmatischen Inhalt dieser symphonischen Szenen verraten: Saltans Marsch im Zwischenspiel des ersten Aktes, die Reise von Militriss und dem Zarewitsch in einem Fass über das Blaue Meer im Zwischenspiel des zweiten Aktes.

Von etwas anderer dramaturgischer Bedeutung ist das symphonische Stück „Die drei Wunder“, das die Schlusszene der Oper einleitet. Dieses Zwischenspiel, eine brillante musikalische Illustration der wundersamen Stadt Ledenez, erzählt dem Publikum nichts Neues, da die Wunder von Gwidons Reich bereits im vorangegangenen Akt von den Schiffen erzählt worden waren (die Festszene bei Zar Saltan in der zweiten Szene des dritten Aktes). Auch die Hauptthemen, die die Figuren in Gwidons Hauptstadt charakterisieren, wurden dort aufgeführt. Der Zweck dieses symphonischen Stücks ist ein anderer: es soll den Triumph des Guten unterstreichen und den fröhlichen und heiteren Eindruck der Oper verstärken.

Die Struktur des symphonischen Bildes ist mit dem Inhalt des poetischen Programms verbunden, das der Librettist Belski auf der Grundlage von Puschkins Text verfasst hat. In der musikalischen Form lassen sich Merkmale einer einsätzigen Suite (die Schilderung der einzelnen Wunder bildet separate Abschnitte) und einer

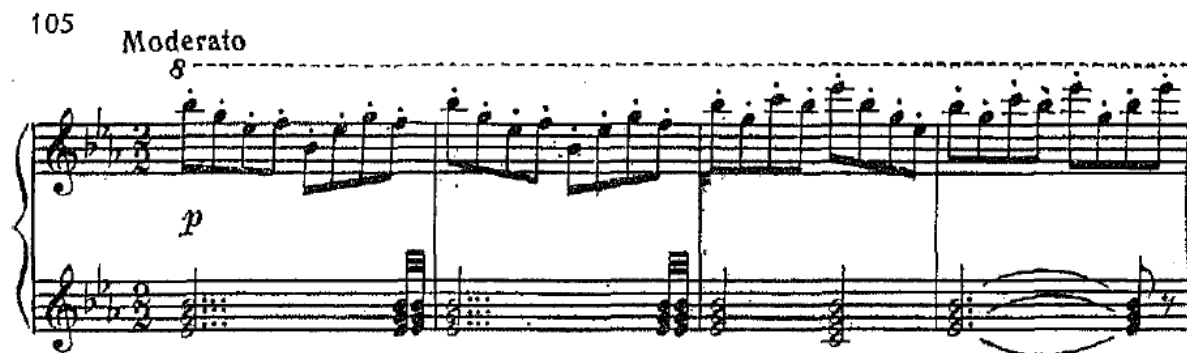
разделы) и рондообразной композиции. Функцию рефрена выполняет сигнал трубы, многократно появляющийся между разделами сюиты и даже внутри их. Он служит своеобразным «завывом» полюбоваться очередным чудом — прием, заимствованный Римским-Корсаковым у народного театра.

rondoartigen Komposition erkennen. Der Refrain ist ein Trompetensignal, das mehrfach zwischen und sogar innerhalb der Abschnitte der Suite erscheint. Er dient als eine Art „Aufforderung“, das nächste Wunder zu bestaunen - ein Mittel, das Rimski-Korsakow aus dem Volkstheater entlehnt hat.



После сигнала трубы следует вступительное построение — картина города Леденца. Оркестр имитирует праздничный перезвон колокола и фанфары городских глашатаев. Высокий регистр, подвижный темп, блестящая звучность труб, фигурации деревянных staccato, pizzicato струнных и арфой и колокольчиками создают по-сказочному воздушный и красочный музыкальный образ волшебного города.

Auf das Trompetensignal folgt die Eröffnungsformation - ein Bild der Stadt Ledenez. Das Orchester imitiert das festliche Glockengeläut und die Fanfare der Stadtherolde. Das hohe Register, das wechselnde Tempo, der strahlende Klang der Trompeten, das hölzerne Staccato, die Pizzicato-Streicherfiguren und die Harfe und die Glocken schaffen ein traumhaftes, luftiges und farbenreiches musikalisches Bild der magischen Stadt.



Первый основной раздел картины рисует чудесную белку. Следуя указанию, содержащемуся в пушкинских стихах, композитор пользуется здесь народной песней «Во саду ли, в огороде», которую разрабатывает в форме вариаций (между 1-й и 2-й вариациями — сигнал трубы). Пожалуй, самая своеобразная сторона музыки этого

Der erste Hauptteil des Bildes stellt ein wundersames Eichhörnchen dar. In Anlehnung an Puschkins Gedichte verwendet der Komponist hier das Volkslied „Ob im Garten, im Gemüsegarten“, das er in Form von Variationen entwickelt (zwischen den Variationen 1 und 2 ertönt ein Trompetensignal). Der vielleicht eigenartigste Aspekt der Musik in

раздела — оркестровка, волшебнойобразительная и очень народная по колориту. Изложение темы поручено флейте-пикколо («И е присвисточкой поет»), которой аккомпанируют другие деревянные духовые со струнными pizzicato (подражание домрам, балалайкам). Поочередное присоединение к флейте ксилофона и челесты придает мелодии сказочный оттенок.

дiesem Abschnitt ist die Orchestrierung, die zauberhaft pittoresk und sehr volkstümlich in ihrer Farbe ist. Die Exposition des Themas wird der Piccoloflöte anvertraut („Und die Pfeife singt“), die von anderen Holzbläsern mit Pizzicato-Streichern begleitet wird (Imitation der Domras, Balalaikas). Die abwechselnde Hinzufügung von Xylophon und Celesta zur Flöte verleiht der Melodie eine märchenhafte Note.

106 *Andantino*

В следующем разделе изображаются выходящие из морских волн тридцать три богатыря. Аккордовая маршеобразная тема медных проходит на фоне коротких нисходящих фигур струнных и свистящих хроматических пассажей деревянных духовых.

Der nächste Abschnitt zeigt dreiunddreißig Ritter, die aus den Wellen des Meeres auftauchen. Das akkordische Marschthema der Blechbläser wird von kurzen absteigenden Streicherfiguren und pfeifenden chromatischen Passagen der Holzbläser untermalt.

[Allegro animato assai]

The image displays three systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of a treble clef staff with chords and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system continues this pattern, with the instruction *ff marcato assai* appearing in the right hand. The third system shows further development of the accompaniment, with the right hand playing chords and the left hand maintaining a steady eighth-note rhythm.

Музыка богатырей сменяется характеристикой Лебеди и картиной чудесного превращения ее в красавицу царевну. Вначале звучат лишь темы Лебедь-птицы, а затем в ряде вариационных преобразований возникает новая песенная мелодия, рисующая реальный девический образ. Этот эпизод заимствован из аналогичной по содержанию сцены Лебеди и Гвидона, находящейся в первой (предшествующей антракту) картине четвертого действия. С образом доброй волшебницы Лебеди связана центральная идея оперы — торжество светлого начала над темными силами, а также типичная для Римского-Корсакова тема превращения фантастического существа в человека. Раздел, посвященный Лебеди, начинается изысканно волшебной музыкой: после плавно нисходящей аккордовой секвенции флейт и кларнетов, оттененных воздушной фигурацией

Die Musik der Recken wird durch die Charakterisierung des Schwans und das Bild ihrer wundersamen Verwandlung in die schöne Prinzessin ersetzt. Zunächst gibt es nur Themen des Schwanenvogels, und dann, in einer Reihe von Variationen, taucht eine neue Liedmelodie auf, die das Bild einer echten Jungfrau zeichnet. Diese Episode ist der analogen Szene von Schwan und Gwidon in der ersten Szene (vor der Pause) des vierten Aktes entlehnt. Mit dem Bild der guten Schwanenprinzessin ist die zentrale Idee der Oper verbunden - der Triumph des Lichts über die dunklen Mächte und, typisch für Rimski-Korsakow, das Thema der Menschwerdung eines fantastischen Wesens. Der Abschnitt, der dem Schwan gewidmet ist, beginnt mit exquisiter magischer Musik: nach einer sanft absteigenden Akkordfolge von Flöten und Klarinetten, die von der luftigen Figur der Harfe und dem Pizzicato der Bratsche beschattet wird

арфы и альта pizzicato (см. пример 108а), у гобоя звучит певучая мелодия (пример 108б), к которой присоединяется затейливый наигрыш солирующей скрипки (пример 108в); далее в изящных имитационных сплетениях развивается еще один — виртуозный и сложный по рисунку — мотив Лебедь-птицы (пример 108г).

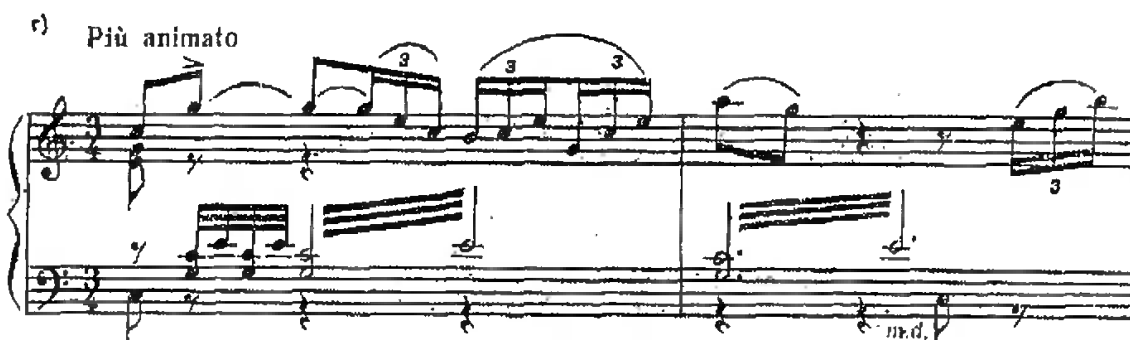
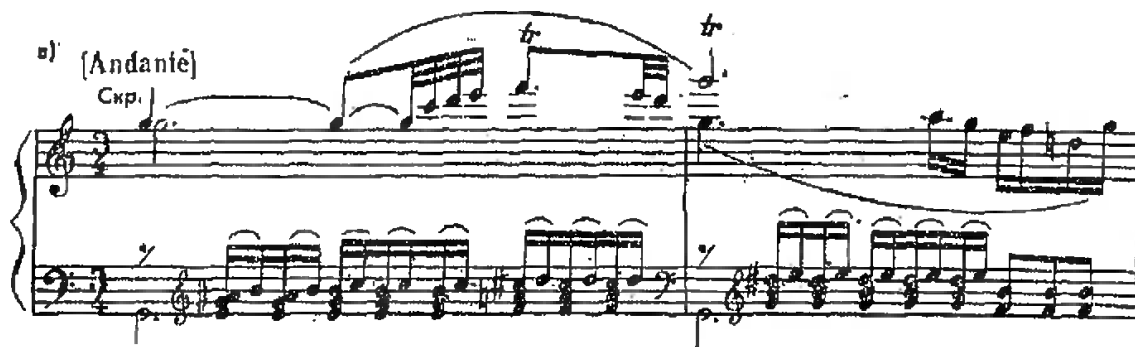
(siehe Beispiel 108a). Die Melodie der Oboe ist wohlklingend (Beispiel 108b), dazu gesellt sich die filigrane Stimme der Solovioline (Beispiel 108c); sie entwickelt dann in anmutiger imitatorischer Verflechtung ein weiteres - virtuos und in seiner Anlage komplexes - Motiv des Schwanenvogels (Beispiel 108d).

108 a)

Andante

б) [Andante]

Гоб.



Вслед за тем мотив скрипки соло постепенно превращается в широкую песенную мелодию Царевны (см. клавир, цифра 227). В стремительном и праздничном заключении пьесы тема трубного сигнала соединяется с веселым напевом Старого деда, заимствованным из финала оперы. Это подобие «присказки» всей сказочной симфонической картины.

Картина «Три чуда» ярко выражает светлый характер всей оперы, передает типичное для сказки смешение реальных, бытовых образов и волшебных, лиризма и пейзажности, тонкого юмора и наивного простодушия. Эта картина свидетельствует также о ведущей роли лейтмотивов, о виртуозном мастерстве композитора в симфоническом развитии и превращении тем, о волшебной игре изысканных гармонических и тембровых красок, о стройности и кристаллической четкости музыкальных форм, — как о стилевых

Danach geht das Soloviolinmotiv allmählich in die breite, liedhafte Melodie der Prinzessin über (siehe Klavierauszug, Ziffer 227). Im ungestümen und festlichen Schluss des Stücks wird das Trompetenthema mit dem fröhlichen Gesang des alten Großvaters kombiniert, der dem Finale der Oper entlehnt ist. Es handelt sich um eine Art „lustige Sentenz“ des gesamten märchenhaften symphonischen Werks.

„Die drei Wunder“ bringt den leuchtenden Charakter der gesamten Oper anschaulich zum Ausdruck und vermittelt die für ein Märchen typische Mischung aus realistischen, alltäglichen Bildern und Magie, Lyrik und Landschaft, subtilem Humor und naiver Einfachheit. Dieses Bild zeugt auch von der führenden Rolle der Leitmotive, der virtuoson Beherrschung der symphonischen Entwicklung und der Entwicklung der Themen durch den Komponisten, dem magischen Spiel der raffinierten harmonischen und klanglichen Farben, der Ordnung und kristallinen Klarheit der musikalischen

чертах, присущих партитуре всей оперы.

Симфоническая картина «Сеча при Керженце» из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии».

Сюжет оперы относится ко временам татаро-монгольского ига, установившегося на Руси с момента падения Киевского государства и завоевания ряда русских земель ордами Батыя в 30-х годах XIII века. В основу либретто (автор Бельский) положены многочисленные летописные источники, исторические повести и исторические песни, наконец, легенды, отражающие события того времени. Среди последних — легенда о муромском городе Китеже, ставшем невидимым для врагов и благодаря этому спасенном от разгрома и уничтожения.

В опере противопоставлены два мира: китежане и несущие им беду кочевники-завоеватели.

Краткое содержание. Действие происходит в Заволжье, в окрестностях легендарного Великого града Китежа и отдаленного от него посада — Малого Китежа. Среди китежан — крестьянская девушка Феврония, китежский князь Юрий и его сын Всеволод, ловчий Федор Поярок, бедняк и горький пьяница Гришка Кутерьма. Первый акт (лес возле избушки, где живет Феврония) посвящен характеристике Февронии и зарождению любви Февронии и Всеволода. Второе действие воссоздает жизнь древнерусского города (Малого Китежа). Феврония становится невестой княжича. Свадебный обряд прерывается нашествием татар. Жители города почти все убиты. Феврония взята в плен, Кутерьма становится предателем и соглашается вести татар глухими лесными тропами на Великий Китеж. Первая картина третьего акта происходит в Великом Китеже. Китежане узнают о приближении татар, воины

Formen - alles Merkmale eines für die Partitur der gesamten Oper typischen Stils.

Symphonisches Bild „Die Schlacht bei Kerschenez“ aus der Oper „Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch und von der Jungfrau Fewronija“.

Die Handlung der Oper bezieht sich auf die Zeit des tatarisch-mongolischen Jochs, das seit dem Fall des Kiewer Staates und der Eroberung mehrerer russischer Gebiete durch die Horden von Batu Khan in den dreißiger Jahren des 13. Jahrhunderts in der Rus herrscht. Das Libretto (geschrieben von Belski) stützt sich auf zahlreiche historische Quellen, Erzählungen und Lieder und schließlich auf Legenden, die die Ereignisse jener Zeit widerspiegeln. Zu letzteren gehört die Legende von der Muromer Stadt Kitesch, die für Feinde unsichtbar wurde und so der Niederlage und Zerstörung entging.

In der Oper stehen sich zwei Welten gegenüber: die Kitescher und die nomadischen Eroberer, die sie ins Unglück stürzen.

Kurze Inhaltsangabe. Die Handlung spielt in der Transwolga-Region, in der Nähe der legendären Großen Stadt Kitesch und ihres abgelegenen Vororts Klein Kitesch. Zu den Bewohnern von Kitesch gehören das Bauernmädchen Fewronija, der Kitesch-Fürst Juri und sein Sohn Wsewolod, der Jäger Fjodor Pojarok und der arme Mann und bittere Trunkenbold Grischka Kuterma. Der erste Akt (der Wald in der Nähe der Hütte, in der Fewronija lebt) ist der Charakterisierung von Fewronija und der beginnenden Liebe zwischen Fewronija und Wsewolod gewidmet. Im zweiten Akt wird das Leben in einer alten russischen Stadt (Klein Kitesch) nachgestellt. Fewronija wird die Braut des Fürsten. Die Hochzeitszeremonie wird durch eine Tatareninvasion unterbrochen. Die Stadtbewohner werden fast alle getötet. Fewronija wird gefangen genommen, Kuterma wird zum Verräter und erklärt sich bereit, die Tataren über tiefe Waldpfade nach Kitesch zu führen. Die erste Szene

уходят из города навстречу врагу, город с оставшимися жителями становится невидимым. Вторая картина переносит действие в татарский стан, расположившийся у стен Великого Китежа на берегу озера Светлый Яр. Татары делят добычу и засыпают. Бодрствуют лишь Феврония и Кутерьма, привязанный к дереву. Если наутро татары не обнаружат города, то ему грозит лютая смерть. Угрызения нечистой совести доводят Кутерьму до помешательства. Освобожденный Февронией от пут, он убегает в лес, таща ее за собой. Разбуженные его криками татары просыпаются. Перед ними — пустой берег, но при свете утренней зари они видят отражение города в озере и в ужасе разбегаются.

Первая картина четвертого акта, происходящая в чаще леса, состоит из двух больших сцен. В первой из них Феврония безуспешно пытается привести грешника Кутерьму к раскаянию, но Кутерьма в припадке безумия покидает ее; затем следует большая сцена Февронии, оставшейся одной среди волшебного расцветающего леса. Феврония вслед за призраком княжича (Всеволод погиб в сражении с татарами) направляется в Невидимый град Китеж. Картиной Невидимого града и завершается опера.

В «Китеже», опере исторического жанра, большое место занимают народные сцены. Одни из них (начало второго акта) близки к бытовым народным картинам в предыдущих операх Римского-Корсакова (например, в «Садко»), другие — сцена нашествия татар, большая народная сцена в Великом Китеже — несколько напоминают драматические эпизоды «Псковитянки», исторические оперы Бородина и Мусоргского

des dritten Akts findet in Groß-Kitesch statt. Die Bürger von Kitesch erfahren vom Herannahen der Tataren, die Krieger verlassen die Stadt, um dem Feind entgegenzutreten, und die Stadt und ihre verbliebenen Einwohner werden unsichtbar. Das zweite Bild verlegt die Handlung in ein tatarisches Lager in der Nähe der Mauern von Groß-Kitesch am Ufer des Swetlojar-Sees. Die Tataren teilen ihre Beute auf und schlafen ein. Nur Fewronija und Kuterma, die an einen Baum gebunden sind, sind wach. Wenn die Tataren die Stadt am Morgen nicht entdecken, droht ihr ein grausamer Tod. Die Qualen des schlechten Gewissens treiben Kuterma in den Wahnsinn. Von Fewronija von seinen Fesseln befreit, flieht er in den Wald und schleppt sie mit sich. Von seinen Schreien geweckt, wachen die Tataren auf. Vor ihnen liegt ein leeres Ufer, aber im Licht der Morgendämmerung sehen sie die Stadt, die sich im See spiegelt, und fliehen entsetzt.

Das erste Bild des vierten Akts, das sich in einem dichten Wald abspielt, besteht aus zwei großen Szenen. In der ersten versucht Fewronija vergeblich, den Sünder Kuterma zur Umkehr zu bewegen, aber Kuterma verlässt sie in einem Anfall von Wahnsinn. Danach folgt eine große Szene, in der Fewronija allein im magisch blühenden Wald ist. Fewronija folgt dem Geist des Fürsten (Wsewolod wurde im Kampf gegen die Tataren getötet) in die unsichtbare Stadt Kitesch. Die Oper schließt mit einer Darstellung der unsichtbaren Stadt.

In „Kitesch“, einer Oper des historischen Genres, nehmen Volksszenen einen großen Raum ein. Einige von ihnen (der Beginn des zweiten Aktes) stehen den Volksszenen in früheren Opern von Rimski-Korsakow nahe (z. B. in „Sadko“), andere - die Szene des Tatareneinfalls, die große Volksszene in „Groß-Kitesch“ - erinnern bis zu einem gewissen Grad an die dramatischen Episoden in „Das Mädchen aus Pskow“ und an historische Opern von Borodin und Mussorgski

(«Хованщина»). Особое своеобразие «Китежу» придает фантастико-легендарный колорит, оригинальность повествовательного эпического типа, в котором выдержано все произведение.

В «Китеже» параллельно развиваются две темы: морально-философская, связанная с образом Февронии, с исповедуемыми принципами моральной чистоты, безграничной любви к жизни и всепрощения, и тема историко-патриотическая, выраженная в обрисовке стойких духом китежан, воинской доблести защитников города и родной земли от нашествия иноземных захватчиков.

«Сеча при Керженце», исполняемая между двумя картинами третьего действия оперы, рисует неравный бой китежской дружины с полчищами Батыя. Строение картины определяется ее программным содержанием. Образующаяся весьма свободная музыкальная форма имеет ясные трехчастные очертания: темы татар составляют основу крайних разделов картины, середина включает в себе экспозицию русской темы и столкновение ее с новой татарской темой, Весь музыкальный материал «Сечи» предварительно проходит во втором действии (нападение татар на Малый Китеж) и в первой картине третьего (дружина Всеволода с песней уходит из города навстречу врагу). Среди двух татарских тем одна представляет собой видоизмененную мелодию русской народной песни «Про татарский полон»¹, другая сочинена самим композитором и является обобщенным музыкальным образом жестокого врага.

(„Chowanschtschina“). Die Besonderheit von „Kitesch“ liegt im phantastischen und legendären Kolorit und in der Originalität des erzählerischen Epos, in dem das ganze Werk geschrieben ist.

„Kitesch“ enthält zwei parallele Themen: das moralische und philosophische, das mit dem Bild von Fewronija und den von ihr gepredigten Grundsätzen der moralischen Reinheit, der grenzenlosen Liebe zum Leben und der Vergebung zusammenhängt, und das historisch-patriotische Thema, das in der Darstellung des entschlossenen Geistes und der militärischen Tapferkeit der Kitescher zum Ausdruck kommt, die die Stadt und ihre Heimat vor den fremden Eindringlingen verteidigten.

„**Die Schlacht von Kerschenez**“, die zwischen zwei Szenen im dritten Akt der Oper aufgeführt wird, stellt den ungleichen Kampf der Kitescher Einheit mit den Horden von Baty dar. Die Struktur des Bildes wird durch seinen Programminhalt bestimmt. Die sich daraus ergebende recht freie musikalische Form hat klare dreiteilige Umrisse: tatarische Themen bilden die Grundlage der äußeren Abschnitte des Bildes, während in der Mitte eine Exposition des russischen Themas und dessen Konflikt mit einem neuen tatarischen Thema steht. Das gesamte musikalische Material der „Schlacht“ ist im zweiten Akt (tatarischer Angriff auf Klein Kitesch) und in der ersten Szene des dritten Aktes (Wsewolods Männer verlassen die Stadt, um dem Feind mit einem Lied zu begegnen.) vorläufig. Bei den beiden tatarischen Themen handelt es sich zum einen um eine abgewandelte Melodie des russischen Volksliedes „Über die tatarische Gefangenschaft“¹, zum anderen um ein vom Komponisten selbst komponiertes verallgemeinertes musikalisches Bild eines wilden Feindes.

¹ № 8а из сборника Римского-Корсакова «100 русских народных песен».

Вступительный раздел симфонической картины рисует постепенное приближение орд кочевников. У двух фаготов и басового кларнета звучит короткий, опирающийся на тритон, угрюмый мотив татар (см. пример 109а). За ним у струнных появляется упругий, ритмически четкий рисунок «скачки» (пример 109б). «Мчатся комони ордынские, скачут полчища со всех сторон, их знамена развеваются, их мечи блестят булатные» — так описывает вражеское войско отрок-китежанин.

¹ Nr. 8a aus der Sammlung „100 russische Volkslieder“ von Rimski-Korsakow.

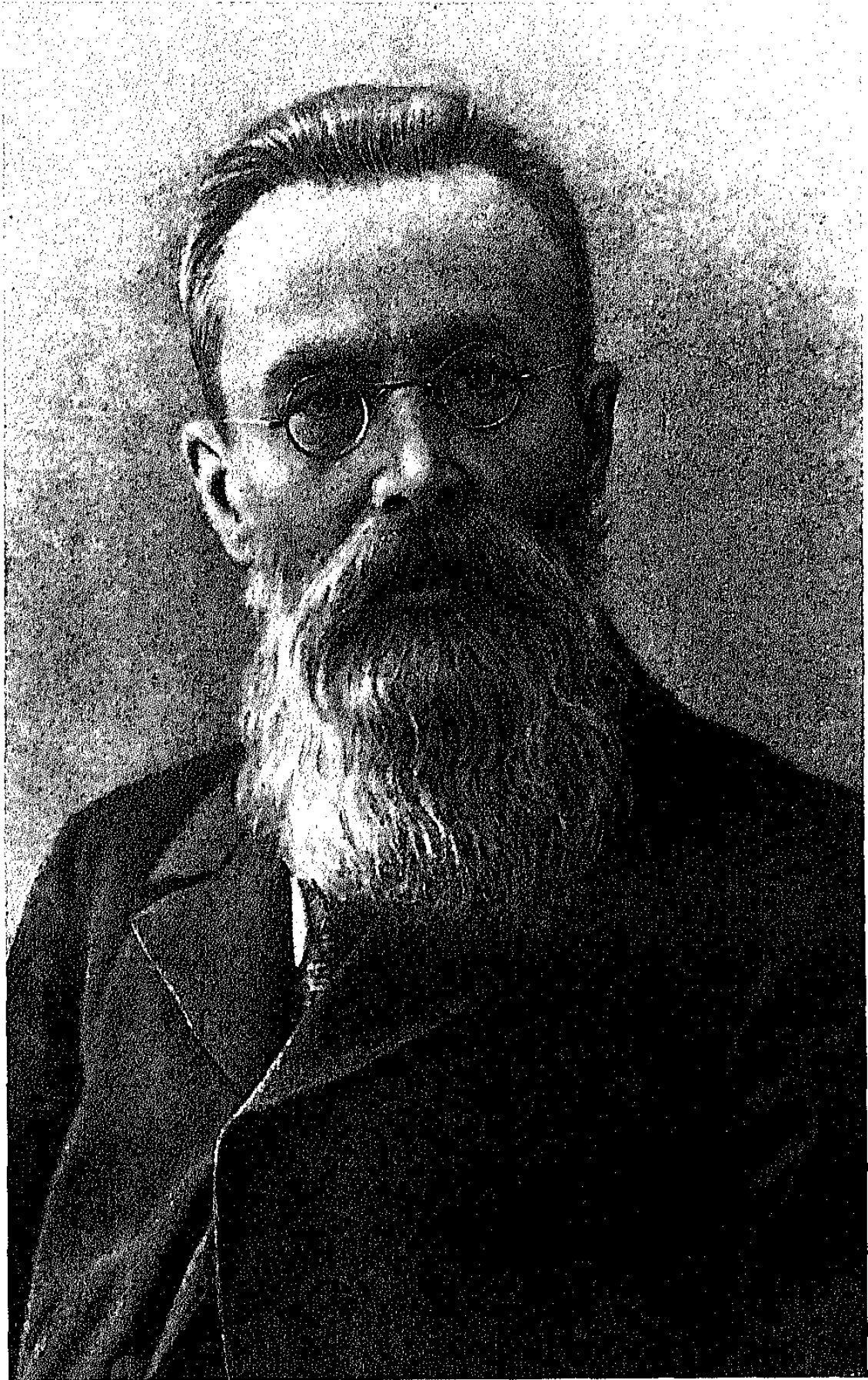
Der einleitende Teil des symphonischen Stücks stellt das allmähliche Herannahen der nomadischen Horden dar. Die beiden Fagotte und die Bassklarinette spielen ein kurzes, auf Tritonus basierendes, mürrisches Tatar-Motiv (siehe Beispiel 109a). Darauf folgt ein federndes und rhythmisch klares „Galopp“-Muster in den Streichern (Beispiel 109b). „Die Reiter der Horde eilen herbei, ihre Horden galoppieren von allen Seiten, ihre Fahnen fliegen, ihre Schwerter glänzen mit Streitkolben“ - so beschreibt der jugendliche Kadett das feindliche Heer.

109 а) Allegro molto

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in bass clef and contains a melodic line with a tritone interval. The bottom staff is in bass clef and contains a rhythmic pattern of eighth notes. The score is divided into four measures. The first measure is marked *pp* and the second measure is marked *p*. The tempo is indicated as *Allegro molto*.

6) [Allegro molto]

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system is marked *p* and the second system is marked *pp*. The music is in 3/4 time and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The first system consists of two measures, and the second system consists of two measures. The right hand part is a melodic line with slurs and accents, and the left hand part is a bass line with slurs and accents. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The first system is marked *p* and the second system is marked *pp*. The music is in 3/4 time and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.



Н. А. Римский-Корсаков
N. A. Rimski-Korsakow

Следующий раздел симфонической картины открывается темой русской дружины, здесь устанавливается главная тональность — си-бемоль минор. На фоне непрерывно пульсирующего мотива скачки (альты) у флейт с кларнетами и каноном у скрипок (как бы у двух поющих групп) звучит удалая и вместе печальная песенная тема (см. пример 110а). С ней сопоставлена напористая и суровая мелодия басов с характерной интонацией увеличенной секунды. Это также одна из тем татар, народная песня «Про татарский полон» (см. пример 110б).

Der nächste Abschnitt des symphonischen Werks beginnt mit dem Thema der russischen Einheit, und hier ist die Haupttonart in b-Moll gesetzt. Vor dem Hintergrund des ununterbrochenen pulsierenden Motivs der galoppierenden Flöten und Klarinetten und des Kanons der Violinen (wie von zwei Gesangsgruppen) erklingt ein kühnes und zugleich traurig liedhaftes Thema (siehe Beispiel 110a). Diesem steht die durchsetzungsfähige und strenge Bassmelodie mit ihrer charakteristischen Intonation einer großen Sekunde gegenüber. Es ist auch eines der tatarischen Themen, das Volkslied „Über die tatarische Gefangenschaft“ (siehe Beispiel 110b).

110а)

[Allegro molto]



Центром картины служит развитие и столкновение обоих музыкальных образов. Они то чередуются, то проходят в контрапунктическом соединении. Постепенно татарская тема вытесняет русский напев и, захватывая весь оркестр, грозно звучит в канонических проведениях (выделяется воинственный тембр труб) — последовательно в си-бемоль миноре, до миноре и ре миноре — и в чередовании с музыкой скачки (см. клавир, цифра 196).

Генеральная кульминация картины подготовлена эпизодом, замечательным по драматизму и яркости изображения (см. клавир, цифра 199). Две трубы и кларнет исполняют энергичную непрерывными восьмыми (*marcato*) нисходящую секвенцию (вариант мотива скачки), которая поддерживается отрывистыми аккордами и ударами тарелок. Особая напряженность музыки создается благодаря смещению акцентов и метрическим перебоям — меняющимся группировкам мотивов. С замечательным искусством Римский-Корсаков передает яростное кипение боя, удары сшибающихся мечей, звон щитов, возгласы сражающихся. Резкий срыв на

Im Zentrum des Bildes steht die Entwicklung und das Aufeinandertreffen beider musikalischer Bilder. Sie wechseln sich ab oder kommen im Kontrapunkt zusammen. Allmählich verdrängt das tatarische Thema die russische Melodie und erklingt, das ganze Orchester übernehmend, bedrohlich in kanonischen Arrangements (die das kriegerische Timbre der Trompeten hervorheben) - nacheinander in b-Moll, c-Moll und d-Moll - und im Wechsel mit der Galopp-Musik (siehe Klavierauszug, Ziffer 196).

Der allgemeine Höhepunkt des Stücks wird durch eine Episode vorbereitet, die sich durch ihre Dramatik und Lebendigkeit auszeichnet (siehe Klavierauszug, Ziffer 199). Die beiden Trompeten und die Klarinette spielen eine energische absteigende Sequenz (eine Variante des Galoppmotivs) in fortlaufenden Achteln (*marcato*), die von durchdringenden Akkorden und Beckenschlägen unterstützt wird. Eine besondere Spannung in der Musik entsteht durch die wechselnden Akzente und metrischen Unterbrechungen - die wechselnden Gruppierungen der Motive. Mit bemerkenswertem Geschick vermittelt Rimski-Korsakow die wütende, kochende Hitze der Schlacht, das Klirren der Schwerter, das Klirren der Schilde und die Schreie der

уменьшенном септаккорде, и схватка окончена...

Тональная реприза и одновременно кода — картина ночного «мертвого поля» (см. клави́р, цифра 201). На фоне едва слышного биения струнных (удаляющийся конский топот) страдальчески, надломленно звучит тема песни «Про татарский полон» Здесь она переосмысливается и характеризует трагический об раз китежан, павших в неравной борьбе со страшным врагом.

На примере «Сечи при Керженце» можно судить о некоторых стилевых особенностях этого произведения Римского-Корсакова. Обращает на себя внимание неожиданное использование русской мелодии для характеристики татар. Эта «несообразность» является не случайной прихотью композитора, а отражает условный легендарный характер оперы: Римский-Корсаков в данном случае не стремился к этнографически точной обрисовке татар, а хотел передать образы нашествия так, как они запечатлелись в памятниках народного художественного творчества. Но одна из характеристик татар (первая тема симфонической картины) создает именно страшный, пугающий своей мрачной силой образ. Интересно, что сложные гармонические средства (в основе темы лежит уменьшенный лад) здесь, в отличие от сказочных произведений, использованы композитором для драматических целей. Черты драматического симфонизма отчетливо проявляются и в описанной музыкальной картине (драматургическая роль ее аналогична антрактам из «Салтана», так как в ней рисуются события, не показанные на сцене). При замечательной рельефности музыкального изображения, передачи

Kämpfenden. Ein scharfer Bruch in einem verminderten Septakkord, und die Schlacht ist vorbei...

Die tonale Reprise und die Coda sind zugleich das Bild eines „Totenfeldes“ bei Nacht (siehe Klavierauszug, Ziffer 201). Vor dem Hintergrund des kaum hörbaren Schlagens von Streichern (ein fernes Pferdestampfen) erklingt bedrückend, gebrochen das Thema des Liedes „Über die tatarische Gefangenschaft“, das hier neu interpretiert wird und die tragische Geschichte der Kitescher charakterisiert, die im ungleichen Kampf mit einem schrecklichen Feind fielen.

Am Beispiel der „Schlacht von Kerschenez“ lassen sich einige der stilistischen Besonderheiten dieses Werks von Rimski-Korsakow erkennen. Die unerwartete Verwendung einer russischen Melodie zur Charakterisierung der Tataren zieht die Aufmerksamkeit auf sich. Diese „Inkongruenz“ ist keine zufällige Laune des Komponisten, sondern spiegelt den vorläufigen, legendären Charakter der Oper wider: Rimski-Korsakow wollte in diesem Fall keine ethnografisch genaue Darstellung der Tataren, sondern die Bilder der Invasion so wiedergeben, wie sie in den Monumenten der Volkskunst erscheinen. Aber eines der Merkmale der Tataren (das erste Thema des symphonischen Bildes) erzeugt ein erschreckendes und beängstigend düsteres Bild. Interessant ist, dass der Komponist hier, anders als in den Märchenwerken, komplexe harmonische Mittel (das Thema basiert auf einer reduzierten Harmonie) zu dramatischen Zwecken eingesetzt hat. Im musikalischen Tableau sind Merkmale des dramatischen Symphonismus deutlich erkennbar (seine dramatische Rolle ist analog zu der der Zwischenspiele in „Saltan“, da es sich um Ereignisse handelt, die nicht auf der Bühne gezeigt werden). Die musikalische Darstellung ist von bemerkenswertem Relief und vermittelt

как общего характера, так и подробностей жестокой битвы, в ней на первый план выступают драматическая экспрессия, острота конфликтного разработочного развития основных тем, сложное психологическое переосмысление музыкального материала (кода картины).

Итак, центральное место в наследии Римского-Корсакова занимают оперы сказочно-эпического жанра. В них он широко развил и значительно обогатил эпический оперный стиль, ведущий свое начало от «Руслана и Людмилы» Глинки. Известную параллель к сказочно-эпическим операм Римского-Корсакова представляют в зарубежном искусстве фантастико-мифологические оперы Вагнера, завершающие развитие романтического оперного жанра в немецкой музыке XIX века. Однако сказочные оперы Римского-Корсакова обладают характерными признаками русской оперной культуры, сформировавшимися в творчестве Глинки: правдивым изображением и жизненностью характеров персонажей фантастической оперы, своеобразной реалистичностью воплощения мира природы и всей обстановки сказочного действия. Ярче всего родство с Глинкой проявляется в исключительно глубокой и разветвленной связи с народными песенными жанрами, в большом значении массовых хоровых народных сцен, в преобладании цельных, эпически обобщенных характеров действующих лиц. В сказочных операх Римского-Корсакова правдиво отражена жизнь русского народа, его быт, представления, поверья, нравы и обычаи.

Пожалуй, наиболее своеобразными, типичными корсаковскими героями

sowohl den allgemeinen Charakter als auch die Details einer heftigen Schlacht, sie hebt den dramatischen Ausdruck, die Schärfe der konfliktreichen Entwicklung der Hauptthemen und das komplexe psychologische Umdenken des musikalischen Materials hervor (die Coda des Bildes).

Die Opern des märchenhaft-epischen Genres sind also von zentraler Bedeutung für Rimski-Korsakows Vermächtnis. In ihnen hat er den epischen Opernstil, der seinen Ursprung in Glinkas „Ruslan und Ljudmila“ hatte, weiterentwickelt und erheblich bereichert. In der ausländischen Kunst stellen Rimski-Korsakows märchenhaft-epische Opern eine Parallele zu Wagners phantastisch-mythologischen Opern dar, die die Entwicklung der romantischen Operngattung in der deutschen Musik des 19. Jahrhunderts abschlossen. Rimski-Korsakows Märchenopern weisen jedoch die charakteristischen Merkmale der russischen Opernkultur auf, die sich in der Kunst Glinkas entwickelt hatten: die wahrheitsgetreue Darstellung und die lebensnahen Charaktere der phantastischen Oper, der ungewöhnliche Realismus der natürlichen Welt und des gesamten Schauplatzes der märchenhaften Handlung. Am deutlichsten zeigt sich die Verwandtschaft mit Glinka in der außerordentlich tiefen und verzweigten Anknüpfung an Volksliedgattungen, in der großen Bedeutung der volkstümlichen Massenchorszenen und in der Vorherrschaft des ganzheitlichen, episch verallgemeinerten Charakters der Figuren. Die Märchenopern von Rimski-Korsakow spiegeln das Leben des russischen Volkes, seine Lebensweise, seine Ideen, seinen Glauben, seine Sitten und Gebräuche getreu wider.

Die vielleicht eigenartigsten, typischsten Korsakow-Figuren sind

являются художественно одаренные натуры, народные поэты и музыканты — Левко, Лель, Садко, а также девические образы, реальные и полусказочные — Марфа, Снегурочка, Млада, Волхова, наделенные неотразимым лирическим обаянием, хрупкостью и нежностью, часто — тончайшим слиянием человеческих и сказочных черт. Ярким контрастом к ним являются темпераментные и страстные, вполне «земные» натуры: Купава, Любаша, Войслава (в «Младе»). Некоторые из этих образов обнаруживают определенную близость к романтическому искусству. Это — столь типичные для Римского-Корсакова и только ему принадлежащие девические полуреальные-полуфантастические героини, томящиеся стремлением войти в мир людей, слиться с ними, испытать богатство и полноту человеческих чувств, счастье любви (Панночка из «Майской ночи», Снегурочка, Волхова). Но в отличие от душевно раздвоенных, мучительно терзающихся романтических героев, эти героини отмечены не драматическими, а лирико-эпическими чертами, они свободны от сложных и напряженных психологических конфликтов. Противоречия их сценической судьбы естественно и плавно разрешаются при возвращении этих полуфантастических существ в стихию природы, из которой они вышли.

В создании всех этих глубоко различных характеров Римский-Корсаков опирался на народное творчество, на народные сказки и песни. Народная поэзия послужила композитору важным источником и для его многочисленных сказочных образов, связанных с миром природы. Наконец, народная жизнь дала Римскому-Корсакову материал

künstlerisch begabte Naturen, Volksdichter und Musiker - Lewko, Lel, Sadko, sowie reale und halbmärchenhafte Jungfrauenfiguren - Marfa, Snegurotschka, Mlada, Wolchowa, ausgestattet mit unwiderstehlichem lyrischem Charme, Zerbrechlichkeit und Zärtlichkeit, oft - die schönste Verschmelzung von menschlichen und märchenhaften Zügen. In krassem Gegensatz dazu stehen die temperamentvollen, leidenschaftlichen und ganz und gar „erdigen“ Charaktere - Kupawa, Ljubascha und Wojslawa (in „Mlada“). Einige dieser Bilder verraten eine gewisse Affinität zur romantischen Kunst. Es sind die für Rimski-Korsakow so typischen und einzigartigen halb realen, halb phantastischen Jungfrauen-Heldinnen, die sich danach sehnen, in die Welt der Menschen einzutreten, mit ihnen zu verschmelzen und den Reichtum und die Fülle der menschlichen Gefühle, das Glück der Liebe zu erleben (Pannotschka aus der „Mainacht“, Snegurotschka, Wolchowa). Aber im Gegensatz zu den herzerreißenden, qualvoll gequälten romantischen Heldinnen sind diese Heldinnen nicht von dramatischen, sondern von lyrischen und epischen Zügen geprägt; sie sind frei von komplizierten und spannungsgeladenen psychologischen Konflikten. Die Widersprüche ihres theatralischen Schicksals lösen sich auf natürliche und sanfte Weise auf, wenn diese halbfantastischen Geschöpfe in das Element der Natur zurückkehren, aus dem sie hervorgegangen sind.

Rimski-Korsakow schöpfte aus der Volkskunst, aus Volksmärchen und Liedern, um all diese zutiefst unterschiedlichen Charaktere zu schaffen. Die Volksdichtung diente dem Komponisten auch als wichtige Quelle für seine zahlreichen Märchenbilder, die mit der natürlichen Welt verbunden sind. Und schließlich lieferte das Volksleben Rimski-Korsakow Material für lebendige

для метких и ярких музыкальных характеристик бытовых персонажей — лиц всякого звания и сословия.

Сказочно-эпические оперы Римского-Корсакова отличаются богатством и многосторонностью художественного содержания. Лирическое, бытовое, фантастическое образуют в них сложное и вместе удивительно естественное целое.

Эпическая повествовательность присуща и историческим операм композитора. Как пронизательно заметил Б. В. Асафьев, они обладают драматизмом особого рода: «Это драматизм русских летописей, драматизм, вытекающий из восприятия повествования, тогда как оно само по себе течет спокойно и бесстрастно, описывая ужасы мора, голода, пожаров и вражеских нашествий столь же сурово, сдержанно и величаво, как и редкие радостные события».

Вместе с тем Римский-Корсаков обращался и к изображению сильной драмы, глубоких жизненных конфликтов. В некоторых эпизодах его историко-эпических и лирико-психологических опер встречаются потрясающие по своему драматизму сцены (нашествие татар, безумие Гришки Кутерьмы в «Сказании о невидимом граде Китеже», драматические сцены в «Царской невесте»).

Существенный признак оперного стиля композитора — это широта музыкальных форм, обилие песенных (сольных и хоровых) номеров, близость народным жанрам. Наиболее широкое применение последние получили в хоровой части опер, то есть в характеристике самого народа. Обилие массовых хоровых сцен придает операм Римского-Корсакова широкий, монументальный склад. Особенно характерны обрядовые сцены, отражающие

и anschauliche musikalische Charakterisierungen von Alltagsfiguren - Menschen aller Stände und Klassen.

Die märchenhaft-epischen Opern von Rimski-Korsakow zeichnen sich durch den Reichtum und die Vielseitigkeit ihres künstlerischen Inhalts aus. Das Lyrische, das Alltägliche und das Fantastische bilden ein komplexes und zusammen ein überraschend natürliches Ganzes.

Die epische Erzählung ist auch den historischen Opern des Komponisten inhärent. Wie B. W. Assafjew so scharfsinnig bemerkte, haben sie eine besondere Art von Dramatik: „Das ist die Dramatik der russischen Chroniken, die Dramatik, die sich aus der Wahrnehmung der Erzählung ergibt, während die Erzählung selbst ruhig und teilnahmslos dahinfließt und die Schrecken von Seuchen, Hungersnöten, Bränden und feindlichen Invasionen ebenso streng, zurückhaltend und majestätisch beschreibt wie seltene freudige Ereignisse.“

Gleichzeitig wandte sich Rimski-Korsakow auch der Darstellung gewaltiger Dramen und tiefgreifender Konflikte des Lebens zu. In einigen Episoden seiner historisch-epischen und lyrisch-psychologischen Opern finden sich atemberaubend dramatische Szenen (Tatareneinfall, Wahnsinn von Grischka Kuterma in „Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch“, dramatische Szenen in „Die Zarenbraut“).

Ein wesentliches Merkmal des Opernstils des Komponisten ist die Breite der musikalischen Formen, der Reichtum an (Solo- und Chor-) Gesangsnummern und die Nähe zu volkstümlichen Genres. Letztere werden vor allem im Chorteil der Opern, d. h. bei der Charakterisierung des Volkes selbst, verwendet. Die Fülle von Massenchorszenen verleiht den Opern von Rimski-Korsakow eine breite, monumentale Ausstrahlung. Besonders charakteristisch sind die rituellen

старинные народные поверья и обычаи поклонения силам природы, более всего — мифическому солнечному божеству Яриле (цикл языческих обрядов поклонения солнцу находим в «Майской ночи», «Снегурочке», «Младе», «Ночи перед Рождеством»). Много раз композитор обращался к изображению свадебного обряда — одному из самых характерных и богатых в художественном отношении проявлений старинного бытового уклада.

Вокальный стиль в операх Римского-Корсакова — преимущественно песенный, мелодический. Русские национальные и народные сюжеты предопределили чрезвычайно широкое использование композитором народных песенных тем и создание мелодий, даже порой речитативов, в народно-песенной певучей манере. Напевный стиль можно встретить не только в партиях реальных действующих лиц, но нередко и фантастических героев, хотя здесь Римский-Корсаков обильно вводит инструментальные интонации и обращается к виртуозной, подвижной и прихотливой по рисунку мелодике (партии Снегурочки, особенно Волховы, Лебеди). В область речитатива Римский-Корсаков внес немало интересного и ценного: претворения интонации былинного распева («Садко»), частушки (в «Салтане»), бытовой скороговорки.

Очень значительная роль в операх Римского-Корсакова отведена оркестру. Наибольшей симфонической насыщенностью обладают зрелые сказочные оперы периода 80—90-х годов («Снегурочка», «Млада», «Ночь перед Рождеством», «Садко», «Салтан») и последние три оперы. Во всех этих произведениях композитор широко пользуется принципом

Сцен, die den alten Volksglauben und die Bräuche der Verehrung der Naturgewalten widerspiegeln, insbesondere der mythischen Sonnengottheit Jarilo (der Zyklus heidnischer Sonnenanbetungsriten findet sich in der „Mainacht“, „Snegurotschka“, „Mlada“ und „Die Nacht vor Weihnachten“). Häufig wandte sich der Komponist der Darstellung von Hochzeitsriten zu - eine der charakteristischsten und künstlerisch reichsten Erscheinungsformen des antiken Alltagslebens.

Der Gesangsstil in den Opern Rimski-Korsakows ist überwiegend liedhaft und melodisch. Die nationalen und volkstümlichen Themen Russlands waren ausschlaggebend dafür, dass der Komponist in großem Umfang Volksliedthemen verwendete und Melodien, manchmal sogar Rezitative, in volkstümlicher Weise sang. Der melodische Stil findet sich nicht nur in den Partien der realen Personen, sondern oft auch in den Fantasiefiguren, obwohl Rimski-Korsakow hier reichlich instrumentale Intonationen einführt und sich virtuos, beweglich und launischen Melodien zuwendet (die Partien der Snegurotschka, insbesondere die der Wolchowa und des Schwans). Rimski-Korsakow hat viel Interessantes und Wertvolles zum Rezitativ beigetragen: die Einführung der Intonation des klangvollen Gesangs („Sadko“), der Liedchen (in „Saltan“) und der alltäglichen Reden.

Das Orchester spielt in den Opern von Rimski-Korsakow eine sehr wichtige Rolle. Der größte symphonische Reichtum dieser Opern findet sich in den reifen Märchenopern aus der Zeit der 80-90er Jahre („Snegurotschka“, „Mlada“, „Die Nacht vor Weihnachten“, „Sadko“ und „Saltan“) und den letzten drei Opern. In all diesen Werken macht der Komponist ausgiebig Gebrauch vom Prinzip des Leitmotivs, kombiniert es

лейтмотивизма, но сочетает его с приемами свободного тематического развития. Римский-Корсаков часто вводит в свои оперы симфонические эпизоды. Это — вступления к опере и к отдельным актам, многочисленные изобразительные фрагменты, встречающиеся по ходу действия, наконец, целые преимущественно симфонические сцены и картины.

У Римского-Корсакова преобладает принцип строения по сценам, включающим значительное количество законченных и более или менее закругленных номеров и эпизодов (вокальных, инструментальных). Таким образом, для оперного стиля Римского-Корсакова типично гибкое переплетение свободно развивающихся сцен и четко оформленных построений — номеров. Большой частью композитор применяет смешанные формы, находя их наиболее драматургически гибкими, современными и музыкально совершенными.

Полтора десятка опер Римского-Корсакова представляют собой крупнейшее явление в мировой оперной литературе. По справедливости говорят о Римском-Корсакове как о создателе самостоятельной и притом исключительно богатой области русского музыкального театра. Наследие композитора составляет важнейшую часть советского оперного репертуара и постоянно исполняется за границей.

СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

В симфоническом творчестве Римского-Корсакова широко представлено направление, ведущее свою родословную от симфонической музыки Глинки и Балакирева.

aber mit Methoden der freien thematischen Entwicklung. Rimski-Korsakow fügt häufig symphonische Episoden in seine Opern ein. Dazu gehören Einleitungen zur Oper und zu einzelnen Akten, zahlreiche figurative Fragmente, die im Verlauf der Handlung auftreten, und schließlich ganze, überwiegend symphonische Szenen und Bilder.

Das vorherrschende Prinzip in Rimski-Korsakows Oper ist die Szenenstruktur, die eine beträchtliche Anzahl von vollständigen und mehr oder weniger abgerundeten Nummern und Episoden (vokal, instrumental) umfasst. Typisch für den Opernstil Rimski-Korsakows ist also die flexible Verflechtung von sich frei entwickelnden Szenen und klar strukturierten Konstruktionen - Nummern. Größtenteils verwendet der Komponist gemischte Formen, die er für die dramaturgisch flexibelsten, modernsten und musikalisch vollkommensten hält.

Die anderthalb Dutzend Opern Rimski-Korsakows stellen ein bedeutendes Phänomen der Weltopernliteratur dar. Rimski-Korsakow gilt zu Recht als Schöpfer eines eigenständigen und zudem außergewöhnlich reichen russischen Musiktheaters. Das Erbe des Komponisten ist ein wichtiger Bestandteil des sowjetischen Opernrepertoires und wird auch im Ausland immer wieder aufgeführt.

SYMPHONISCHES SCHAFFEN

Das symphonische Werk Rimski-Korsakows ist im Großen und Ganzen repräsentativ für eine Bewegung, die auf die symphonische Musik von Glinka und Balakirew zurückgeht.

Большую часть симфонического наследия Римского-Корсакова составляют программные сочинения, а также произведения, написанные на народные темы. Программность явилась одним из ведущих творческих принципов композитора в области симфонической музыки. «Для меня далее народная тема своего рода программа», — говорил он. Потому его произведения, не имеющие объявленной программы, но сочиненные на народные темы, также можно считать программными (употребляя это понятие в широком смысле слова)¹.

¹ Собственно непрограммных оркестровых сочинений у Римского-Корсакова немного, и они занимают скромное место в его творчестве.

Народная песня, сказка, былина, картины природы и народного быта преобладают в симфоническом (как и в оперном) творчестве композитора и определяют его повествовательнокартинный, эпический характер.

К симфоническому жанру Римский-Корсаков обращался в разные периоды своей композиторской деятельности, главным образом в 60-е и 80-е годы. Позднее самостоятельных оркестровых произведений он не воздавал (исключение — оркестровая обработка песни «Дубинушка», относящаяся к 1905 году), ограничившись составлением ряда сюит из оперных фрагментов (наиболее известна сюита из «Сказки о царе Салтане») ².

² Сюита из «Золотого петушка» была составлена после смерти Римского-Корсакова его учеником М. О. Штейнбергом.

Ein großer Teil des symphonischen Erbes Rimski-Korsakows besteht aus programmatischen Werken sowie aus Werken, die über volkstümliche Themen geschrieben wurden. Das Programm war eines der wichtigsten Schaffensprinzipien des Komponisten auf dem Gebiet der symphonischen Musik. „Für mich ist das Volksthema eine Art Programm“, - sagte er. Daher können auch seine Werke, die kein deklariertes Programm haben, aber auf volkstümliche Themen komponiert sind, als programmatisch (unter Verwendung dieses Begriffs in einem weiten Sinne des Wortes)¹ angesehen werden.

¹ Rimski-Korsakow hat nur wenige eigene, nicht programmatische Orchesterwerke geschaffen, und diese nehmen einen bescheidenen Platz in seinem Oeuvre ein.

Volkslieder, Erzählungen, Heldenepen, Naturbilder und Volksleben dominieren in den symphonischen (wie auch in den opernhafte) Werken des Komponisten und bestimmen deren erzählerischen und epischen Charakter.

Rimski-Korsakow wandte sich in verschiedenen Phasen seiner kompositorischen Laufbahn, vor allem in den 60er und 80er Jahren, dem sinfonischen Genre zu. Später komponierte er keine eigenständigen Orchesterwerke mehr (mit Ausnahme der Orchesterbearbeitung des Liedes „Dubinuschka“ aus dem Jahr 1905) und beschränkte sich auf eine Reihe von Suiten zu Opernfragmenten (am bekanntesten ist die Suite zu „Das Märchen vom Zaren Saltan“)².

² Die Suite aus dem „Goldenen Hahn“ wurde nach dem Tod von Rimski-Korsakow von seinem Schüler M. O. Steinberg komponiert.

Традиция жанрового симфонизма Глинки представлена в многочисленных сочинениях Римского-Корсакова на русские народные темы: в Увертюре на темы трех русских песен, Первой симфонии, Симфониетте, Концерте для фортепиано, Фантазии для скрипки и оркестра, а также в «Сербской фантазии» и Каприччио на испанские темы. Наиболее интересны из них: Первая симфония и «Испанское каприччио».

Первая симфония появилась в одно время с первыми симфониями Бородина и Чайковского и сыграла заметную роль в становлении жанра русской национальной симфонии.

В «Испанском каприччио» картины народного испанского быта, существенные черты национального характера и эмоционального склада, особенности музыки испанского народа переданы с замечательной правдивостью и художественной силой. В Каприччио сопоставлены песенно-лирическое начало (вторая часть «Тема с вариациями» и четвертая часть «Сцена и цыганская песня») и стихия праздничной тональности («Альборада» — в первой и третьей частях, «Фанданго» в пятой, последней части). Все пять частей Каприччио следуют без перерыва. Неоднократное появление темы Альборады (в первой, третьей и в конце пятой частей) укрепляет единство сюитной композиции Каприччио и вносит в нее черты формы рондо.

Партитура этого произведения восхищает блеском, многокрасочностью звучания, увлекательной игрой ритмов, поразительными оркестровыми находками. Особенно замечательна четвертая часть, где композитор ввел каденции — соло различных инструментов оркестра, тонко

Glinkas Tradition des Gattungssymphonismus ist in zahlreichen Werken Rimski-Korsakows über russische Volksthemen vertreten: in der Ouvertüre über Themen dreier russischer Lieder, der Ersten Symphonie, der Symphonietta, dem Klavierkonzert, der Fantasie für Violine und Orchester sowie in der „Serbischen Fantasie“ und dem „Capriccio über spanische Themen“. Die interessantesten dieser Werke sind: Die Erste Symphonie und das „Capriccio espagnol“.

Die Erste Symphonie erschien zur gleichen Zeit wie die ersten Symphonien von Borodin und Tschaikowski und war maßgeblich an der Entwicklung der Gattung der russischen Nationalsymphonie beteiligt.

Das „Capriccio espagnol“ schildert mit bemerkenswerter Wahrhaftigkeit und künstlerischer Kraft das spanische Volksleben, die wesentlichen Merkmale des nationalen Charakters und der Emotionen sowie die Merkmale der Musik des spanischen Volkes. Das Capriccio verbindet den liedhaften Beginn (zweiter Satz, Thema und Variationen und vierter Satz, „Szene und Zigeunerlied“) mit dem Element der festlichen Tonalität („Alborada“ im ersten und dritten Satz und „Fandango“ im fünften und letzten Satz). Alle fünf Teile des Capriccio folgen ohne Unterbrechung. Das wiederholte Auftreten des Alborada-Themas (im ersten, dritten und fünften Satz) stärkt die Einheit der Suitenkomposition des Capriccio und führt Merkmale der Rondoform ein.

Die Partitur dieses Werks besticht durch ihre Brillanz, ihren vielfarbigen Klang, das faszinierende Spiel der Rhythmen und die auffallenden orchestralen Entdeckungen. Besonders bemerkenswert ist der vierte Satz, in dem der Komponist Solokadenzen für die verschiedenen Instrumente des Orchesters eingeführt hat, die auf

подчеркнув выразительные и виртуозные возможности каждого из них.

Римский-Корсаков создал новый для русской музыки 60— 80-х годов жанр симфонической сказки. Первым симфоническим произведением сказочного содержания явилась музыкальная картина «Садко» (1866)¹.

¹ В основу ее положен сюжет одноименной новгородской былины, использованной композитором впоследствии в его опере.

Начиная с «Садко», в творчестве Римского-Корсакова утверждается метод картинного, повествовательного симфонизма. Он сохраняется и в произведениях с восточными сказочными сюжетами. Так, в симфонической сюите «Антар», написанной вслед за «Садко», Римский-Корсаков создал широкое музыкальное полотно — сюиту музыкальных картин, иллюстрирующих важнейшие эпизоды программы.

В «Садко» и «Антаре» Римский-Корсаков стремился к последовательному отображению литературного сюжета, отчасти следуя в этом отношении программным принципам Берлиоза.

В произведениях конца 70-х («Сказка») и 80-х годов («Шехеразада», «Светлый праздник») проявляется новое отношение композитора к программности: он избирает программы без развитого сюжета-фабулы и передает поэтическое содержание в более обобщенной форме.

Римский-Корсаков внес много нового и интересного в трактовку форм симфонической музыки. Цикл и его отдельные части, композиция крупных одночастных произведений получают у него новое, интересное

subtile Weise die expressiven und virtuosen Möglichkeiten eines jeden von ihnen betonen.

Rimski-Korsakow schuf in den 60er - 80er-Jahren ein für die russische Musik neues Genre der symphonischen Märchen. Das erste sinfonische Werk mit märchenhaftem Inhalt war das musikalische Bild „Sadko“ (1866)¹.

¹ Es basiert auf einem gleichnamigen Nowgoroder Heldenepos, die der Komponist später in seiner Oper verwendete.

Beginnend mit „Sadko“ etabliert Rimski-Korsakow in seinem Werk die Methode des bildhaften, narrativen Symphonismus. Sie wird auch in Werken mit orientalischen Märchenthematen beibehalten. So schuf Rimski-Korsakow in der symphonischen Suite „Antar“, die im Anschluss an „Sadko“ entstand, eine große musikalische Leinwand - eine Suite von musikalischen Bildern, die die wichtigsten Episoden des Programms illustrieren.

In „Sadko“ und „Antar“ bemühte sich Rimski-Korsakow um eine konsequente Darstellung der literarischen Handlung und folgte dabei teilweise den programmatischen Prinzipien von Berlioz.

In den Werken der späten 70er („Märchen“) und der 80er Jahre („Scheherazade“, „Russische Ostern“) zeigt sich eine neue Haltung des Komponisten gegenüber dem programmatischen Charakter: er wählt Programme ohne entwickelte Handlungsfabeln und vermittelt poetische Inhalte in einer allgemeineren Form.

Rimski-Korsakow brachte viele neue und interessante Interpretationen von Formen der symphonischen Musik hervor. Der Zyklus und seine einzelnen Teile, die Komposition großer einteiliger Werke erhalten eine neue und

истолкование, чему способствует обращение к программности. Между тем даже самые смелые и необычные с точки зрения музыкальной формы сочинения композитора всегда отличаются классической отточенностью и стройностью.

Свойственное композитору блестящее мастерство оркестровки, так же как и все особенности его глубоко своеобразной колористической манеры, нашли здесь свое ярчайшее выражение.

Шедевром симфонического творчества Римского-Корсакова и типичнейшим программным его произведением 80-х годов является симфоническая сюита «Шехеразада».

«ШЕХЕРАЗАДА»

Восточная тематика, как известно, занимает большое место в музыке не только Римского-Корсакова, но и других «кучкистов». Они нашли в восточных сценах «Руслана и Людмилы» Глинки целый мир новых образов и звучаний. Опираясь на этот опыт и основываясь на изучении образцов народной музыки различных народов Востока (Кавказа, Средней Азии, арабских стран), члены Балакиревского кружка обогатили музыкальное искусство замечательными произведениями, правдиво передающими образы, стиль и особенности восточной музыкально-поэтической культуры. Много нового и ценного дал в этом отношении и Римский-Корсаков. Его «Шехеразада» принадлежит к числу лучших образцов русской классической музыки, посвященных теме Востока.

В «Шехеразаде» чередой проходят картины и образы арабского Востока с его красочным народным бытом,

интересная Interpretation, die durch die Verwendung der programmatischen Form erleichtert wird. Gleichzeitig zeichnen sich selbst die gewagtesten und in der musikalischen Form ungewöhnlichsten Werke des Komponisten durch ihre klassische Präzision und Konsequenz aus.

Die brillante Orchestrationskunst des Komponisten sowie alle Eigenheiten seiner zutiefst eigenwilligen Koloristik kommen hier am deutlichsten zum Ausdruck.

Rimski-Korsakows symphonisches Meisterwerk und sein typischstes Programmwerk der 80er Jahre ist die symphonische Suite „Scheherazade“.

„SCHEHERAZADE“

Das orientalische Thema nimmt bekanntlich einen großen Platz in der Musik nicht nur von Rimski-Korsakow, sondern auch der anderen „Kutschkisten“ ein. Sie fanden in den orientalischen Szenen von Glinkas „Ruslan und Ljudmila“ eine ganze Welt voller neuer Bilder und Klänge. Auf der Grundlage dieser Erfahrung und des Studiums der Volksmusik verschiedener Völker des Orients (Kaukasus, Zentralasien, arabische Länder) bereicherten die Mitglieder des Balakirew-Kreises die Musikkunst mit bemerkenswerten Werken, die die Bilder, den Stil und die Merkmale der orientalischen, musikalischen und poetischen Kultur getreu wiedergeben. Auch Rimski-Korsakow schuf in dieser Hinsicht viele neue und wertvolle Werke. Seine „Scheherazade“ ist eines der besten Beispiele für klassische russische Musik, die sich dem Thema des Orients widmet.

Die Bilder und Vorstellungen des arabischen Orients mit seinem bunten Volksleben, der Natur und der Kunst

природой и искусством. Жанровые эпизоды сменяются фантастическими, картины природы — любовными сценами, полными то чувственно-страстной и пылкой, то утонченной, нежно-созерцательной лирики. Все это предстает в поэтических тонах, овеяно тонким романтическим чувством, дышит ароматом восточной сказки.

Первоначально композитор дал частям сюиты отдельные подзаголовки (они будут указаны при разборе произведения), но потом снял их, сохранив лишь название сюиты и ее общую программу, составленную по мотивам арабских сказок «1001 ночи». Приводим ее: «Султан Шахриар, убежденный в коварстве и неверности женщин, дал зарок казнить каждую из своих жен после первой ночи; но султанша Шехеразада спасла свою жизнь тем, что сумела занять его сказками, рассказывая их ему в продолжение 1001 ночи так, что, побуждаемый любопытством, Шахриар постоянно откладывал ее казнь и наконец совершенно оставил свое намерение. Много чудес рассказала ему Шехеразада, приводя стихи поэтов и слова песен, вплетая сказку в сказку и рассказ в рассказ».

Первая часть. Первой части предпослано медленное вступление (Largo, ми минор), являющееся прологом всего произведения. Здесь обрисованы центральные персонажи сюиты Шехеразада и Шахриар, а также намечен сказочный и восточный колорит всего произведения.

Вступление начинается с темы султана. Она рельефно выступает в плотном двухоктавном (но одноголосном) звучании струнных и духовых инструментов, располагающихся в среднем и низком регистрах. Очертания темы рельефны и выразительны.

wechseln sich in „Scheherazade“ ab. Genreepisoden wechseln mit phantastischen, Naturszenen mit Liebesszenen voller sinnlich-leidenschaftlicher und glühender oder subtil-zärtlich-kontemplativer Lyrik. All dies ist in poetischen Farben gemalt, durchdrungen von einem zarten romantischen Gefühl und atmet den Duft eines orientalischen Märchens.

Der Komponist versah die Teile der Suite zunächst mit separaten Untertiteln (auf die bei der Analyse des Werks Bezug genommen wird), entfernte sie dann aber und behielt nur den Titel der Suite und ihr allgemeines Programm bei, das auf Motiven aus den arabischen Märchen aus „1001 Nacht“ basiert. Wir zitieren: „Sultan Schahriar, der von der List und Untreue der Frauen überzeugt war, schwor, jede seiner Frauen nach der ersten Nacht hinzurichten; aber die Sultanin Scheherazade rettete ihr Leben, denn es gelang ihr, ihn mit Märchen zu beschäftigen und sie während 1001 Nächten zu erzählen, so dass Schahriar, von Neugier getrieben, ihre Hinrichtung immer wieder aufschob und schließlich sein Vorhaben ganz aufgab. Scheherazade erzählte ihm viele Wunder, zitierte Verse von Dichtern und Worte aus Liedern und verwoben so Geschichte in Geschichten und Geschichten in Geschichte.“

Erster Satz. Dem ersten Satz geht eine langsame Einleitung (Largo, e-Moll) voraus, die einen Prolog des gesamten Werks darstellt. Hier werden die zentralen Figuren der Suite, Scheherazade und Schahriar, umrissen und das märchenhafte und orientalische Kolorit des gesamten Werks umrissen.

Die Einleitung beginnt mit dem Thema des Sultans. Er erscheint als Relief in dem dichten, zwei Oktaven umfassenden (aber einstimmigen) Klang der Streicher und Bläser in den mittleren und tiefen Registern. Die Umrisse des Themas sind kühn und ausdrucksstark. Die allmähliche Abwärtsbewegung bildet

Постепенное движение уступами вниз образует рельефную мелодическую линию, охватывающую широкий диапазон септимы. Неожиданное появление после диатонических фраз звука IV повышенной ступени ля-диез (вводный тон к доминанте) и неразрешенность его, повторение последнего мотива темы полутонном ниже и энергичная ритмика сообщают теме султана характер повелительности и суровости, даже некоторой свирепости.

eine reliefartige melodische Linie, die einen großen Bereich der Septime abdeckt. Das unerwartete Auftauchen des höheren IV. Tons in As (Einleitungston zur Dominante) nach diatonischen Phrasen, die Wiederholung des letzten Motivs einen Halbton tiefer und der energische Rhythmus machen das Thema des Sultans herrisch und streng, ja sogar etwas grimmig.

111 Largo e maestoso

Тема Шехеразады, порученная солирующей скрипке с аккомпанементом арфы, сочетает в себе черты восточного инструментального наигрыша и напевной декламации (заключительное построение исполняется *ad libitum*, т. е. свободно)¹.

Das Thema der Scheherazade, das der Solovioline mit Harfenbegleitung anvertraut ist, vereint Merkmale des orientalischen Instrumentalspiels und der humorvollen Deklamation (die endgültige Struktur wird *ad libitum*, d. h. frei, vorgetragen)¹.

¹ Родственный мотив встречается во вступительном разделе симфонической поэмы Балакирева «Тамара» (соло кларнета).

¹ Ein ähnliches Motiv findet sich im ersten Abschnitt von Balakirews symphonischer Dichtung „Tamara“ (Klarinette solo).

По своему звукоязыку она почти совпадает с темой Шахриара, но, в отличие от последней, сплошь диатонична. Преобладание плавных секундовых ходов, ритмическая ровность хорошо передают женственную мягкость облика Шехеразады.

Vom Refrain her stimmt es fast mit dem Thema von Schahriar überein, aber im Gegensatz zu diesem ist es vollständig diatonisch. Die Vorherrschaft der sanften Sekunden und die rhythmische Gleichmäßigkeit vermitteln gut die weibliche Sanftheit von Scheherazades Erscheinung.

112 Lento

Проведение обеих тем прославляется тихими и долго тянущимися, как бы застылыми ассордами деревянных духовых. Они интонационно и гармонически родственны теме султана: в нижнем голосе использованы звуки, встречающиеся на сильных долях темы (ми — ре — до...); среди трезвучий диатонических ступеней ми минора появляется двойная доминанта (4-й такт примера). Эти аккорды составляют разительный контраст с предшествующей темой Шахриара и полны чарующей, завораживающей фантастичности².

² Их прототипом можно считать вступительную гармоническую последовательность из увертюры «Сон в летнюю ночь» Мендельсона.

Die Durchführung beider Themen wird durch ruhige und lange, wie eingefrorene Abschnitte von Holzbläser-Assoziationen unterbrochen. Sie sind intonatorisch und harmonisch dem Thema des Sultans ähnlich: in der Unterstimme werden die Töne verwendet, die in den stärksten Teilen des Themas vorkommen (in E - D - C...); unter den Dreiklängen der diatonischen e-Moll-Stufen erscheint eine Doppeldominante (der 4. Takt des Beispiels). Diese Akkorde bilden einen auffälligen Kontrast zum vorangegangenen Thema von Schahriar und sind voller bezaubernder, hypnotischer Fantasie².

² Ihr Prototyp ist die einleitende Harmoniefolge aus Mendelssohns „Sommernachtstraum“-Ouvertüre.

113 [Lento]

За вступлением следует Allegro (ми мажор), написанное в форме сонаты без разработки. Первоначально Римский-Корсаков охарактеризовал в подзаголовке содержание первой части как картину моря с плывущим по нему кораблем Синдбада-Морехода. Allegro построено на нескольких темах и мотивах, имеющих изобразительное значение. Уже здесь мы встречаемся с вариационной переработкой тематического материала и превращением образов. Обе главные темы вступления становятся темами моря; кроме того, композитор вводит и новые мотивы.

В основу главной партии положена видоизмененная тема Шахриара. Здесь она ритмически выровнена, перенесена в мажор и приобретает плавность и связность. Широкая гомофонная фактура и господствующая теплая окраска струнных придают ей мягкость, а вместе с тем большую полноту и насыщенность звучания. Некоторые подробности изложения тесно связано с программным значением темы. Многочисленные трели, обрывающиеся энергичным скачком (аккордовые «всплески» духовых и струнных pizzicato), остиная волнообразная фигурация виолончелей в аккомпанементе передают дыхание морской стихии, рисуют бесконечную череду волн, покрывающихся на гребнях «беляками» пены.

Auf die Einleitung folgt ein Allegro (in E-Dur), das in Form einer Sonate ohne Durchführung geschrieben ist. Ursprünglich beschrieb Rimski-Korsakow den Inhalt des ersten Satzes im Untertitel als ein Bild des Meeres, auf dem das Schiff von Sindbad dem Seefahrer segelt. Das Allegro ist um mehrere Themen und Motive herum aufgebaut, die bildhafte Bedeutung haben. Bereits hier kommt es zu einer variierenden Umarbeitung des thematischen Materials und zu einer Transformation der Bilder. Die beiden Hauptthemen der Einleitung werden zu Themen des Meeres, und der Komponist führt auch neue Motive ein.

Der Hauptteil basiert auf einem abgewandelten Thema Schahriars. Hier wird es rhythmisch geglättet, nach Dur übertragen und gewinnt an Geschmeidigkeit und Kohärenz. Die breite homophone Struktur und die vorherrschende warme Färbung der Streicher verleihen ihm eine Weichheit und gleichzeitig eine große Klangfülle und -sättigung. Einige Details des Vortrags sind eng mit der programmatischen Bedeutung des Themas verknüpft. Zahlreiche Triller, die mit einem kräftigen Sprung abbrechen (akkordische „Spritzer“ der Bläser und Streicher im Pizzicato), ostinate wellenartige Figurationen der Celli in der Begleitung vermitteln den Hauch des maritimen Elements, zeichnen eine endlose Folge von Wellen, die auf den Kämmen von „weißem“ Schaum bedeckt sind.

Живописная сущность темы сказывается и в особенностях развития ее. Как и во вступлении к «Садко», основное зерно темы почти не меняется. Зато мотив получает интенсивное вариационное тонально-гармоническое развитие и, проходя в цепи восходящих секвенций, постоянно меняет свой красочный колорит, переменчивость которого отражает игру красок на поверхности моря.

Главная партия изложена в виде обширного периода. Второе предложение его превращается в связующую партию, модулирующую в до мажор. Побочная партия состоит из двух тем, представляющих собой отдельные картинные образы. Одна из них (Tranquillo, до мажор) — плавно восходящие диатонические аккорды деревянных. Продолжением их служит ответная и как бы покачивающаяся мелодия флейты, которая появляется на фоне малого вводного и уменьшенного септаккордов III и IV ступени (тонкая деталь, напоминающая о сказочности повествования)]. Все это, в сочетании с прозрачной фактурой и спокойной ритмикой, с сохраняющейся и здесь изобразительной волнообразной фигурацией виолончелей, на фоне

Die malerische Essenz des Themas spiegelt sich in den Besonderheiten seiner Entwicklung wider. Wie in der Einleitung zu „Sadko“ ist die Grundstruktur des Themas fast unverändert. Stattdessen erfährt das Motiv intensive tonale und harmonische Variationen und ändert in einer Kette von aufsteigenden Sequenzen ständig seine Farbigeit, deren Variabilität das Farbenspiel auf der Meeresoberfläche widerspiegelt.

Der Hauptteil ist als ausgedehnte Periode angelegt. Sein zweiter Satz wird zu einem verbindenden Teil, der nach C-Dur moduliert. Das Seitenthema besteht aus zwei Themen, die getrennte Bildvorstellungen sind. Eines davon (Tranquillo, C-Dur) ist ein sanft aufsteigender diatonischer Holzbläserakkord. Sie werden von einer hin- und herschwingenden Flötenmelodie fortgesetzt, die vor einem Hintergrund kleiner einleitender und abnehmender Terz- und Quartseptakkorde erscheint (ein subtiles Detail, das an den traumhaften Charakter der Erzählung erinnert). All dies, kombiniert mit der transparenten Struktur und dem ruhigen Rhythmus, mit der noch hier darstellenden wellenartigen Figur der Celli, gegen die sich die Soli des Waldhorns (die

которой красиво выделяются соло валторны (начальная интонация темы главной партии), флейты и кларнета, создает представление о спокойной шире океана с плывущим кораблем Синдбада- Морехода.

anfängliche Intonation des Themas des Hauptteils), der Flöte und der Klarinette schön abheben, schafft ein Bild von der ruhigen Weite des Ozeans, auf dem das Schiff von Sindbad dem Seefahrer vorbeisegelt.

115

Tranquillo

The image displays three systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system is in 4/4 time and features a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a bass clef. The second system includes a 'dolce' marking and a 'Fl.' (Flute) marking. The third system continues the melodic and harmonic development with various articulations and dynamics.

Вторая тема побочной партии (си минор) рисует постепенно нарастающее волнение моря. Эта тема возникает из лейтмотива Шехеразады, превращающегося в сплошную цепь подвижных мелодических фигураций. Сначала они легко звучат у солирующей скрипки (с отголосками-имитациями у кларнета и флейты), затем — в стремительных пассажах струнных и деревянных.

Das zweite Thema des Seitenteils (h-Moll) schildert die allmählich zunehmende Aufregung des Meeres. Dieses Thema geht aus dem Leitmotiv der Scheherazade hervor und verwandelt sich in eine ununterbrochene Kette von bewegten melodischen Figurationen. Zunächst sind sie leicht in der Solovioline zu hören (mit nachhallenden Imitationen in Klarinette und Flöte), dann in ungestümen Passagen der Streicher und Holzbläser.

Развитие побочной партии непосредственно переходит в репризу. Перед наступлением ее у тромбонов, фаготов и струнных басов появляется лейтмотив Шахриара. Он полностью сливается с музыкальным пейзажем и своим мощным звучанием подчеркивает величие разбушевавшейся стихии. В репризе темы экспозиции появляются в прежнем порядке, но тональный план несколько изменен: в побочной партии удерживается ми-мажорная тональная сфера, хотя вторая тема звучит в одноименном ми миноре. Реприза побочной партии вновь приводит к аналогичной, но менее напряженной кульминации (до мажор — ми мажор). За ней следует небольшая кода (Tranquillo, ми мажор).

Тема побочной партии перенесена здесь в высокий регистр и становится воздушной и светлой по колориту. Она сменяется размеренным аккордовым мотивом корабля, сопровождаемым плавной фигурацией в аккомпанементе. Кода завершает первую часть в спокойных тонах и рисует картину ласково плещущегося и умиротворенного моря.

Die Durchführung des Seitenthemas geht direkt in die Reprise über. Vor der Reprise spielen die Posaunen, Fagotte und Streicherbässe das Leitmotiv Schahriars. Es verschmilzt vollständig mit der musikalischen Landschaft und unterstreicht mit seinem kraftvollen Klang die Majestät der tobenden Elemente. In der Reprise tauchen die Themen der Exposition in der gleichen Reihenfolge auf, aber das Tonschema wird leicht verändert: Der Seitenteil behält den E-Dur-Tonraum bei, während das zweite Thema in der gleichnamigen Molltonart steht. Die Reprise des Seitenteils führt wiederum zu einem ähnlichen, aber weniger intensiven Höhepunkt (C-Dur zu E-Dur). Daran schließt sich eine kleine Coda an (Tranquillo, E-Dur).

Das Thema des Seitenteils wird hier in ein hohes Register verlegt und erhält eine luftige und leichte Farbe. Es wird durch ein gemessenes Akkordmotiv eines Schiffes ersetzt, begleitet von einer fließenden Figuration in der Begleitung. Die Coda beendet den ersten Satz in ruhigen Tönen und malt das Bild eines sanft plätschernden und ruhigen Meeres.

Вторая часть (Lento, си минор) была названа Римским- Корсаковым «Рассказ царевича Календера». Эта часть сюиты — одна из самых оригинальных и ярких по сказочно-восточному колориту и эпическому складу. Здесь вводится новый персонаж — Календер, и Шехеразада как бы передает ему нить повествования. Так возникает сказка в сказке, рассказ в рассказе. Необычна и композиция этой части — обширная и сложная трехчастная форма. Крайние разделы ее — вариации на тему Календера — окружают свободно построенную середину, представляющую собой род фантастического восточного скерцо- марша.

В начале второй части у скрипки соло вновь звучит лейтмотив Шехеразады. За ним следует тема рассказа царевича Календера, интонационно родственная лейтмотиву (поступенный спуск мелодии от квинты к приме лада). Это неторопливая и спокойная мелодия с ясно выраженными чертами декламационности (композитор указывает: *quasi recitando*). Исполнение темы солирующим фаготом в сопровождении протянутых аккордов четырех контрабасов (*divisi* и с сурдиной) придает ей восточную тембровую окраску и подчеркивает ее «портретное» значение (она в данном случае — характеристика Календера).

Der zweite Satz (Lento, h-Moll) wurde von Rimski-Korsakow „Das Märchen vom Zarewitsch Kalender (*Wandermönche*)“ genannt. Dieser Teil der Suite ist einer der originellsten und lebhaftesten in seinem märchenhaft-orientalischen Kolorit und seiner epischen Struktur. Hier wird eine neue Figur - Kalender - eingeführt, und Scheherazade überträgt den Faden des Märchens auf ihn. So entsteht das Märchen im Märchen und die Geschichte in der Geschichte. Auch die Komposition dieses Teils ist ungewöhnlich - er hat eine umfangreiche und komplexe dreiteilige Form. Seine äußeren Abschnitte - Variationen über ein Thema von Kalender - umgeben das locker konstruierte Zentrum, das eine Art fantastischer orientalischer Scherzo-Marsch ist.

Zu Beginn des zweiten Satzes spielt das Violinsolo erneut das Scheherazade-Leitmotiv. Darauf folgt das Thema der Geschichte des Prinzen Kalender, das intonatorisch mit dem Leitmotiv verwandt ist (ein allmählicher Abstieg der Melodie von der Quinte zum Takt der Harmonie). Es handelt sich um eine gemächliche und ruhige Melodie mit deutlich ausgeprägten Deklamationsmerkmalen (der Komponist gibt an: *quasi recitando*). Das Thema wird von einem Fagottsolisten gespielt, begleitet von den ausgedehnten Akkorden der vier Kontrabässe (*divisi* und mit einem Dämpfer), was ihm ein orientalisches Timbre verleiht und seine „Porträt“-Bedeutung unterstreicht (in diesem Fall ein Merkmal von Kalender).

Тема развивается в фактурных и оркестрово-тембровых вариациях: она поочередно звучит у гобоя под аккомпанемент арфы, у скрипок, кларнета, в аккордах духовых и приобретает различный характер—то грациозно-танцевальный, то торжественный и энергичный. Вариации завершаются небольшим соло гобоя — мелодической речитативной каденцией, построенной на оборотах темы.

Переходом к быстрому среднему разделу части (*Allegro molto*, 2/4) служат воинственные переключки тромбонов и труб (измененный начальный мотив темы Шахриара), сменяющиеся импровизационной каденцией кларнета на мотивах темы Календера.

Первый эпизод середины — скерцозный, фантастический (*Vivace scherzando*, 3/8). Стремительно взлетающий по звукам минорного трезвучия мотив кларнета (с передачей флейте), «одорированный «шелестом» засурдинеинных скрипок, мелькающие начальные обороты темы Шахриара и возгласы трубы, свистящая звучность флейт и флажолетов скрипок производят необычное фантастическое впечатление.

Das Thema entwickelt sich in strukturellen und orchestral-timbralen Variationen: es wird abwechselnd von der Oboe zur Begleitung von Harfe, Geigen, Klarinette und Bläserakkorden gespielt und erhält verschiedene Charaktere - zwischen anmutig und tänzerisch und feierlich und energisch. Die Variationen enden mit einem kleinen Oboensolo - einer melodischen Rezitativkadenz, die auf Wendungen des Themas aufbaut.

Der schnelle Mittelteil des Satzes (*Allegro molto*, 2/4) wird durch einen kriegischen Appell der Posaunen und Trompeten (ein abgewandeltes Anfangsmotiv des Schahriar-Themas) zum Leben erweckt, gefolgt von einer improvisierten Klarinettenkadenz über das Motiv des Kalenderthemas.

Die erste Episode des Mittelteils ist ein Scherzo, fantastisch (*Vivace scherzando*, 3/8). Das Klarinettenmotiv, das auf den Klängen eines Moll-Dreiklangs aufsteigt (mit der Flöte, die es weiterführt), „duftend“ durch das „Rascheln“ der gedämpften Geigen, die flackernden ersten Wendungen des Schahriars-Themas und die Trompetenrufe, der pfeifende Klang der Flöten und die Flageolets der Geigen machen einen ungewöhnlich fantastischen Eindruck.

Vivace scherzando

Скерцандо переходит в маршеобразный эпизод, основанный на разработке воинственного сигнала трубы и создающий картину ожесточенной схватки. Регистровые, тембровые контрасты, сопоставления forte и piano, энергичные и внезапно обрывающиеся нарастания звучности создают картину, полную движения и сказочной причудливости.

Das Scherzando geht in eine marschartige Episode über, die auf der Entwicklung eines kriegerischen Trompetensignals basiert und das Bild einer heftigen Schlacht entwirft. Register, Klangfarbenkontraste, Gegenüberstellungen von Forte und Piano, energische und abrupt abbrechende Klangaufbauten schaffen ein Bild voller Bewegung und fabelhafter Launenhaftigkeit.

Allegro molto

Особый блеск придают этому эпизоду тональные сопоставления (в основном — до мажора и ля-бемоль мажора), неожиданные переходы доминанты до мажора в доминантовый секундаккорд ля мажора (см. партитуру, такты 8—9 перед буквой К). Терцовые соотношения, использованные здесь

Tonale Gegenüberstellungen (hauptsächlich in C-Dur und As-Dur) und unerwartete Übergänge von der Dominante C-Dur zum Sekundakkord in A-Dur (siehe Partitur, Takte 8-9 vor K) verleihen dieser Episode besonderen Glanz. Die hier von Rimski-Korsakow verwendeten Terzverhältnisse wurden von russischen Komponisten,

Римским-Корсаковым, часто применялись русскими композиторами начиная с Глинки в целях создания восточного колорита. Такова их функция и в этом эпизоде.

Импровизационная каденция фагота вводит в репризу, где продолжаются вариации на тему Календера-царевича (Con moto, 3/8, си минор, см. партитуру, букву N). Одно из наиболее поэтичных мест второй части сюиты — переход к коде, выделяющейся изысканностью оркестровых красок (Poco meno mosso — партитура, 8 тактов перед буквой Q). В повторяющихся аккордах разделенных и засурдиенных скрипок, оттеняемых красивыми пассажами глиссандо арфы, звучат обороты лейтмотива Шехеразады. За ними у флейты в сопровождении воздушных тремоло скрипок и тихих аккордов арфы проходит мотив Календера.

Меланхолические фразы валторны, чередующиеся с ответными репликами солирующих скрипки и виолончели, подводят к темпераментной коде (accelerando poco à poco), в которой только что прозвучавшие мотивы (из тем Шехеразады и Календера) соединяются с проходящей в басах упругой и рельефной темой Шахриара.

Третья часть (Andantino, соль мажор)—наиболее лирическая из всех частей сюиты. Она имела подзаголовок «Царевичи Царевна». Примененная композитором и здесь сонатная форма без разработки обновлена введением многочисленных каденций, в том числе каденции скрипки (лейтмотив Шехеразады) внутри репризы главной партии, заменяющей вступительное проведение темы Шехеразады¹.

beginnend mit Glinka, häufig verwendet, um östliches Flair zu erzeugen. Das ist auch in dieser Episode der Fall.

Eine improvisierte Fagottkadenz leitet die Reprise ein, die mit Variationen über das Kalender-Prinzen-Thema fortgesetzt wird (Con moto, 3/8, h-Moll, siehe Partitur, Buchstabe N). Eine der poetischsten Stellen im zweiten Satz der Suite ist die Überleitung zur Coda, die sich durch die Verfeinerung der Orchesterfarben auszeichnet (Poco meno mosso - Partitur, 8 Takte vor dem Buchstaben Q). Die wiederkehrenden Akkorde der geteilten und wieder auftauchenden Violinen, untermalt von den schönen Glissando-Passagen der Harfe, erinnern an die Wendungen des Leitmotivs von Scheherazade. Es folgt die Flöte, begleitet von den luftigen Tremoli der Geigen und den leisen Akkorden der Harfe, dem Motiv des Kalenders.

Die melancholischen Phrasen des Waldhorns, durchsetzt mit Antworten der Solovioline und des Cellos, führen zu einer temperamentvollen Coda (accelerando poco à poco), in der zu den soeben gehörten Motiven (aus Themen von Scheherazade und Kalender) das elastische und erlösende Schahriar-Thema hinzukommt, das den Bass durchzieht.

Der dritte Satz (Andantino, G-Dur) ist der lyrischste von allen Teilen der Suite. Er trägt den Untertitel „Prinz und Prinzessin“. Die Sonatenform, die der Komponist auch hier ohne Durchführung verwendet, wurde durch die Einführung zahlreicher Kadenzen erweitert, darunter eine Violinkadenz (das Leitmotiv Scheherazades) innerhalb der Reprise des Hauptteils, die das Anfangsthema von Scheherazade¹ ersetzt.

¹ Andantino может рассматриваться и как трехчастная форма с развитой на материале середины кодой.

Первая тема — широкая и певучая, полная глубокого любовного чувства мелодия скрипок. Она содержит интонации лейтмотива Шехеразады. В последующих проведениях тема поручается виолончелям. К ним присоединяются поочередно два гобоя, английский рожок, кларнет, благодаря чему теплота и страстность звучания темы возрастают.

¹ Das Andantino kann auch als dreiteilige Form mit einer Coda betrachtet werden, die auf dem Material in der Mitte aufbaut.

Das erste Thema ist eine breite und melodiose Geigenmelodie voller tiefer Liebesgefühle. Es enthält Anklänge an das Scheherazade-Leitmotiv. In den folgenden Passagen wird das Thema den Celli zugewiesen. Zu ihnen gesellen sich abwechselnd zwei Oboen, ein Englischhorn und eine Klarinette, wodurch die Wärme und Leidenschaft des Themas zunimmt.

120 *Andantino quasi allegretto*

Вторая тема (*Pochissimo piu mosso*, си-бемоль мажор) уже не песенная, а чисто танцевальная, женственная по характеру. Грациозная, подвижная мелодия кларнета сопровождается отрывистым *pizzicato* струнных и сухим, ритмически четким аккомпанементом малого барабана (потом присоединяется и треугольник, имитирующий бубен). Звучание темы напоминает специфический тембровый колорит восточного инструментального ансамбля.

Das zweite Thema (*Pochissimo piu mosso*, H-Dur) ist nicht mehr liedhaft, sondern rein tänzerisch und feminin. Die anmutige, bewegliche Klarinettenmelodie wird von dem durchdringenden *Pizzicato* der Streicher und der trockenen, rhythmisch klaren Begleitung der kleinen Trommel (später kommt eine Triangel hinzu, die ein Tamburin imitiert) begleitet. Der Klang des Themas erinnert an die spezifische Klangfarbe eines orientalischen Instrumentalensembles.

Pochissimo più mosso

В дальнейшем развитии темы ярче выявляется ее ритмическая острота, а в выразительных подголосках и наонакордах, которыми гармонизируется тема, выступают иные — более страстные и эмоционально напряженные — черты этого музыкального образа.

Как уже говорилось, внутри репризы первой темы композитор вводит тему Шехеразады (эпизод концертирующей скрипки Lento 4/4). Вторая тема, при своем возвращении в репризе — коде, становится более страстной и порывистой и, проходя в главной тональности соль мажор, сближается по колориту с первой песенной мелодией (Pochissimo più animato, см. партитуру, букву O). Andantino заключается идиллическими переключками флейты, гобоя и фагота, оттененными воздушными pizzicato струнных.

Четвертая часть — монументальный народно-жанровый финал, объединяющий тематический материал предшествующих частей. Финал особенно выделяется яркостью оркестровой фантазии, сочностью восточного колорита,

Die weitere Entwicklung des Themas bringt seine rhythmische Schärfe noch deutlicher zum Vorschein, während die ausdrucksstarken Unterstimmen und Nonakkorde, die das Thema harmonisieren, andere, leidenschaftlichere und emotionalere Merkmale des musikalischen Bildes hervorheben.

Wie bereits erwähnt, führt der Komponist in der Reprise des ersten Themas das Thema von Scheherazade ein (eine Episode der Konzertina-Violine Lento 4/4). Das zweite Thema, das in der Reprise wiederkehrt, wird leidenschaftlicher und ungestümer und ähnelt, in einer G-Dur-Tonart verlaufend, farblich der ersten Liedmelodie (Pochissimo più animato, siehe Partitur, Buchstabe O). Das Andantino besteht aus idyllischen Zwischenspielen von Flöte, Oboe und Fagott, schattiert von luftigen Pizzicato-Streichern.

Der vierte Satz ist ein monumentales, volkstümliches Finale, das das thematische Material der vorangegangenen Sätze verbindet. Das Finale zeichnet sich besonders durch seine lebhafteste orchestrale Fantasie, seine üppigen orientalischen Farben

огненным темпераментом. Картина народного праздника в Багдаде — так определял композитор программу этой части — раскрывается в контрастных сменах и сочетаниях многочисленных тем, в многообразии и прихотливой игре ритмов, гармоний, тембров, в широте, свободе и динамичности, а вместе с тем в спаянности музыкальной формы. Обширная кода, которая служит заключением всего цикла, образует почти самостоятельную музыкальную картину, иллюстрирующую соответствующие моменты программы¹.

¹ В композиции финала сочетаются принципы рондо, сонатности и вариационности.

Развернутое вступление к финалу построено на двукратном сопоставлении торжественно звучащей темы Шахриара и задумчивых каденций скрипки, основанных на лейтмотиве Шехеразады. Основная часть финала начинается с захватывающей, неудержимо стремительной танцевальной темы, близкой в жанровом отношении к грузинской лезгинке «Лекури» (Vivo, ми минор). Это — главный, многократно возвращающийся музыкальный образ финала. Тема развивается из лаконичного пятизвучного мотива с характерной для многих восточных мелодий меняющейся — то мажорной, то минорной — терцией. Этот мотив сопровождается энергичным остигнутым ритмическим аккомпанементом альтов и ударных (повторение звука ми). Весь облик темы — мужественный и воинственный, звучание ее носит отчетливый токкатный характер.

und sein feuriges Temperament aus. Das Bild eines Volksfestes in Bagdad - so der Komponist im Programmheft dieses Teils - offenbart sich in den kontrastreichen Verschiebungen und Kombinationen zahlreicher Themen, im vielfältigen und kapriziösen Zusammenspiel von Rhythmen, Harmonien und Klangfarben, in der Weite, Freiheit und Dynamik und gleichzeitig im Zusammenhalt der musikalischen Form. Die ausgedehnte Coda, die als Abschluss des gesamten Zyklus dient, bildet ein fast eigenständiges musikalisches Bild, das die relevanten Momente des Programms illustriert¹.

¹ Das Finale verbindet die Prinzipien von Rondo, Sonate und Variation.

Die ausgedehnte Einleitung des Finales basiert auf der doppelten Gegenüberstellung des triumphalen Schahriar-Themas und der nachdenklichen Violinkadenzen, die auf dem Leitmotiv der Scheherazade basieren. Der Hauptteil des Finales beginnt mit einem mitreißenden, unbändig ungestümen Tanzthema, das der georgischen Lesginka „Lekuri“ (*Kartuli-Tanz*) (Vivo, e-Moll) gattungsmäßig nahe steht. Es ist das zentrale, immer wiederkehrende musikalische Bild des Finales. Das Thema entwickelt sich aus einem lakonischen pentatonischen Motiv mit einem Wechsel - mal in Dur, mal in Moll - der Tertia, die für viele östliche Melodien charakteristisch ist. Dieses Motiv wird von einer energischen ostinaten rhythmischen Begleitung von Alt und Schlagzeug begleitet (Wiederholung des E-Tons). Das gesamte Erscheinungsbild des Themas ist männlich und kriegerisch, und es hat einen ausgeprägten Toccato-Charakter.

Тема проходит три раза, каждый раз являясь в ином тембровом и гармоническом «наряде». Особенно колоритно звучат аккомпанирующие «пустые» квинты во втором проведении темы, подчеркивающие ее восточный облик.

Следующий за главной темой связующий эпизод начинается резким, с «жесткими» секундами, мотивом труб (см. пример 123а). За ним следует тема из второй части, варьируемая метrorитмически сначала на 3/8, потом на 6/16 (см. пример 123б).

Das Thema wird dreimal gespielt, jedes Mal in einer anderen Klangfarbe und einem anderen harmonischen „Gewand“. Die Begleitung der „leeren“ Quinten im zweiten Satz ist besonders farbenreich und unterstreicht die orientalische Stimmung des Themas.

Nach dem Hauptthema beginnt die verbindende Episode mit einem scharfen, „harten“ Sekunden-Trompetenmotiv (siehe Beispiel 123a). Darauf folgt das Thema aus dem zweiten Satz, das metrohytmisch zunächst um 3/8, dann um 6/16 variiert wird (siehe Beispiel 123b).

123 а) [*Vivo*]

б) [*vivo*]

Другой важный образ финала — танцевальная тема третьей части, проходящая последовательно в ля мажоре и ре-бемоль мажоре. В сопровождении ее неумолчно звучит ритм аккомпанемента из первой темы финала. Сочетание различных размеров — 3/8 мелодии, 2/8 в аккомпанементе — придает этому эпизоду особую прелесть и оживление.

Уже наметившийся вариационный принцип развития основной темы финала сохраняется и при первом ее возвращении. Тема здесь превращается в стремительную фигурацию скрипок, играющих *spiccato*. Она гармонически неустойчива — доминант-септаккорды переходят в уменьшенный септаккорд — и затрагивает тональности си минор и ля минор.

Ein weiteres wichtiges Bild des Finales ist das Tanzthema des dritten Satzes, das nacheinander in A-Dur und Des-Dur verläuft. Von ihm begleitet, ist der Rhythmus der Begleitung aus dem ersten Thema des Finales unhörbar. Die Kombination verschiedener Taktarten - 3/8-Melodie, 2/8 in der Begleitung - verleiht dieser Episode einen besonderen Reiz und Lebendigkeit.

Das bereits skizzierte Variationsprinzip der Durchführung des Hauptthemas des Finales wird für die erste Wiederkehr des Finales beibehalten. Das Thema wird hier in eine schnelle Figuration der *spiccato* spielenden Geigen umgewandelt. Es ist harmonisch instabil - der Dominantseptakkord geht in einen verminderten Septakkord über - und berührt die Tonarten h-Moll und a-Moll.

124

[Vivo]

Второй эпизод рондо наиболее обширен и напоминает многотемную разработку. Здесь проходят отрывки обеих тем третьей части, видоизмененные обороты лейтмотива Шахриара, слышны отголоски трубного сигнала из второй части. Все это вновь приводит к рефрену — главной теме (на этот раз в тональности субдоминанты — в ля миноре) ¹.

¹ Это проведение главной темы можно рассматривать как начало общей репризы.

Die zweite Episode des Rondos ist die ausgedehnteste und ähnelt einer multithematischen Durchführung. Sie enthält Passagen aus beiden Themen des dritten Satzes, modifizierte Wendungen von Schahriars Leitmotiv und Anklänge an das Trompetensignal des zweiten Satzes. All dies führt wieder zum Refrain - dem Hauptthema (diesmal in einer Subdominante in a-Moll) ¹.

¹ Diese Beibehaltung des Hauptthemas kann als Beginn einer allgemeinen Reprise angesehen werden.

Она предстает в новых вариационных превращениях и значительно обогащена в колористическом отношении благодаря присоединению к мелодии характерных ритмо-мелодических элементов сигнала труб из середины второй части сюиты.

Es wird in neuen Variationen präsentiert und durch die Hinzufügung des charakteristischen Rhythmus und der melodischen Elemente des Trompetensignals aus der Mitte des zweiten Satzes der Suite in der Melodie farblich erheblich bereichert.

125 [Vivo]

В ином оркестровом и гармонически-тональном изложении повторяется эпизод, построенный на темах второй (Календер) и третьей части. Длительное и непрерывно нарастающее развитие темы рефрена (кода финала) подготавливает генеральную кульминацию — наступление общей коды сюиты. (Программное содержание коды — «корабль разбивается о скалу».) Здесь на фоне грандиозного звучания всего оркестра (до мажор), в окружении вихревых фигураций и хроматических пассажей струнных и деревянных, у тромбонов появляется величественная тема моря. Возглас труб и резкое звучание, образующееся из наложения до-мажорного аккорда валторн и тромбонов (*fortissimo*) на басовое си, служит переломным моментом коды.

Die Episode, die auf den Themen des zweiten (Kalender) und dritten Satzes basiert, wird in einer anderen orchestralen und harmonisch-tonalen Anordnung wiederholt. Die lang anhaltende und sich unaufhörlich steigende Entwicklung des Refrainthemas (die Schlusscoda) bereitet den allgemeinen Höhepunkt vor - den Beginn der allgemeinen Coda der Suite. (Der Programminhalt der Coda ist „ein Schiff, das an einem Felsen zerschellt!“). Hier, inmitten des grandiosen Klangs des gesamten Orchesters (C-Dur), umgeben von wirbelnden Figuren und chromatischen Passagen der Streicher und Holzbläser, führen die Posaunen ein majestätisches Seethema ein. Die Vokalisierung der Trompete und der scharfe Klang, der sich aus den sich überlagernden C-Dur-Akkorden der Hörner und Posaunen (*fortissimo*) mit dem Bass B bildet, dienen als Wendepunkt der Coda.

Звучность быстро стихает, и из тихого — как эхо — аккорда деревянных и арфы с альтами, играющих флажолетами, как бы «выплывает» нежная мелодия скрипок — музыкальный образ спокойного моря.

Der Klang verklingt schnell, und aus den leisen - wie ein Echo wirkenden - Akkorden der Holzbläser, der Harfe und der Bratsche, die Flageolets spielen, „taucht“ die sanfte Melodie der Geigen auf - ein musikalisches Bild für ein ruhiges Meer.

Каденция скрипки (лейтмотив Шехеразады) вводит в эпилог. Тема Шахриара, исполняемая виолончелями и контрабасами, сопровождается волшебными гармониями, заимствованными из вступления. Теперь она приобретает мягкий и спокойный характер (намек на умиротворение жестокого султана). В последний раз — как заключение сказочного повествования — у скрипки соло размеренно звучит лейтмотив юной Шехеразады. Им заканчивается сюита.

«Шехеразада» — одно из ярчайших произведений европейской музыки, воссоздающих мир музыкального Востока, хотя он здесь и лишен какой-либо определенной этнографической окраски.

«Шехеразада» — характерный образец эпического симфонизма Римского-Корсакова. Как видно из программы, она лишена сколько-нибудь развернутого сюжета; нет никаких пояснений и к содержанию сказок Шехеразады. В программе дана лишь общая сюжетная ситуация и намечен общий (восточный, сказочный) характер сюиты.

В «Шехеразаде» господствует принцип картинности, сопоставления разнохарактерных и довольно самостоятельных эпизодов, драматургически скрепленных неоднократным проведением темы Шехеразады. Музыкальный образ последней встречается во всех частях сюиты. Однако он не сливается с той или иной музыкальной картиной, а, оставаясь на первом плане, сохраняет индивидуальный облик и напоминает слушателю о том, что все это — «рассказ» одного лица.

Die Violinkadenz (das Leitmotiv Scheherazades) leitet den Epilog ein. Schahriars Thema, gesungen von den Celli und Kontrabässen, wird von magischen Harmonien begleitet, die aus der Einleitung übernommen wurden. Es nimmt nun einen weicheren und ruhigeren Charakter an (ein Hinweis auf die Besänftigung des grausamen Sultans). Zum letzten Mal - als Abschluss der märchenhaften Erzählung - erklingt das Leitmotiv der jungen Scheherazade gemessen in der Solovioline. Es beschließt die Suite.

„Scheherazade“ ist eines der eindrucksvollsten Werke der europäischen Musik, das die Welt des musikalischen Orients nachbildet, auch wenn es keine eindeutige ethnografische Färbung aufweist.

„Scheherazade“ ist ein typisches Beispiel für den epischen Symphonismus Rimski-Korsakows. Wie aus dem Programmheft hervorgeht, fehlt es an einer ausgearbeiteten Handlung, und es gibt keine Erläuterungen zum Inhalt von Scheherazades Erzählungen. Das Programmheft enthält nur eine allgemeine Handlungssituation und skizziert den allgemeinen (orientalischen, märchenhaften) Charakter der Suite.

In „Scheherazade“ dominiert das Prinzip der Repräsentation, eine Aneinanderreihung von Episoden unterschiedlichen Charakters, die voneinander unabhängig sind und dramaturgisch durch die wiederholte Verwendung des Themas Scheherazades verbunden sind. Dessen musikalisches Bild findet sich in allen Teilen der Suite wieder. Es verschmilzt jedoch nicht mit dieser oder jener Musik und behält, obwohl es im Vordergrund steht, sein individuelles Bild und erinnert den Hörer daran, dass all dies die „Geschichte“ einer einzigen Person ist.

Каждая из четырех частей сюиты представляет собой отдельную музыкальную картину, занимающую свое место в общем широком музыкальном полотне. В свою очередь некоторые части сюиты (вторая, четвертая) также состоят из более или менее связанных между собой, но все же достаточно самостоятельных и взаимно контрастных разделов. Следовательно, в «Шехеразаде» проявляются те же эпические принципы музыкальной драматургии (контраст, сопоставление образов), что и в сказочных операх Римского-Корсакова.

Отмечая картинный принцип композиции «Шехеразады», следует подчеркнуть спаянность всего сочинения, его музыкальное единство и симфоничность. Сюита объединена общностью тематического материала, через все части ее проходят основные темы и мотивы, получающие подлинно симфоническое развитие. Главные из них — темы Шехеразады и Шахриара, они являются сквозными лейтмотивами. Между тем Римский-Корсаков не ограничивается обычным методом лейтмотивного развития, при котором данные лейтмотивы постоянно характеризуют тот или иной персонаж. Композитор обнаруживает замечательное мастерство вариационного превращения тем и создания на основе одной темы нескольких различных образов. Характеризуя эту особенность «Шехеразады», Римский-Корсаков писал: «Напрасно ищут в сюите моей лейтмотивов, крепко связанных всегда с одними и теми же поэтическими идеями и представлениями. Напротив, в большинстве случаев все эти кажущиеся лейтмотивы не что иное, как чисто музыкальный материал или данные мотивы для симфонической разработки. Эти данные мотивы

Jeder der vier Teile der Suite ist ein eigenständiges musikalisches Bild, das seinen Platz innerhalb des großen musikalischen Ganzen einnimmt. Einige Teile der Suite (der zweite und der vierte) bestehen wiederum aus mehr oder weniger zusammenhängenden, aber dennoch recht unabhängigen und gegensätzlichen Abschnitten. In „Scheherazade“ kommen also dieselben epischen Prinzipien der Musikdramaturgie (Kontrast, Nebeneinanderstellung von Bildern) zum Tragen wie in den Märchenopern Rimski-Korsakows.

In Anbetracht des Bildprinzips bei der Komposition von „Scheherazade“ ist der Zusammenhalt des gesamten Werks, seine musikalische Einheit und sein symphonischer Charakter hervorzuheben. Die Suite wird durch das gemeinsame thematische Material geeint, und in allen Teilen entwickeln sich die Hauptthemen und -motive in echter symphonischer Form. An erster Stelle stehen die Themen von Scheherazade und Schahriar, die sich wie ein roter Faden durch das Werk ziehen. Rimski-Korsakow beschränkt sich jedoch nicht auf die übliche Methode der Leitmotiventwicklung, bei der diese Leitmotive ständig die eine oder andere Figur charakterisieren. Der Komponist entwickelt ein bemerkenswertes Geschick in der Variation von Themen und in der Schaffung mehrerer verschiedener Charaktere auf der Grundlage eines Themas. Zu dieser Besonderheit von „Scheherazade“ schrieb Rimski-Korsakow: „Vergeblich sucht man in meiner Suite Leitmotive, die immer mit denselben poetischen Ideen und Begriffen fest verbunden sind. Im Gegenteil, in den meisten Fällen sind alle diese scheinbaren Leitmotive nichts anderes als rein musikalisches Material oder vorgegebene Motive für die symphonische Entwicklung. Diese

проходят и рассыпаются по всем частям сюиты, чередуясь и переплетаясь между собой. Являясь каждый раз при различном освещении, рисуя каждый раз различные черты и выражая различные настроения, те же самые данные мотивы и темы соответствуют всякий раз различным образам, действиям и картинам».

Широко примененный композитором метод вариационного развития тематического материала как нельзя лучше подошел для создания сказочного произведения, так как уже сами многочисленные видоизменения тем, мгновенные превращения музыкальных образов таят в себе сказочное, волшебное.

РОМАНСЫ

Вокальная лирика Римского-Корсакова отмечена глубокой поэтичностью, благородством выражения, богатством музыкального колорита, безупречным художественным вкусом и совершенством форм. Этими своими чертами романсы Римского-Корсакова напоминают камерные вокальные произведения Глинки, хотя и уступают им по разнообразию тем и образов. В романсах Римского-Корсакова почти совсем отсутствуют народно-бытовые элементы, сильный драматизм, острая характерность, юмор. Светлая элегичность, любовные чувства, образы природы, мотивы восточной поэзии, размышления об искусстве — вот основное содержание вокальной лирики композитора. Имена поэтов, чьи стихи привлекали Римского-Корсакова, указывают на тонкий вкус последнего, проявленный в выборе поэтических текстов. Излюбленные поэты композитора — Пушкин, А. К.

Motive ziehen sich durch alle Sätze der Suite, wechseln sich ab und verflechten sich mit ihnen. Sie erscheinen jedes Mal in einem anderen Licht, zeichnen jedes Mal andere Züge und drücken andere Stimmungen aus, und dieselben Motive und Themen entsprechen jedes Mal anderen Bildern, Handlungen und Vorstellungen.“

Die vom Komponisten angewandte Methode der Variation in der Entwicklung des thematischen Materials war ideal für die Schaffung eines märchenhaften Werkes, da die zahlreichen Themenwechsel und die augenblicklichen Verwandlungen der musikalischen Bilder selbst von Magie und Märchen durchdrungen sind.

ROMANZEN

Rimski-Korsakows Vokaltex te zeichnen sich durch tiefe Poesie, edlen Ausdruck, Reichtum an musikalischen Farben, tadellosen Geschmack und formale Vollkommenheit aus. Diese Merkmale der Romanzen Rimski-Korsakows erinnern an die kammermusikalischen Werke Glinkas, auch wenn sie diesen in Bezug auf die Vielfalt der Themen und Bilder unterlegen sind. Die Romanzen Rimski-Korsakows haben fast keine volkstümlichen Elemente, eine starke Dramatik, einen scharfen Charakter und Humor. Leichte Eleganz, Liebesgefühle, Bilder der Natur, Motive der orientalischen Poesie und Reflexionen über die Kunst waren der Hauptinhalt der Vokallyrik des Komponisten. Die Namen der Dichter, deren Verse Rimski-Korsakow reizten, weisen auf den feinen Geschmack des Komponisten bei der Auswahl der poetischen Texte hin. Die Lieblingsdichter des Komponisten waren Puschkin, A. K. Tolstoi, Majkow, Fet, Nikitin und Kolzow.

Толстой, Майков, Фет, Никитин и Кольцов.

По своему стилю и по месту, занимаемому в творческой эволюции композитора, романсы его можно разделить на две группы. Первая, несколько меньшая, группа романсов была создана в период от середины 60-х до начала 80-х годов.

Романсы 60-х годов. Для этих романсов типична декламационная мелодика, как бы рождающаяся из напевного прочтения стихотворения. Она неразрывно слита с фортепианной партией и составляет один из компонентов общего вокально-инструментального образа, отвечающего поэтическому содержанию избранного композитором текста.

Одним из лучших и показательных образцов вокальной лирики Римского-Корсакова 60-х годов может служить романс «**На холмах Грузии**» (слова Пушкина). Произведение это проникнуто светлым, мечтательным настроением, раскрывающимся уже в начальном мелодическом построении романса. Это характерный для Римского-Корсакова образец спокойной напевной мелодии, основанной на симметричном опевании тонического звука.

Hinsichtlich ihres Stils und der Stellung, die sie in der kreativen Entwicklung des Komponisten einnehmen, lassen sich seine Romanzen in zwei Gruppen einteilen. Die erste, etwas kleinere Gruppe von Romanzen wurde zwischen Mitte der 60er und Anfang der 80er Jahre komponiert.

Romanzen der 60er Jahre. Typisch für diese Romanzen ist eine deklamatorische Melodie, die aus der melodischen Lesart des Gedichtes hervorgeht. Sie ist untrennbar mit dem Klavierpart verbunden und bildet eine der Komponenten des vokalen und instrumentalen Gesamtbildes, das mit dem poetischen Inhalt des vom Komponisten gewählten Textes korrespondiert.

Eines der schönsten und repräsentativsten Beispiele für Rimski-Korsakows Vokallyrik der 60er Jahre ist die Romanze „**Auf den Hügeln Georgiens**“ (Text von Puschkin). Dieses Werk ist von einer leichten, träumerischen Stimmung durchdrungen, die in der anfänglichen melodischen Struktur des Werks deutlich wird. Es ist ein für Rimski-Korsakow typisches Beispiel für eine ruhige Melodie, die auf der symmetrischen Bewegung einer Tonika basiert.

126

Moderato

На холмах Грузии лежит ночная мгла, шумит А...

Лирический характер ее подчеркнут выразительной и мягкой звучностью септаккорда IV ступени.

Романсу присуща большая внутренняя цельность, что определяется преобладанием созерцательного лирического чувства, интонационным, гармоническим и композиционным единством произведения. В вокальной партии, в частности, в ее кульминационных моментах («тобой, тобой одной», «И сердце вновь горит»), сохраняются мелодические обороты темы. Здесь неоднократно звучит упомянутый минорный септаккорд (в первой кульминации и сразу после нее) и грустно-элегическая гармония малого вводного септаккорда, окрашенная, однако, в светлые тона — что соответствует общему музыкально-поэтическому содержанию романса¹.

¹ Этот минорный септаккорд постоянно разрешается в мажорные гармонии.

Романс, как и стихотворение, состоит из двух свободно построенных строк, образующих простую двухчастную форму. Возвращение в маленькой коде романса (Tempo I) интонационных, гармонических оборотов и фактуры первой части способствует стройности и

Ihr lyrischer Charakter wird durch den ausdrucksstarken und weichen Klang des Septakkords der IV. Stufe noch unterstrichen.

Die Romanze zeichnet sich durch eine große innere Integrität aus, die durch das Vorherrschen des kontemplativen lyrischen Gefühls und durch die intonatorische, harmonische und kompositorische Einheit des Werks bestimmt wird. In der Gesangsstimme, insbesondere in den kulminierenden Momenten („Du, Du allein“, „Und das Herz brennt wieder“), bleiben melodische Wendungen des Themas erhalten. Der bereits erwähnte kleine Septakkord wird mehr als einmal gespielt (im ersten Höhepunkt und unmittelbar danach), und die melancholische und elegische Harmonie des kleinen einleitenden Septakkords entspricht, obwohl in helleren Tönen gefärbt, dem allgemeinen musikalischen und poetischen Inhalt des Gedichts¹.

¹ Dieser Moll-Septakkord wird ständig in Dur-Harmonien aufgelöst.

Die Romanze besteht, wie das Gedicht, aus zwei frei konstruierten Strophen, die eine einfache zweiteilige Form bilden. Die Wiederaufnahme der Intonation, der harmonischen Wendungen und der Struktur des ersten Teils in der kleinen Coda der Romanze (Tempo I) trägt zur Ordnung und Vollständigkeit der

завершенности его музыкальной формы. Вместе с тем в этом произведении можно обнаружить немало колоритных деталей. Так, в вокальной партии эпизодически возникают легкие фиоритурки (см. «унынья моего» и далее) восточного характера. Прозрачное и слабое, как эхо, повторение конца темы в высоком регистре фортепиано («ночная мгла»), появляющаяся вслед за тем «гудящая» фигурация басов создают музыкальный пейзаж, передают кристальную чистоту воздуха, гул бегущей в долине горной реки.

Восточный романс (слова Кольцова) — типичный пример восточной вокальной лирики молодого Римского-Корсакова, в истоках своих связанной с творчеством Балакирева. Романс состоит из двух строф, различных по музыкальному материалу. Напевно-декламационная вокальная партия почти не содержит восточных интонаций. Зато ярким восточным колоритом отмечены обширные и тематически самостоятельные вступление и заключение¹. В них содержится главный музыкальный образ романса.

¹ Они вносят в музыкальную форму произведения черты трехчастности.

музыкальной Form bei. Gleichzeitig finden sich in diesem Werk viele farbige Details. Zum Beispiel gibt es in der Gesangsstimme von Zeit zu Zeit leichte Fiorituren (siehe „Mein Verzagen“ und darüber hinaus) orientalischer Natur. Die durchsichtige und schwache, wie ein Echo wirkende Wiederholung des Endes des Themas in der hohen Lage des Klaviers („die nächtliche Finsternis“), gefolgt von der „summenden“ Figur des Basses, schaffen eine musikalische Landschaft, vermitteln die kristalline Reinheit der Luft und das Rauschen des im Tal fließenden Bergflusses.

Die Orientalische Romanze (Text von Kolzow) ist ein typisches Beispiel für die orientalische Vokallyrik des jungen Rimski-Korsakow, die in ihren Ursprüngen mit dem Werk von Balakirew verbunden ist. Die Romanze besteht aus zwei Strophen, die sich in ihrem musikalischen Material unterscheiden. Die melodisch-deklamatorische Gesangsstimme enthält fast keine orientalischen Intonationen. Stattdessen haben die ausgedehnte und thematisch unabhängige Einleitung und der Schluss¹ ein lebhaftes orientalisches Kolorit. Sie enthalten das musikalische Hauptbild der Romanze.

¹ Sie verleihen der musikalischen Form des Werks einen dreiteiligen Charakter.

127 **Moderato**

Эта инструментальная тема вокальна по своей природе и напоминает восточную любовную песню. Ее чувственно-страстный,

Dieses Instrumentalthema ist gesanglicher Natur und erinnert an ein orientalisches Liebeslied. Sein sinnlich-leidenschaftlicher, wenn auch

хотя и сдержанный эмоциональный характер выражен в двух мелодических оборотах с увеличенной секундой (на II и IV ступенях минорного лада), в томных ниспадающих мотивах (тридцатьвторые), в обилии уменьшенных септаккордов, звучащих на фоне тонического органного пункта (квинта в басу), в предписанном Римским-Корсаковым исполнении *pianissimo*. Но и вокальные строфы романса не выпадают из общего стиля. Своеобразное, тонкое очарование восточной лирики выражено в преимущественно одноголосном изложении первой строфы, в появляющихся оборотах с увеличенной секундой (на III ступени лада), со II пониженной ступенью, в прозрачности аккордового сопровождения.

Романсы 90-х годов. Новые стилистические черты выступают в романсах Римского-Корсакова 90-х годов. Во многих из них проявилась особая забота Римского-Корсакова о выразительности и широте вокальной мелодии, стремление к лирикопсихологическим темам—то есть тенденции, характеризующие также и оперное творчество композитора этого времени. Классическими и, быть может, лучшими образцами романсного творчества композитора являются две элегии: на слова Пушкина— «Редеет облаков» и А. Толстого — «О, если б ты могла».

Элегия **«Редеет облаков»** выделяется удивительной широтой и свободой мелодического дыхания. Главное музыкальное содержание романса заключено в вокальной партии. Богатый и развитый фортепианный аккомпанемент, выполняющий важную эмоциональную и колористически-красочную роль, служит необходимым и существенным

verhaltener emotionaler Charakter kommt in den beiden melodischen Wendungen mit großer Sekunde (auf der II. und IV. Stufe einer Moll-Tonart), in den schmachttenden absteigenden Motiven (Zweiunddreißigstel), in der Fülle von verminderten Septakkorden, die vor dem Hintergrund des Tonika- Orgelpunkts (Quinte im Bass) erklingen, in dem von Rimski-Korsakow vorgeschriebenen *Pianissimo*-Vortrag zum Ausdruck. Aber auch die Gesangsstrophen der Romanze fallen nicht aus dem allgemeinen Stil heraus. Der ursprüngliche, subtile Charme der orientalischen Lyrik kommt in der überwiegend einstimmigen Gestaltung der ersten Strophe, in den auftretenden Wendungen mit der verbreiterten zweiten (auf der III. Harmoniestufe), mit der II. verminderten Stufe, in der Transparenz der Akkordbegleitung zum Ausdruck.

Romanzen der 90er Jahre. In Rimski-Korsakows Romanzen der 90er Jahre tauchen neue stilistische Merkmale auf. Viele von ihnen spiegeln Rimski-Korsakows besondere Sorgfalt für die Ausdruckskraft und Breite der Gesangsmelodie, sein Streben nach lyrisch-psychologischen Themen wider - also Tendenzen, die auch die Opernwerke des Komponisten dieser Zeit kennzeichnen. Zwei Elegien sind ein Klassiker und vielleicht die besten Beispiele für die romantische Musik des Komponisten: auf Worte von Puschkina - „Die Wolken lichten sich“ und A. Tolstoi - „Ach, wenn du könntest“.

Die Elegie **„Die Wolken lichten sich“** zeichnet sich durch eine bemerkenswerte Breite und Freiheit des melodischen Atems aus. Der musikalische Hauptinhalt der Romanze liegt in der Gesangsstimme. Die reichhaltige und entwickelte Klavierbegleitung, die eine wichtige emotionale und farbige Rolle spielt, dient als notwendige und wesentliche Ergänzung zur Gesangsstimme. Die

дополнением к вокальной партии. Романс отличается развернутостью композиции и непрерывностью мелодического развития², насыщенностью звукового колорита.

² Романс написан в свободно трактованной простой трехчастной форме.

Основной поэтический образ и главное настроение романса раскрываются уже в начальных тактах. Широкий октавный размах мелодии, вырастающей из восходящих квартово-квинтовых бесполутоновых мотивов, размеренность воздушных фигураций фортепиано создают задумчиво-светлое настроение, передают полноту лирического чувства, навеянного созерцанием природы.

Romanze zeichnet sich durch eine ausgedehnte Komposition und eine ununterbrochene melodische Entwicklung² aus, die mit klanglichen Farben gesättigt ist.

² Die Romanze ist in einer frei interpretierten einfachen dreiteiligen Form geschrieben.

Das poetische Hauptbild und die Hauptstimmung der Romanze werden bereits in den ersten Takten offenbart. Die weite Oktavspanne der Melodie, die aus aufsteigenden Quartquint-Nonhalbtonmotiven erwächst, die Regelmäßigkeit der luftigen Figurationen des Klaviers erzeugen eine nachdenklich leichte Stimmung und vermitteln die Fülle des lyrischen Gefühls, das von der Betrachtung der Natur inspiriert ist.

Largo

Pe -

- де - - - - - ет об - ла - ков ле -

simile

- ту - ча - я гря - да

За первым предложением следует второе, не замкнутое, и переходящее в среднюю часть («Я помню твой восход»). Уже здесь можно отметить значительное мелодическое и гармоническое развитие. Вокальная партия складывается из более коротких и разнообразных по рисунку

Auf den ersten Satz folgt ein zweiter, der nicht abgeschlossen ist und in den Mittelteil übergeht („Ich erinnere mich an deinen Sonnenaufgang“). Schon hier kann man eine beträchtliche melodische und harmonische Entwicklung feststellen. Der Vokalteil besteht aus kürzeren und vom Schema her

фраз. Выразительность их усилена отклонениями в параллельный мажор и тональность двойной доминанты (до-диез минор), введением нонаккордов. Нарастающая в средней части экспрессия приводит к динамической, сильно преобразованной репризе романса («Там некогда в горах»). Это, в сущности, тональная реприза, так как в тематическом отношении она связана с мелодическими оборотами начала средней части; первоначально тема проводится у фортепиано, а вслед за тем—как широкая кантилена, в ритмическом увеличении, в сопровождении взволнованных контрапунктирующих фраз фортепиано,— она звучит на фоне напряженных нонаккордовых гармоний и в вокальной партии. Мелодическая кульминация (высокое ля — при словах «Когда на хижины») подчеркнута сдвигом в субдоминантовую тональность (ми минор) и прерванной каденцией — разрешением доминантового нонаккорда в патетически звучащее до-мажорное трезвучие. В конце репризы возвращаются мотивы первой части, и романс заканчивается в спокойных и светлых тонах.

Большинство элегий Римского-Корсакова (жанр, очень характерный для него) — произведения светлого, созерцательного склада, уравновешенные по настроению. Но есть у композитора элегии и иного — отчасти драматического — типа, как «Ненастный день потух» или замечательный романс «О, если б ты могла».

Элегия **«О, если б ты могла»** принадлежит к числу лирикопсихологических романсов. Мелодия этой элегии ариозна. Ее речевые мелодические обороты тонко передают все оттенки взволнованного и душевного лирического обращения.

vielfältigeren Phrasen. Ihre Ausdruckskraft wird durch Abweichungen von der parallelen Dur- und Doppeldominant-Tonalität (in cis-Moll) und durch die Einführung von Nonakkorden intensiviert. Der im Mittelteil wachsende Ausdruck führt zu einer dynamischen, stark transformierten Reprise der Romanze („Es war einmal in den Bergen“). Dabei handelt es sich im Wesentlichen um eine tonale Reprise, da sie thematisch an die melodischen Wendungen des Beginns des Mittelsatzes anknüpft; das Thema wird zunächst vom Klavier geführt und erklingt anschließend als breite Kantilene, in rhythmischer Steigerung und begleitet von mitreißenden kontrapunktischen Phrasen des Klaviers, vor dem Hintergrund gespannter Nonakkord-Harmonien und in der Singstimme. Der melodische Höhepunkt (hohes „A“ bei den Worten „Wenn auf den Hütten“) wird durch einen Wechsel in die Subdominant-Tonart (e-Moll) und eine unterbrochene Kadenz - die Auflösung eines Dominant-Nonakkords in einen pathetisch klingenden C-Dur-Dreiklang - hervorgehoben. Am Ende der Reprise kehren die Motive des ersten Satzes zurück, und die Romanze endet in ruhigen und leuchtenden Tönen.

Die meisten Elegien von Rimski-Korsakow (eine für ihn sehr charakteristische Gattung) sind Werke von leichter, kontemplativer Art, die in ihrer Stimmung ausgeglichen sind. Aber der Komponist hat auch Elegien eines anderen - teilweise dramatischen - Typs geschaffen, wie „Der regnerische Tag ging aus“ oder die bemerkenswerte Romanze „Ach, wenn du könntest“.

Die Elegie **„Ach, wenn du könntest“** ist eine lyrisch-psychologische Romanze. Die Melodie dieser Elegie ist arios. Ihre vokal-melodischen Wendungen vermitteln fein alle Schattierungen der ängstlichen und herzlichen lyrischen Ansprache. Die Unmittelbarkeit des Ausdrucks, der

Непосредственностью выражения, характером мелодики, простотой фортепианного аккомпанемента романс напоминает некоторые образцы вокальной лирики Глинки и Даргомыжского. Музыкальная форма элегии отличается связностью, текучестью мелодического и модуляционного развития. При отсутствии тематической репризы важную формообразующую роль играет возвращение в конце романса главной тональности, что придает композиции завершенность и позволяет говорить об ее трехчастном складе. В вокальной мелодии выделяются ритмически возбужденные и напряженные по интонациям обороты (см. уменьшенную квинту «забыть свои невзгоды»; «О, если бы хоть раз я твой увидел лик»). Фортепианное сопровождение изобилует доминантовыми септаккордами разных ступеней, отклонениями в минорные тональности (ми-бемоль минор, фа минор).

Charakter der Melodie und die Einfachheit der Klavierbegleitung erinnern an einige Beispiele der Vokallyrik von Glinka und Dargomyschski. Die musikalische Form der Elegie zeichnet sich durch die Kohärenz und Flüssigkeit ihrer melodischen und modulierenden Entwicklung aus. In Ermangelung einer thematischen Reprise spielt die Wiederkehr der Haupttonart am Ende der Komposition eine wichtige Rolle, da sie die Komposition vervollständigt und eine dreiteilige Komposition demonstriert. Die Gesangsmelodie zeichnet sich durch rhythmisch aufgeladene und intensiv intonierte Wendungen aus (siehe die verminderte Quinte „Vergiss mein Leid“; „Oh, wenn ich nur einmal dein Gesicht gesehen habe“). Die Klavierbegleitung ist reich an Dominantseptakkorden in verschiedenen Tonhöhen und Abweichungen in Moll-Tonarten (es-Moll, f-Moll).

Andante molto moderato

О, ес - ли б ты мог - ла хо - ть

на е - ди - ный миг за - бить

сво - ю пе - чаль, за - бить сво - и не - взго - ды

Средний раздел романса («Когда в твоих глазах») более оживлен и приподнят по настроению. Распевные мелодические фразы подготавливают патетическую ре-бемоль-мажорную кульминацию, сливающуюся с поэтическим образом весенней грозы. В кратком умиротворенном заключении (Tempo I) появляется трогательная мелодическая

Der Mittelteil der Romanze („Wenn in deinen Augen“) ist lebhafter und von erhebender Stimmung. Die singenden melodischen Phrasen bereiten einen pathetischen D-Dur-Höhepunkt vor, der mit dem poetischen Bild eines Frühlingsgewitters verschmilzt. Der kurze, ruhige Schluss (Tempo I) enthält eine anrührende melodische Kadenz, die an die Schlusswendung der

каденция, напоминающая заключительный оборот ариетты Снегурочки из пролога оперы («И слушаю, и таю»).

Значительная часть романсов Римского-Корсакова посвящена теме природы. Среди них — два вокальных цикла: «У моря» (слова А. К. Толстого) и «Весной» (слова А. К. Толстого и А. Фета). Однако в эти годы композитор уделяет основное внимание выражению лирических эмоций, душевных состояний. В цикле «Весна», проникнутом светлым весенним настроением, он почти совсем не пользуется звукописью. Самый известный романс этого цикла «Звонче жаворонка пенье» вовсе лишен изобразительности. Чувства радости и избытка жизненных сил раскрыты здесь в чисто лирическом плане. В цикле «У моря» картины морской стихии служат средством оттенения того яли иного лирико-психологического образа.

Романс «**Дробится и плещет**» (из цикла «У моря») — характерный образец пейзажной лирики Римского-Корсакова этого времени. Могучий морской прибой рождает бурный прилив энергии, чувство радостного упоения жизнью. «От грома и плеска проснулась душа. Сродни ей шумящее море» — такова главная мысль произведения.

Вздыхающиеся и опадающие «волны» гармонической фигурации фортепиано, акценты на вершине каждой звуковой волны, смена гармоний необычайно картинно и образно рисуют бурный морской прибой. На этом фоне проходит энергичная мелодия, слагающаяся из коротких затактовых мотивов. Чередование восходящего и нисходящего движений, коротких и долгих звуков, насыщенность вокального звучания придают

Snegurotschka-Arietta aus dem Prolog der Oper erinnert („Ich höre und ich schmelze“).

Ein großer Teil der Romanzen Rimski-Korsakows ist dem Thema der Natur gewidmet. Dazu gehören zwei Vokalzyklen - „Am Meer“ (Text von A. K. Tolstoi) und „Im Frühling“ (Text von A. K. Tolstoi und A. Fet). In diesen Jahren konzentriert sich der Komponist jedoch vor allem auf den Ausdruck lyrischer Gefühle und Gemütszustände. Im „Frühlings“-Zyklus, der von einer leichten Frühlingsstimmung durchdrungen ist, macht er fast keinen Gebrauch von Klängen. Die berühmteste Romanze des Zyklus, „Die Lerche singt lauter“, entbehrt jeglichen grafischen Inhalts. Gefühle der Freude und des Überflusses an Lebensenergie werden hier auf rein lyrische Weise wiedergegeben. Im Zyklus „Am Meer“ dienen die Bilder des Meereselements als Mittel zur Schattierung dieses oder jenes lyrisch-psychologischen Bildes.

Die Romanze „**Die Welle bricht in Gischt**“ (aus dem Zyklus „Am Meer“) ist ein charakteristisches Beispiel für Rimski-Korsakows Landschaftslyrik dieser Zeit. Die mächtige Brandung des Meeres löst einen heftigen Energieschub und ein Gefühl freudiger Lebensfreude aus. „Aus dem Donnern und Plätschern erwacht die Seele. Sie ist mit dem rauschenden Meer verwandt“ - das ist der Grundgedanke des Werkes.

Die auf- und abschwellenden „Wellen“ der harmonischen Figuren des Klaviers, die Akzente an der Spitze jeder Klangwelle und der Wechsel der Harmonien ergeben ein ungewöhnlich malerisches und fantasievolles Bild der stürmischen Brandung des Meeres. Vor diesem Hintergrund erklingt eine energische Melodie, die aus kurzen auftaktischen Motiven besteht. Der Wechsel von auf- und absteigenden Bewegungen, kurzen und langen Tönen und der Reichtum des Vokalklangs

мелодии романса выразительный,
волевой характер.

verleihen der Melodie der Romanze
einen ausdrucksstarken und
willensstarken Charakter.

130

Maestoso alla breve

a pieno voce

Дро...

бит... ся; и пле... щет, и брыз... жет вол... на мне

во... чи со... лн... но... ю вла... гой.

Одна из важных тем творчества
Римского-Корсакова 90-х годов
связана с размышлениями

Eines der wichtigsten Themen im Werk
von Rimski-Korsakow in den 90er
Jahren ist mit den Überlegungen des

композитора об искусстве и назначении художника. Тема искусства, выступающая в некоторых операх композитора того времени, нашла отражение и в его романсах, в том числе в цикле «Поэту». Лучшим романсом в нем является «Октава» (слова А. Майкова). Мысль поэта о том, что природа может послужить неисчерпаемым источником вдохновения для художника, если он сумеет «прочувствовать и понять» ее красоту, была близка Римскому-Корсакову.

Романс «Октава» обладает замечательной внутренней гармонией, уравновешенностью в сочетании поэтического текста, мелодии и сопровождения. Мелодия романса безукоризненна по своей чуткой декламации, полностью сливающейся со стихом. А между тем — это именно песенная мелодия, разнообразная и гибкая.

Komponisten zur Kunst und zur Aufgabe des Künstlers verbunden. Das Thema der Kunst, das in mehreren Opern des Komponisten dieser Zeit auftaucht, spiegelt sich auch in seinen Romanzen wider, darunter der Zyklus „An den Dichter“. Die beste Romanze darin ist „Die Oktave“ (Text von A. Maikow). Die Idee des Dichters, dass die Natur eine unerschöpfliche Inspirationsquelle für den Künstler sein kann, wenn er ihre Schönheit „fühlen und verstehen“ kann, stand Rimski-Korsakow nahe.

Die Romanze „Die Oktave“ hat eine wunderbare innere Harmonie, ein Gleichgewicht in der Kombination von poetischem Text, Melodie und Begleitung. Die Melodie der Romanze ist tadellos in ihrer gefühlvollen Deklamation, die völlig mit der Strophe verschmilzt. Und doch ist es eine liedhafte Melodie, abwechslungsreich und flexibel.

131 *Largo* *dolce*

Гар_мо_ни_и_сти_ха ба_

же ствен_ны в тай_ны не

ду - май раз - га - дать по кни - гам муд - ре - цов

Мелодическое развитие образует трехчастную форму: каждое из предложений (они играют роль периодов) начинается с одинаковых мотивов, но расположенных на разных ступенях лада и различно гармонизованных («Гармонии стиха», «У берега сонных вод», «В созвучии стихов»). В дальнейшем изложении композитор находит новые мелодические варианты. Последовательно расширяя диапазон мелодии, он вводит в конце произведения яркую кульминацию — верхнюю октаву начального звука романса. Необычайной сочности этой мелодической вершины способствует разрастание звукового объема сопровождения, интенсивное движение баса в противоположном по отношению к мелодии направлении. Фортепианная партия романса образуется из мерно повторяющихся аккордов с легкими гармоническими и ладо-тональными переходами. Не выходя за пределы относительно простых мажоро-минорных соотношений, Римский-Корсаков расцвечивает мелодию разнообразными гармоническими красками. В качестве наиболее ярких примеров можно указать на появление мелодического (потом натурального) соль минора в начале второго предложения и на возвышенное, просветленное звучание ля-бемоль мажора, с

Die melodische Entwicklung ist dreiteilig: jeder der Sätze (sie spielen die Rolle von Perioden) beginnt mit denselben Motiven, die jedoch in verschiedenen Tonarten angesiedelt und unterschiedlich harmonisiert sind („Harmonien des Verses“, „Am Ufer der schläfrigen Wasser“, „Im Gleichklang der Verse“). Später findet der Komponist neue melodische Variationen. Indem er den Melodiebereich konsequent ausweitet, führt er am Ende des Werkes einen hellen Höhepunkt ein - die obere Oktave des Anfangstons der Romanze. Der ungewöhnliche Reichtum dieser melodischen Kulmination wird durch das vergrößerte Volumen der Klangbegleitung und die intensive Bewegung des Basses in die der Melodie entgegengesetzte Richtung unterstützt. Der Klavierpart der Suite besteht aus maßvoll wiederholten Akkorden mit leichten harmonischen und harmonischen Klangübergängen. Rimski-Korsakow überschreitet die Grenzen der relativ einfachen Dur-Moll-Proportionen nicht und färbt die Melodie mit verschiedenen harmonischen Farben. Zu den markantesten Beispielen gehören das melodische (dann natürliche) g-Moll zu Beginn der zweiten Phrase und der erhabene, leuchtende As-Dur-Klang, mit dem die thematische Reprise der Romanze beginnt.

которого начинается тематическая реприза романса.

Общим признаком камерного вокального творчества Римского-Корсакова следует считать стремление композитора к обобщенной передаче поэтического текста, особенно характерное для его романсов 90-х годов. В то же время Римского-Корсакова интересуют и программно-изобразительные задачи. В романсах 60—80-х годов это нашло выражение в обилии живописных деталей, в последовательной передаче картинных моментов стихотворения («На холмах Грузии»). В романсах же 90-х годов мы встречаемся с целостным, обобщающим подходом композитора к задаче программной изобразительности: музыка обычно создает какой-либо один характерный музыкальный пейзаж, передает одно состояние природы, без подчеркивания деталей картины («Дробится и плещет»). Вместе с другими русскими композиторами своего времени Римский-Корсаков способствовал обогащению романсного стиля средствами инструментальной выразительности и изобразительности, хотя он в большей мере держался в рамках именно камерного стиля, чем, например, Бородин, который в некоторых своих романсах и песнях достигал почти симфонической полноты и насыщенности звучания (например, в балладе «Море»). В целом романсы Римского-Корсакова развивают собственно лирическую традицию в русской вокальной лирике, восходящую к глинкавскому романсному творчеству, а после Римского-Корсакова нашедшую продолжение в камерной вокальной музыке композиторов начала XX века (Рахманинов, отчасти Метнер).

Русская музыка многим обязана Римскому-Корсакову. Почти все русские композиторы,

Ein gemeinsames Merkmal der kammermusikalischen Vokalwerke Rimski-Korsakows ist das Streben des Komponisten nach einer verallgemeinerten Wiedergabe des poetischen Textes, das besonders für seine Romanzen der 90er Jahre charakteristisch ist. Gleichzeitig interessierte sich Rimski-Korsakow aber auch für programmatische und bildhafte Aufgaben. In seinen Romanzen der 60er - 80er Jahre drückt sich dies in der Fülle malerischer Details, in der konsequenten Wiedergabe graphischer Momente im Gedicht („Auf den Hügeln Georgiens“) aus. In den Romanzen der 90er Jahre hingegen begegnet uns eine ganzheitliche, verallgemeinernde Herangehensweise des Komponisten an die Aufgabe der Programmdarstellung: die Musik entwirft in der Regel eine einzige, charakteristische musikalische Landschaft, vermittelt einen einzigen Naturzustand, ohne Bilddetails hervorzuheben („Die Welle bricht in Gischt“). Zusammen mit anderen russischen Komponisten seiner Zeit trug Rimski-Korsakow zur Bereicherung des romantischen Stils durch instrumentalen Ausdruck und Bildsprache bei, wengleich er sich meist eher im Rahmen des kammermusikalischen Stils hielt als beispielsweise Borodin, der in einigen seiner Romanzen und Lieder (wie in der Ballade „Das Meer“) eine fast symphonische Fülle und Klangfülle erreichte. Insgesamt entwickeln Rimski-Korsakows Romanzen eine regelrechte lyrische Tradition in der russischen Vokallyrik, die auf Glinkas Romanzen zurückgeht und nach Rimski-Korsakow in der kammermusikalischen Vokalmusik von Komponisten des frühen 20. Jahrhunderts (Rachmaninow, teilweise Medtner) fortgesetzt wurde.

Die russische Musik hat Rimski-Korsakow viel zu verdanken. Fast alle russischen Komponisten, die zwischen

выдвинувшиеся в период 1880—1900-х годов, испытали в той или иной мере его влияние.

Истинный чародей в области колорита, гармонического и тембрового, Римский-Корсаков явился во многом открывателем новых путей, оказав большое влияние на оркестровое мышление своих младших современников — русских (Глазунов, Лядов, ранний Стравинский, отчасти Скрябин, Рахманинов периода «Колоколов» и зарубежного периода творчества), а также зарубежных композиторов (французские импрессионисты). Можно даже сказать, что колористические замыслы Римского-Корсакова, волшебные звучности его оперных партитур способствовали прогрессу русской сценически-декоративной (да и не только театральной) живописи. Достаточно назвать имена русских художников, участвовавших в оформлении опер Римского-Корсакова на сцене Московской частной русской оперы: Врубеля, Васнецова, Коровина.

Принципы жанрово-эпического, сказочного симфонизма отразились в партитурах Глазунова, Лядова, Ипполитова-Иванова. Воздействие оперных народно-бытовых сцен композитора заметно в хоровых эпизодах опер Аренского. Некоторые особенности корсаковской лирики получили своеобразное претворение и развитие в лирико-созерцательных страницах произведений Рахманинова.

Многочисленные преемственные связи с наследием Римского-Корсакова существуют и в творчестве советских композиторов: Прокофьева, Шапорина, Свиридова, Пейко, Щедрина.

Исключительно сильным и глубоким оказалось также влияние новаторского гармонического и оркестрового языка Римского-

ден 1880 und 1900er Jahren hervorgegangen sind, wurden auf die eine oder andere Weise von ihm beeinflusst.

Als wahrer Magier auf dem Gebiet der Farben, Harmonien und Klangfarben war Rimski-Korsakow in vielerlei Hinsicht ein Wegbereiter, der einen großen Einfluss auf das orchestrale Denken seiner jüngeren Zeitgenossen hatte - sowohl auf russische (Glasunow, Ljadow, der frühe Strawinski, teilweise Skrjabin, Rachmaninows „Glocken“-Periode und der ausländischen Periode) als auch auf ausländische Komponisten (französische Impressionisten). Man könnte sogar sagen, dass die koloristischen Ideen von Rimski-Korsakow und die magischen Klänge seiner Opernpartituren zum Fortschritt der russischen szenischen und dekorativen (und nicht nur theatralischen) Malerei beigetragen haben. Es genügt, die russischen Künstler zu nennen, die an der Ausschmückung der Opern von Rimski-Korsakow auf der Bühne der Moskauer Privaten Russischen Oper beteiligt waren: Wrubel, Wasnezow, Korowin.

Die Prinzipien des genre-epischen, märchenhaften Symphonismus spiegeln sich in den Partituren von Glasunow, Ljadow und Ippolitow-Iwanow wider. Der Einfluss der Volksszenen des Komponisten ist in den Chorepisoden der Opern von Arenski zu erkennen. Bestimmte Merkmale von Korsakows Lyrik spiegeln sich in den lyrischen und kontemplativen Seiten von Rachmaninows Werken wider und werden dort weiterentwickelt.

Auch in den Werken sowjetischer Komponisten wie Prokofjew, Schaporin, Swiridow, Peiko und Schtschedrin gibt es zahlreiche Verbindungen zum Erbe Rimski-Korsakows.

Der Einfluss von Rimski-Korsakows innovativer harmonischer und orchestraler Sprache war ebenfalls außergewöhnlich stark und tiefgreifend,

Корсакова, мимо достижений которого не прошел никто из русских композиторов позднейшего времени. Произведения Римского-Корсакова входят в золотой фонд классического музыкального наследия прошлого. Глубокие по содержанию, блестящие по мастерству, они сохранили до наших дней свою огромную художественную ценность. Творчество Римского-Корсакова и вся его музыкальная деятельность служат высоким и поучительным примером для советских музыкантов.

ГЛАВА II

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ (1840—1893)

Традиции Глинки и Даргомыжского нашли свое продолжение не только у композиторов «Могучей кучки», но и в творчестве их современника — Петра Ильича Чайковского. Созданные им оперы и балеты, симфонические и камерные произведения явились новым, ценнейшим вкладом в русское искусство XIX века. Велико было также значение педагогической и публицистической деятельности Чайковского в развитии национального профессионального музыкального образования и критики.

Путь композитора Чайковский начал в середине 60-х годов. В 70-х годах он был уже автором многих выдающихся сочинений, в том числе оперы «Евгений Онегин», балета «Лебединое озеро», четырех симфоний, программно-симфонических произведений «Ромео и Джульетта» и «Франческа да Римини». Но наивысшего расцвета достигло его дарование в 80-х и в начале 90-х годов, когда им были

und keiner der späteren russischen Komponisten ist an seinen Errungenschaften vorbeigegangen. Die Werke von Rimski-Korsakow gehören zum goldenen Fundus des klassischen musikalischen Erbes der Vergangenheit. Tiefgründig im Inhalt und brillant im Glanz, haben sie ihren enormen künstlerischen Wert bis heute bewahrt. Rimski-Korsakows Werk und sein gesamtes musikalisches Schaffen sind ein hohes und lehrreiches Vorbild für die sowjetischen Musiker.

KAPITEL II

P. I. TSCHAIKOWSKI (1840-1893)

Die Traditionen von Glinka und Dargomyschski wurden nicht nur von den Komponisten der „Mächtigen Handvoll“ fortgesetzt, sondern auch in den Werken ihres Zeitgenossen Pjotr Iljitsch Tschaikowski. Die von ihm geschaffenen Opern und Ballette, symphonischen und kammermusikalischen Werke waren ein neuer und wertvoller Beitrag zur russischen Kunst des 19. Jahrhunderts. Die pädagogische und publizistische Tätigkeit Tschaikowskis war ebenfalls von großer Bedeutung für die Entwicklung der nationalen professionellen Musikerziehung und -kritik.

Tschaikowski begann seinen Weg als Komponist in der Mitte der 60er Jahre. In den 70er Jahren hatte er bereits viele herausragende Werke komponiert, darunter die Oper „Eugen Onegin“, das Ballett „Schwanensee“, vier Sinfonien, die programmatisch-sinfonischen Werke „Romeo und Julia“ und „Francesca da Rimini“. Aber sein Talent erreichte seinen Höhepunkt in den 80er und frühen 90er Jahren, als er solche Meisterwerke der Weltmusik wie das

созданы такие шедевры мирового музыкального искусства, как балет «Спящая красавица», опера «Пиковая дама», Пятая и Шестая симфонии.

Основные эстетические принципы Чайковского как художника-реалиста сформировались еще в 60—70-е годы под общим, для всего передового русского искусства этих лет воздействием эстетики революционных демократов.

Его творческая мысль всегда направлена к людям, к широкому кругу слушателей. «Я желал бы всеми силами души,— писал он,— чтобы музыка моя распространялась, чтобы увеличивалось число людей, любящих ее, находящихся в ней утешение и подпору.» Чайковский искренне и правдиво рассказывает о скорби и радости простого человека, о его сомнениях, тревогах и мучительных поисках своего места в жизни, о его любви к родине, народу, родной природе и народному искусству. Композитор верит в духовную красоту человека, в его высокие моральные силы; он ярко воплощает в музыке его возвышенно-прекрасную мечту о счастье. Чутко и глубоко раскрывает Чайковский характеры людей, богатый мир их душевных переживаний — от светлых грез о радости до трагического отчаяния и дум о смерти.

По характеру своего дарования Чайковский прежде всего — лирик и драматург-психолог. Горький назвал его «великим лириком». Таким определением он подчеркнул большую идейную содержательность, общественную значимость лирической по своей природе музыки Чайковского. Действительно, Чайковский сумел органично слить в своем творчестве

Балетт „Dornröschen“, die Oper „Pique Dame“ und die Fünfte und Sechste Symphonie schuf.

Tschaikowskis ästhetische Grundprinzipien als realistischer Künstler wurden in den 60er - 70er Jahren unter dem Einfluss der Ästhetik der revolutionären Demokraten geformt, die der gesamten zeitgenössischen russischen Kunst jener Jahre gemein war.

Sein schöpferisches Denken richtet sich stets an die Menschen, an einen großen Kreis von Zuhörern. „Ich wünsche mir mit aller Kraft meiner Seele, - schrieb er, - dass sich meine Musik verbreitet, dass die Zahl der Menschen, die sie lieben, die in ihr Trost und Halt finden, wächst.“ Tschaikowski erzählt aufrichtig und wahrheitsgetreu von den Freuden und Sorgen der einfachen Menschen, von ihren Zweifeln, Ängsten und ihrer schmerzhaften Suche nach ihrem Platz im Leben, von ihrer Liebe zur Heimat, zu ihrem Volk, zu ihrer heimatlichen Natur und Volkskunst. Der Komponist glaubt an die geistige Schönheit und die erhabenen moralischen Kräfte des Menschen; er verkörpert in der Musik anschaulich seinen erhabenen und schönen Traum vom Glück. Einfühlsam und tiefgründig enthüllt Tschaikowski die Charaktere der Menschen, die reiche Welt ihrer inneren Gefühle - von luziden Freudenträumen bis hin zu tragischer Verzweiflung und Gedanken an den Tod.

Aufgrund seiner Begabung ist Tschaikowski in erster Linie ein Lyriker und Dramaturg-Psychologe. Gorki nannte ihn einen „großen Lyriker“. Mit dieser Definition hob er den großen ideologischen Gehalt und die soziale Bedeutung der lyrischen Musik Tschaikowskis hervor. Tschaikowski verstand es in der Tat, in seinem Werk die Direktheit und Herzlichkeit seiner Aussagen mit einer tiefgreifenden

непосредственность, сердечность высказываний с глубоким обобщением сложных философских вопросов жизни.

Начиная с первых лет творчества ведущее место в его музыке заняла тема борьбы человека за свое право на счастье, за право на свободное духовное развитие. Такая тема была очень актуальна для русского искусства 60—70-х годов и обусловлена общей борьбой за освобождение народа. «Подъем чувства личности», «чувства собственного достоинства» одновременно с протестом против «бессмысленных средневековых стеснений», мешающих творческому росту духовных сил человека, отмечались В. И. Лениным как характерные черты эпохи революционного народничества.

Вместе с тем в условиях интенсивно развивающегося капитализма подавление и обесценивание человеческой личности становилось все более очевидным. Во многих лучших произведениях русской литературы (вспомним романы Достоевского, «Анну Каренину» Толстого, отдельные пьесы Островского) картина столкновений человека с окружающей действительностью приобретала глубоко трагедийный характер. Среди музыкантов именно Чайковский передал эту тему с особой художественной силой. Трагедийное начало получило у него наиболее сильное выражение в конце 80-х — начале 90-х годов, во времена разгула политической реакции.

По глубине проникновения в душевный мир человека, по тонкости психологического анализа он может быть сопоставлен с такими художниками, как Толстой и Достоевский.

Verallgemeinerung der komplexen philosophischen Fragen des Lebens organisch zu verschmelzen.

Seit seinen frühen Jahren nahm das Thema des Kampfes des Menschen um sein Recht auf Glück, um das Recht auf freie geistige Entfaltung einen führenden Platz in seiner Musik ein. Ein solches Thema war für die russische Kunst der 60-70er Jahre sehr relevant und wurde durch den allgemeinen Kampf um die Emanzipation des Volkes bedingt. W. I. Lenin bemerkte, dass „das Aufkommen eines Gefühls der Persönlichkeit“ und „eines Gefühls der persönlichen Würde“ zusammen mit dem Protest gegen „sinnlose mittelalterliche Beschränkungen“, die das schöpferische Wachstum der menschlichen geistigen Kräfte behinderten, charakteristisch für die Epoche des revolutionären Nationalismus waren.

Gleichzeitig wurde unter den Bedingungen des sich intensiv entwickelnden Kapitalismus die Unterdrückung und Entwertung der menschlichen Persönlichkeit immer deutlicher. In vielen der besten Werke der russischen Literatur (z. B. in Dostojewskis Romanen, Tolstois „Anna Karenina“ und einigen Theaterstücken Ostrowskis) nahm das Bild vom Zusammenprall des Menschen mit seiner Umwelt einen zutiefst tragischen Charakter an. Unter den Musikern war es Tschaikowski, der dieses Thema mit besonderer künstlerischer Kraft umsetzte. Seine tragischen Anfänge kamen am stärksten in den späten 80er - frühen 90er Jahren zum Ausdruck, zu einer Zeit, in der die politische Reaktion überhand nahm.

Sein tiefer Einblick in die menschliche Seele und die Subtilität seiner psychologischen Analyse machen ihn vergleichbar mit Künstlern wie Tolstoi und Dostojewski.

В соответствии с тематикой и характером дарования композитора сложились и основные черты его творческого облика. Чайковский — один из самых выдающихся в мировом искусстве композиторов-мелодистов. Его музыка отличается большой напевностью. По-вокальному звучат мелодии не только его опер и романсов, но и его инструментальных произведений. Напевность, мелодичность присущи его голосоведению, гармоническому и оркестровому языку. Широким песенным развитием определяется во многом и форма его сочинений. Однако, при ведущем значении мелодики широкого дыхания музыке Чайковского присуща также большая декламационно-речевая выразительность, во многом продолжающая традиции речитатива и музыкальной декламации Даргомыжского.

Истоки мелодического языка Чайковского крепко связаны с традициями русской музыки и одновременно включают в себя лучшие достижения всей европейской культуры в ее различных стилевых проявлениях. Как и «кучкисты» Чайковский опирается — на народно-песенное искусство, но преломляет его по-иному. В его сочинениях сказывается, в первую очередь, влияние не крестьянской, а городской песни и особенно городского бытового романса. В музыкальном языке Чайковского ощутимо влияние русской романсной культуры первой половины XIX века — творчества Гурилева, Варламова, Алябьева, Глинки и Даргомыжского. В произведениях Чайковского часто звучат танцевальные ритмы, особенно ритмы вальса, играющие большую роль не только в его балетах, но и в симфониях, операх, в его камерной инструментальной и вокальной музыке.

Die Hauptmerkmale der schöpferischen Persönlichkeit des Komponisten entwickelten sich entsprechend seinen Themen und der Art seines Talents. Tschaikowski ist einer der herausragendsten melodischen Komponisten der Welt. Seine Musik zeichnet sich durch eine große Melodiösität aus. Nicht nur die Melodien seiner Opern und Romanzen, sondern auch seine Instrumentalwerke klingen vokal. Sein Wohlklang ist in seiner vokalen, harmonischen und orchestralen Sprache enthalten. Auch die Form seiner Kompositionen wird weitgehend von der breiten Entfaltung seiner Lieder bestimmt. Während jedoch melodische Breitartigkeit vorherrscht, besitzt Tschaikowskis Musik auch eine große deklamatorische und verbale Ausdruckskraft, die in vielerlei Hinsicht an die Traditionen des Rezitativs und der musikalischen Deklamation von Dargomyschski anknüpft.

Die Ursprünge von Tschaikowskis melodischer Sprache sind fest mit den Traditionen der russischen Musik verbunden und nehmen gleichzeitig die besten Errungenschaften der gesamten europäischen Kultur in ihren verschiedenen stilistischen Ausprägungen auf. Wie die „Kutschkisten“ stützt sich Tschaikowski auf die Volksliedkunst, aber er bricht sie auf eine andere Weise. Seine Werke sind in erster Linie nicht von ländlichen Liedern, sondern von städtischen Liedern und insbesondere von der städtischen Familienromantik beeinflusst. Tschaikowskis Musiksprache ist geprägt vom Einfluss der russischen romantischen Kultur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts - den Werken von Gurilew, Warlamow, Aljabjew, Glinka und Dargomyschski. In Tschaikowskis Werken finden sich häufig Tanzrhythmen, insbesondere Walzerrhythmen, die nicht nur in seinen Balletten, sondern auch in seinen Sinfonien, Opern und seiner

kammermusikalischen Instrumental- und
Vokalmusik eine wichtige Rolle spielen.



П. И. Чайковский
P. I. Tschaikowski

Одновременно Чайковский чутко воспринял, подобно Глинке, песенную и танцевальную мелодику других народов: украинского, итальянского, французского. На его творчество оказали значительное воздействие оперная драматургия Моцарта и Бизе, симфонизм Бетховена и композиторов-романтиков, немецкая песенная лирика первой половины XIX века, особенно Шумана. Но творчески воспринимая разнообразные традиции зарубежной музыки, Чайковский, всегда придавал, своим сочинениям ярко выраженный русский характер.. «Я до страсти люблю русский элемент во всех его проявлениях...— говорил сам композитор.— Я русский в полнейшем смысле этого слова.» И все его творчество подтверждает правдивость и искренность этих слов.

В каждом из видов музыкального творчества Чайковский был подлинным новатором. Продолжив традиции Даргомыжского в области лирико-психологической музыкальной драмы, он впервые в русской музыке широко и многогранно раскрыл возможности этого жанра, а также затронул сферу лирико-комической оперы. Чайковский создал новый тип симфонии, которую можно назвать симфонией-трагедией, развил жанр одночастной программной увертюры и симфонической поэмы. Он явился основоположником русского классического балета, внес новый яркий вклад в область фортепианного и скрипичного концерта, неизмеримо обогатил сферу лирического романса и фортепианной миниатюры. Наряду с Бородиным он заложил основы дальнейшего развития квартетного жанра. Чайковским создано десять опер, три балета, семь симфоний (в том числе программная симфония «Манфред»), четыре симфонические

Gleichzeitig war Tschaikowski wie Glinka empfänglich für die Lied- und Tanzmelodien anderer Völker - der ukrainischen, italienischen und französischen. Die Operndramaturgie von Mozart und Bizet, die Symphonik Beethovens und der romantischen Komponisten, die deutsche Liedlyrik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, insbesondere Schumanns, hatten einen erheblichen Einfluss auf sein Schaffen. Doch während er die verschiedenen Traditionen ausländischer Musik schöpferisch aufgriff, verlieh Tschaikowski seinen Kompositionen stets einen eindeutig russischen Charakter. „Ich liebe das russische Element in all seinen Erscheinungsformen, - sagte der Komponist selbst. - Ich bin Russe im vollsten Sinne des Wortes.“ Und sein gesamtes Werk bestätigt die Wahrhaftigkeit und Aufrichtigkeit dieser Worte.

Tschaikowski war ein wahrer Erneuerer in jeder Art von Musik. Er knüpfte an die Traditionen von Dargomyschski auf dem Gebiet des lyrischen und psychologischen Musikdramas an, erforschte zum ersten Mal in der russischen Musik die Möglichkeiten dieses Genres auf breiter und vielfältiger Ebene und berührte auch das Gebiet der lyrisch-komischen Oper. Tschaikowski schuf einen Sinfonietypus, den man als Tragödien-Sinfonie bezeichnen könnte, und er entwickelte die Gattung der einsätzigen Programm-Ouvertüre und der sinfonischen Dichtung. Er war der Begründer des klassischen russischen Balletts, leistete einen brillanten Beitrag zum Klavier- und Violinkonzert und bereicherte unermesslich den Bereich der lyrischen Romantik und der Klavierminiatur. Gemeinsam mit Borodin legte er den Grundstein für die Weiterentwicklung der Gattung des Quartetts. Tschaikowski komponierte zehn Opern, drei Ballette, sieben Sinfonien (darunter die

сюиты, ряд программно-симфонических увертюр, фантазий, инструментальных концертов, свыше ста романсов, большое количество фортепианных произведений. Обращался Чайковский и к сфере кантатно-хорового творчества, писал музыку к театральным спектаклям. И везде, в каждой из этих областей, он оставил классические образцы национального музыкального искусства.

Всю свою жизнь Чайковский отдавал много сил овладению профессиональным мастерством. Он всегда проявлял исключительную требовательность к себе и никогда не удовлетворялся достигнутым. Он любил труд и умел трудиться. «Без работы жизнь для меня не имеет смысла, - говорил он. - В сущности, я без нее и дня прожить не могу.» Стремление неустанно расширять свои знания в различных областях науки, литературы, искусства сопровождало весь исключительно плодотворный путь композитора.

Programmsinfonie „Manfred“), vier sinfonische Suiten, eine Reihe von Programm- und Sinfonie-Ouvertüren, Fantasien, Instrumentalkonzerte, über hundert Romanzen und eine große Anzahl von Klavierwerken.

Tschaikowski wandte sich auch der Kantate und dem Chorwerk zu und schrieb Musik für Theaterstücke. Und überall, in jedem dieser Bereiche, hinterließ er klassische Beispiele der nationalen Musikkunst.

Tschaikowski widmete sein ganzes Leben lang viel Energie der Beherrschung seiner beruflichen Fähigkeiten. Er stellte stets hohe Ansprüche an sich selbst und war nie zufrieden mit dem, was er erreicht hatte. Er liebte die Arbeit und wusste, wie man arbeitet. „Ohne Arbeit hat das Leben für mich keinen Sinn, - sagte er. - In der Tat kann ich keinen einzigen Tag ohne sie leben.“ Der Wunsch, sein Wissen in verschiedenen Bereichen der Wissenschaft, Literatur und Kunst ständig zu erweitern, begleitete den außergewöhnlich fruchtbaren Weg des Komponisten.

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Детские годы. Петр Ильич Чайковский родился 25 апреля 1840 года в заводском поселке Воткинск (ныне город Чайковский Удмуртской АССР) в семье горного инженера, директора Камско-Воткинских заводов. В Воткииске, а с шестилетнего возраста в Алапаевске (на Урале) протекли ранние детские годы композитора. Народные песни — по преимуществу протяжные, лирические напевы рыбаков, часто по вечерам звучавшие с озера, — были первыми, наиболее яркими музыкальными впечатлениями Чайковского. Впоследствии композитор писал: «Я вырос в глуши, с детства, самого раннего, проникся

LEBENS- UND SCHAFFENSWEG

Kindheit. Pjotr Iljitsch Tschaikowski wurde am 25. April 1840 in der Fabrikstadt Wotkinsk (der heutigen Stadt Tschaikowski in der Udmurtischen ASSR) als Sohn eines Bergbauingenieurs und Direktors der Kamsko-Wotkinsker Werke geboren. Der Komponist verbrachte seine frühen Kindheitsjahre in Wotkinsk und ab seinem sechsten Lebensjahr in Alapajewsk (im Ural). Volkslieder - vor allem die lang anhaltenden, lyrischen Melodien der Fischer, die abends oft vom See her erklangen - waren Tschaikowskis erste und lebendigste musikalische Eindrücke. Später schrieb der Komponist: „Ich bin in der Wildnis aufgewachsen, und seit meinen frühen

неизъяснимой красотой
характеристических черт русской
народной музыки...» Народного
характера мелодии он слышал и
дома: мать композитора играла на
фортепиано и часто пела популярные
песни и романсы, среди которых
особенной любовью мальчика
пользовался «Соловей» Алябьева.

В эти же годы Чайковский
познакомился и с некоторыми
произведениями итальянских и
немецких композиторов; их он слушал
в исполнении на оркестрине
(механическом органе), привезенной
в Воткинск отцом, который очень
любил музыку и музицировал на
флейте. Особенно горячо Чайковский
полюбил широкораспевные мелодии
Беллини и музыку оперы «Дон-
Жуан» Моцарта. В раннем возрасте
начались и его первые уроки игры на
фортепиано.

Среди горячо любимой семьи, под
непосредственным наблюдением
францужейки-губериантки Фанни
Дюрбах прошлр его детство.
Правдивый, отзывчивый, чуткий к
людям мальчик с ранних лет
завоевал большую любовь всех
окружающих.

В десятилетнем возрасте его отдали
учиться в петербургское Училище
правоведения, которое готовило
чиновников для департамента
юстиции.

**Годы учения в Училище
правоведения и Петербургской кон-
серватории.** В Петербурге
Чайковский впервые получил воз-
можность познакомиться с театром, с
операми Глинки, Россини, Вебера, с
симфоническим творчеством русских
и зарубежных композиторов. Любовь
мальчика к музыке стала еще
сильнее. В Училище правоведения он
занимался и музыкой участвовал в
хоре, музицировал с товарищами, в
течение некоторого времени брал
специальные уроки игры на рояле.
После окончания в 1859 году

Jahren war ich von der unsagbaren
Schönheit der charakteristischen
Merkmale der russischen Volksmusik
durchdrungen...“. Auch zu Hause hörte
er Volksmelodien: die Mutter des
Komponisten spielte Klavier und sang
oft volkstümliche Lieder und Romanzen,
von denen der Junge Aljabjews
„Nachtigall“ besonders liebte.

In diesen Jahren lernte Tschaikowski
auch einige Werke italienischer und
deutscher Komponisten kennen; er
hörte sie auf dem Orchestrion
(mechanische Orgel), das sein Vater,
der die Musik liebte und über die Flöte
sinnierte, nach Wotkinsk brachte.
Tschaikowski mochte besonders Bellinis
weit gesungene Melodien und die Musik
aus Mozarts Oper „Don Giovanni“. Auch
seinen ersten Klavierunterricht erhielt er
schon in jungen Jahren.

Seine Kindheit verbrachte er inmitten
einer geliebten Familie, die unter der
direkten Aufsicht der französischen
Gouvernante Fanny Dürbach stand. Als
aufrichtiger, mitfühlender und sensibler
Junge gewann er von klein auf die
Zuneigung aller Menschen in seinem
Umfeld.

Im Alter von zehn Jahren wurde er
zum Studium an die Petersburger
Rechtsschule geschickt, die Beamte für
das Justizministerium ausbildete.

**Er studierte an der juristischen
Fakultät und am Petersburger
Konservatorium.** In Petersburg lernte
Tschaikowski zum ersten Mal das
Theater, Opern von Glinka, Rossini und
Weber sowie symphonische Werke
russischer und ausländischer
Komponisten kennen. Die Liebe des
Jungen zur Musik wurde immer stärker.
An der juristischen Fakultät studierte er
ebenfalls Musik, nahm am Chor teil,
musizierte mit seinen Mitschülern und
nahm eine Zeit lang speziellen
Klavierunterricht. Nach seinem
Abschluss 1859 musste Tschaikowski in

училища Чайковский вынужден был поступить на службу чиновником и выполнять неинтересные и тягостные для него обязанности. «Из меня сделали чиновника, и то плохого», — говорил он впоследствии.

Вместе с тем стремление к любимому искусству все росло, и осенью 1861 года, не оставляя еще службы, Чайковский начал заниматься в организованных в тот год при Русском музыкальном обществе в Петербурге музыкальных классах, а затем, в 1862 году, был принят в только что открывшуюся в Петербурге первую русскую консерваторию. В письме 1863 года к сестре Чайковский так рассказывал об этом событии: «Я поступил в вновь открывшуюся Консерваторию... В прошлом году, как тебе известно, я очень много занимался теорией музыки и теперь решительно убедился, что рано или поздно, но я променяю службу на музыку. Не подумай, что я воображаю сделаться великим артистом, — я просто хочу только делать то, к чему меня влечет призвание... Службу, конечно, я окончательно не брошу до тех пор, пока не буду окончательно уверен в том, что я артист, а не чиновник».

Страстно и целеустремленно принялся Чайковский за работу, поражая своих учителей усидчивостью, настойчивостью и исключительной трудоспособностью. В консерватории он занимался под руководством А. Г. Рубинштейна и Н. И. Зарембы. Только теперь, в возрасте двадцати двух лет, он смог наконец получить доступ к настоящему профессиональному музыкальному образованию. Параллельно с занятиями в теоретических классах Чайковский учился игре на флейте и органе, участвовал в ученическом оркестре консерватории. Выполняя огромное количество учебных заданий, он делал отличные успехи и окончил

den Staatsdienst eintreten und uninteressante und lästige Aufgaben übernehmen. „Sie haben einen Bürokraten aus mir gemacht, und zwar einen schlechten“, - sagte er später.

Tschaikowskis Leidenschaft für seine Lieblingskunst wurde immer größer, und im Herbst 1861 besuchte er den Musikunterricht der in diesem Jahr gegründeten Russischen Musikgesellschaft in Petersburg, und später, 1862, wurde er in das neu eröffnete erste russische Konservatorium in Petersburg aufgenommen. Darüber schrieb Tschaikowski 1863 in einem Brief an seine Schwester: „Ich wurde in das neu eröffnete Konservatorium aufgenommen ... Letztes Jahr habe ich, wie Du weißt, Musiktheorie studiert, und jetzt bin ich fest davon überzeugt, dass ich früher oder später meinen Dienst gegen Musik eintauschen werde. Du darfst nicht denken, dass ich ein großer Künstler sein will - ich will nur das tun, wozu ich berufen bin ... Natürlich werde ich den Dienst erst dann endgültig aufgeben, wenn ich sicher bin, dass ich ein Künstler und kein Beamter bin.“

Tschaikowski begann seine Arbeit leidenschaftlich und zielstrebig und beeindruckte seine Lehrer durch seinen Fleiß, seine Ausdauer und seine außergewöhnliche Arbeitsfähigkeit. Er studierte am Konservatorium unter A. G. Rubinstein und N. I. Saremba. Erst jetzt, im Alter von zweiundzwanzig Jahren, erhielt er endlich Zugang zu einer echten professionellen Musikausbildung. Neben dem Theorieunterricht lernte Tschaikowski Flöte und Orgel und spielte im Studentenorchester des Konservatoriums mit. Er zeichnete sich in seinen Studien aus und schloss sein Studium am Petersburger Konservatorium 1865 mit einer Silbermedaille ab, die er für die Kantate

Петербургскую консерваторию в 1865 году с серебряной медалью, присужденной ему за сочиненную к выпускному экзамену кантату «К радости» на текст Шиллера. К консерваторским годам относится и первое обращение Чайковского к творчеству А. Н. Островского: в 1864 году он написал увертюру к драме «Гроза», в музыке которой уже в значительной мере раскрылись характерные черты драматического дарования Чайковского.

Московский период жизни и творчества. В январе 1866 года, приняв приглашение Н. Г. Рубинштейна, Чайковский переехал в Москву, чтобы стать профессором Московской консерватории. Начался новый период в жизни композитора.

В Москве его творческая деятельность достигла большого и разностороннего развития. В то же время Чайковский интенсивно работал как педагог-воспитатель и критик-публицист. Развитию творческого дарования Чайковского в эти годы во многом способствовало его общение с различными выдающимися представителями русской литературы и искусства. Так, в Москве у него установились дружеские связи с А. Н. Островским. Вместе с ним он часто бывал на собраниях «Артистическо скоро кружка» — содружества передовых деятелей русской литературы, театра, музыки, организованного по инициативе Н. Г. Рубинштейна, А. Н. Островского и В. Ф. Одоевского. Общие демократические устремления в искусстве, любовь к народной песне, широко звучавшей в Москве и ее пригородах, забота о русском музыкальном образовании и просвещении сближала представителей различных профессий, давая обильную пищу для оживленных споров и бесед.

„An die Freude“ nach einem Text von Schiller erhielt, die er für seine Abschlussprüfung komponiert hatte. In die Konservatoriumsjahre fällt auch Tschaikowskis erste Auseinandersetzung mit den Werken A. N. Ostrowskis: 1864 komponierte er die Ouvertüre zu dessen Drama „Der Sturm“, dessen Musik bereits in hohem Maße die Besonderheiten von Tschaikowskis dramatischer Begabung erkennen ließ.

Die Moskauer Periode seines Lebens und Schaffens. Im Januar 1866 nahm Tschaikowski die Einladung N. G. Rubinsteins an und zog nach Moskau, um Professor am Moskauer Konservatorium zu werden. Ein neuer Abschnitt im Leben des Komponisten begann.

In Moskau erreichte seine künstlerische Tätigkeit eine große und vielseitige Entwicklung. Gleichzeitig arbeitete Tschaikowski intensiv als Lehrer und kritischer Publizist. Die Entwicklung von Tschaikowskis schöpferischem Talent in diesen Jahren wurde durch seinen Kontakt mit verschiedenen prominenten Vertretern der russischen Literatur und Kunst stark gefördert. So knüpfte er in Moskau freundschaftliche Beziehungen zu A. N. Ostrowski. Gemeinsam mit ihm nahm er häufig an den Treffen des „Künstlerischen Kreises“ teil - einer Vereinigung führender Persönlichkeiten der russischen Literatur, des Theaters und der Musik, die auf Initiative von N. G. Rubinstein, A. N. Ostrowski und W. F. Odojewski organisiert wurde. Gemeinsame demokratische Bestrebungen in der Kunst, die Liebe zum Volkslied, das in Moskau und seinen Vororten weithin zu hören ist, die Sorge um die russische Musikerziehung und -aufklärung brachten Vertreter verschiedener Berufe zusammen und boten reichlich Stoff für lebhaftere Debatten und Gespräche.

В кружке Чайковский познакомился с выдающимися артистами Малого театра П. М. Садовским и В. И. Живокини. Он часто посещал также спектакли Малого театра, который был с тесно связан с творчеством Островского и переживал в те годы большой творческий подъем. Театр активно боролся за новые, реалистические принципы русского драматического искусства. Его постановки вызывали со стороны композитора самое восторженное отношение, и эти яркие театральные впечатления, несомненно, сыграли большую роль в формировании творческих принципов Чайковского как оперного композитора.

В московские годы произошло и знакомство композитора с Л. Н. Толстым, который был глубоко восхищен музыкой Первого квартета Чайковского. Со своей стороны Чайковский высоко оценил дарование Толстого и не раз высказывал впоследствии свое глубокое преклонение перед его талантом. В дневнике композитора содержится следующая запись: «Более чем когда-либо я убежден, что величайший из всех когда-либо и где-либо бывших писателей-художников есть Л. Н. Толстой. Его одного достаточно, чтобы русский человек не склонял голову, когда перед ним высчитывают все великое, что дала человечеству Европа».

В 60—70-х годах установились и прочные связи Чайковского с композиторами «Могучей кучки» Балакиревым и Римским-Корсаковым, а также со Стасовым. Балакирев и Стасов неоднократно подсказывали Чайковскому сюжеты для его программных произведений. Так, например, по совету Балакирева Чайковский принялся за сочинение увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта», по совету В. В. Стасова была написана «Буря». С Балакиревым и Римским-Корсаковым

Tschaikowski lernte die hervorragenden Schauspieler des Maly-Theaters, P. M. Sadowski und W. I. Schiwokini, kennen. Er besuchte oft Aufführungen des Maly-Theaters, das eng mit Ostrowskis Arbeit verbunden war und in jenen Jahren einen großen kreativen Aufschwung erlebte. Das Theater kämpfte aktiv für neue, realistische Prinzipien der russischen Dramatik. Seine Inszenierungen riefen die schwärmerische Haltung des Komponisten hervor, und diese lebendigen theatralischen Eindrücke spielten zweifellos eine wichtige Rolle bei der Herausbildung von Tschaikowskis kreativen Prinzipien als Opernkomponist.

In den Moskauer Jahren lernte der Komponist L. N. Tolstoi kennen, der von der Musik von Tschaikowskis erstem Quartett sehr angetan war. Tschaikowski seinerseits lobte Tolstois Talent und drückte mehr als einmal seine tiefe Bewunderung für dessen Begabung aus. Im Tagebuch des Komponisten findet sich folgende Notiz: „Mehr denn je bin ich davon überzeugt, dass Tolstoi der größte lebende Schriftsteller-Künstler ist, der je gelebt hat und überall lebt. Er allein genügt, um den russischen Menschen davon abzuhalten, den Kopf zu senken, wenn man all das Große, das Europa der Menschheit gegeben hat, vor ihm zählt.“

In den 60er - 70er Jahren knüpfte Tschaikowski enge Beziehungen zu den Komponisten der „Mächtigen Handvoll“ - Balakirew und Rimski-Korsakow - sowie zu Stassow. Balakirew und Stassow schlugen wiederholt Themen für Tschaikowskis Programmwerke vor. So begann Tschaikowski auf Anraten von Balakirew mit der Komposition der Fantasie-Ouvertüre „Romeo und Julia“, und auf Anraten von W. W. Stassow schrieb er „Der Sturm“. Tschaikowski teilte seine Kompositionspläne mit Balakirew und Rimski-Korsakow; er gab

Чайковский делился своими творческими планами; последнему он помогал также советами при его работе над самообразованием в области теории музыки. Композиторы обменивались записями народных песен.

Так, в общении с представителями передового русского искусства и при постоянном живом интересе к народному творчеству, формировался реалистический музыкальный стиль Чайковского.

К московскому периоду относится создание большого количества самых разнообразных произведений, в их числе — оперы «Воевода», «Ундина», «Опричник», «Кузнец Вакула», балет «Лебединое озеро», три первые симфонии, несколько программных увертюр-фантазий для оркестра (среди них «Ромео и Джульетта» и «Франческа да Римини»), три квартета, Первый фортепианный концерт, Вариации для виолончели с оркестром на тему рококо, музыка к сказке Островского «Снегурочка», цикл фортепианных пьес «Времена года» и ряд других камерноинструментальных сочинений и романсов. В Москве же Чайковским была начата работа над Четвертой симфонией и оперой «Евгений Онегин» по роману в стихах Пушкина, ознаменовавшими наступление высокой творческой зрелости композитора.

Большая часть произведений московского периода связана с образами русской жизни. В них Чайковский нередко включал подлинные народные песни — русские или украинские. Так, например, записанная им под Москвой с голоса крестьянки песня «Коса ль моя, косынька» вошла в оперу «Воевода» («Соловушка в дубравушке») ¹.

Tschaikowski auch Ratschläge zur Selbstausbildung in Musiktheorie. Die Komponisten tauschten Aufnahmen von Volksliedern aus.

So entstand Tschaikowskis realistischer Musikstil in der Kommunikation mit Vertretern der führenden russischen Kunst und in seinem ständigen Interesse an der Volkskunst.

Die Moskauer Periode umfasst eine große Anzahl sehr unterschiedlicher Werke, darunter die Opern „Der Wojewode“, „Undine“, „Der Opritschnik“ und „Wakula der Schmied“, das Ballett „Schwanensee“, die ersten drei Sinfonien, mehrere Fantasie-Ouvertüren für Orchester (darunter „Romeo und Julia“ und „Francesca da Rimini“), drei Quartette, das erste Klavierkonzert, die Variationen für Cello und Orchester über ein Rokoko-Thema, die Musik zu Ostrowskis Märchen „Snegurotschka“, ein Zyklus von Klavierstücken zu den „Die Jahreszeiten“ und eine Reihe weiterer Kammermusikwerke und Romanzen. In Moskau begann Tschaikowski mit der Arbeit an seiner Vierten Symphonie und seiner Oper „Eugen Onegin“ nach dem Roman in Versen von Puschkin, die den Höhepunkt der künstlerischen Reife des Komponisten markierte.

Die meisten Werke der Moskauer Zeit sind mit Bildern des russischen Lebens verbunden. Tschaikowski bezog oft authentische russische oder ukrainische Volkslieder ein. So wurde beispielsweise ein Lied, das er in der Nähe von Moskau mit der Stimme einer Bäuerin aufnahm, „Mein Zopf, mein kleiner Zopf“, in die Oper „Der Wojewode“ („Kleine Nachtigall im Eichenhain“) ¹ aufgenommen.

¹ А позднее перешла в оперу «Опричник» (песня Наташи).

Песня «Сидел Ваня на диване», услышанная Чайковским на Украине, в Каменке, стала главной темой медленной части (Andante cantabile) Первого струйного квартета. Украинские напевы использованы Чайковским во Второй симфонии².

² Песня «Журавель» в финале симфонии и украинский вариант песни «Вниз по матушке по Волге» в начале первой части.

Подлинными русскими народными песнями, широко распространенными в те годы и в городе, звучат в финалах Первой и Четвертой симфоний³.

³ Песня «Я посею ли, млада» в Первой симфонии и «Во поле березонька стояла» — в Четвертой.

В те же годы Чайковский создал специальный сборник народных песен, включив в него 50 народных напевов, среди которых имеются такие выдающиеся образцы народного творчества, как «Исходила младенька», «На море утушка купалась» и другие.

Для значительной части музыки, созданной Чайковским в московский период, характерны светлые, весенние настроения. Нередко в ней проявляется восторженное отношение к жизни (например, в Первом концерте для фортепиано) или же воплощается сердечно-задушевный отклик на поэтические образы природы (цикл «Времена года», Первая симфония «Зимние грезы»). Некоторые сочинения этих лет содержат яркие зарисовки народного быта, живо передают народный юмор и веселье (например,

¹ Und später in die Oper „Der Opritschnik“ (Nataschas Lied) übertragen.

Das Lied „Wanja saß auf dem Sofa“, das Tschaikowski in der Ukraine, in Kamenka, hörte, wurde zum Hauptthema des langsamen Satzes (Andante cantabile) des ersten Streichquartetts. Ukrainische Melodien wurden von Tschaikowski in seiner Zweiten Symphonie² verwendet.

² Das Lied „Der Kranich“ im Finale der Sinfonie und die ukrainische Version von „Die Mutter Wolga hinunter“ zu Beginn des ersten Satzes.

Echte russische Volkslieder, die in jenen Jahren und in der Stadt weit verbreitet waren, erklingen in den Finalsätzen der Ersten und Vierten Sinfonie³.

³ Das Lied „Ich werde säen, junges Mädchen“ in der Ersten Symphonie und „Es stand eine Birke auf dem Felde“ in der Vierten.

Gleichzeitig stellte Tschaikowski eine spezielle Sammlung von Volksliedern zusammen, die über 50 Volksweisen enthält, darunter so herausragende Beispiele der Volkskunst wie „Kam heraus ein Mädchen“ und „Auf dem Meer badete die Ente“, um nur einige zu nennen.

Ein Großteil der von Tschaikowski in der Moskauer Zeit komponierten Musik ist von hellen, frühlinghaften Stimmungen geprägt. Sie zeigt oft ein enthusiastisches Lebensgefühl (z. B. im Ersten Klavierkonzert) oder verkörpert eine herzliche und zu Herzen gehende Reaktion auf poetische Naturbilder (der Zyklus „Die Jahreszeiten“, die Erste Symphonie, „Wintertagträume“). Einige Werke dieser Jahre enthalten lebendige Skizzen des Volkslebens, die den volkstümlichen Humor und die Fröhlichkeit anschaulich vermitteln (z. B. das Finale der Ersten und Zweiten

финалы Первой и Второй симфоний). Однако уже и сочинениям московского периода присущи порой иные настроения: в них выражены неудовлетворенность жизнью, тоска по идеалу, элегическая скорбь, а в отдельных произведениях, как, например, в увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта», музыка достигает подлинного трагизма. Драматичны по своему характеру также созданные в эти годы фантазия «Франческа да Римини», балет «Лебединое озеро» и некоторые романсы.

Жанровое разнообразие характерно для оперного творчества этих лет: здесь и лирико-бытовая драма «Воевода» (по Островскому), и лирико-фантастическая опера «Ундина» (на переводный сюжет Жуковского), историко-бытовая опера «Опричник» (по роману Лажечникова), наконец, лучшее из оперных произведений «доонегинского» периода — лирико-комическая опера «Кузнец Вакула» по повести Гоголя. Уже этим ранним операм присущ целый ряд ярких творческих достижений. Однако им часто не хватает достаточной драматургической цельности, завершенности. Вот почему некоторые из своих ранних опер Чайковский впоследствии уничтожил, а оперу «Кузнец Вакула» в 80-х годах значительно переработал¹.

¹ Опера в новом варианте получила название «Черевички».

Несмотря на интенсивное творчество, Чайковский в эти годы уделял много времени педагогической и музыкально-критической работе. В течение почти 12 лет он преподавал в Московской консерватории: вел курсы теории, гармонии, инструментовки и сочинения. Любимым учеником Чайковского был Сергей Иванович

Синфоние). Die Werke der Moskauer Zeit enthalten jedoch manchmal auch andere Stimmungen: sie drücken Unzufriedenheit mit dem Leben, Sehnsucht nach einem Ideal und elegische Trauer aus, während die Musik in einzelnen Werken - zum Beispiel in der Fantasie-Ouvertüre „Romeo und Julia“ - wirklich tragisch wird. Die Fantasie „Francesca da Rimini“, das Ballett „Schwanensee“ und einige Romanzen haben ebenfalls einen dramatischen Charakter.

Die Vielfalt der Genres ist typisch für die Opern jener Jahre: es gibt ein lyrisches Drama „Der Wojewode“ (nach Ostrowski), eine lyrische und phantastische Oper „Undine“ (nach einem übersetzten Text von Schukowski), eine historisch-literarische Oper „Der Opritschnik“ (nach dem Roman von Laschetschnikow) und schließlich das beste Opernwerk der „Vor-Onegin“-Periode - die lyrisch-komische Oper „Wakula der Schmied“ nach einer Erzählung von Gogol. Bereits diese frühen Opern weisen eine Reihe lebendiger schöpferischer Leistungen auf. Allerdings mangelt es ihnen oft an dramaturgischer Integrität und Vollständigkeit. Deshalb vernichtete Tschaikowski später einige seiner frühen Opern und überarbeitete in den 80er Jahren „Wakula der Schmied“¹.

¹ Die neue Fassung der Oper heißt „Tscherewitschki“ (*Pantöffelchen, Oksanas Launen*).

Trotz seiner intensiven Kreativität widmete Tschaikowski in diesen Jahren auch viel Zeit der pädagogischen und musikkritischen Arbeit. Fast 12 Jahre lang unterrichtete er am Moskauer Konservatorium: er lehrte Theorie, Harmonielehre, Instrumentation und Komposition. Tschaikowskis Lieblingsschüler war Sergej Iwanowitsch

Танеев — выдающийся русский композитор и пианист, ставший его близким другом.

Как педагог Чайковский стремился прежде всего привить ученикам любовь к Глинке и Моцарту. Изложение различных теоретических правил он всегда подкреплял примерами из произведений этих композиторов.

Педагогическая работа Чайковского оказала благотворное влияние на развитие русского профессионального музыкального образования. Его личный педагогический опыт нашел отражение в созданных им учебных пособиях, из которых особенно большое значение имеет «Руководство к практическому изучению гармонии» (1871 г.) — первый в России учебник для консерваторий по данному курсу, принадлежащий русскому автору.

Как критик Чайковский выступал в московских газетах «Современная летопись» и «Русские ведомости» с 1871 по 1876 годы. Его отчеты о музыкальной жизни Москвы, о деятельности молодых русских исполнителей, его страстные выступления против засилья на русской оперной сцене произведений итальянских композиторов и исполнителей характеризуют Чайковского как ревностного борца за развитие самобытно-национального русского искусства. Исключительно большое значение имели печатные отзывы Чайковского о Балакиреве и Римском-Корсакове. Когда Балакирев был отстранен от дирижирования концертами Петербургского отделения Русского музыкального общества, Чайковский выступил в печати с протестующей статьей, горячо доказывая огромные заслуги Балакирева как музыкального деятеля. Чутко угадал Чайковский будущую историческую роль Римского-Корсакова, написав о нем

Tanejew, der herausragende russische Komponist und Pianist, der sein enger Freund wurde.

Als Lehrer versuchte Tschaikowski vor allem, seinen Schülern die Liebe zu Glinka und Mozart zu vermitteln. Er untermauerte die verschiedenen theoretischen Regeln stets mit Beispielen aus den Werken dieser Komponisten.

Tschaikowskis pädagogische Arbeit wirkte sich positiv auf die Entwicklung der russischen professionellen Musikausbildung aus. Seine persönliche pädagogische Erfahrung spiegelte sich in den von ihm geschaffenen Lehrbüchern wider, von denen die „Richtlinien für das praktische Studium der Harmonielehre“ (1871) - das erste russische Lehrbuch für Konservatorien zu diesem Kurs, das dem russischen Autor gehört - besonders wichtig sind.

Als Kritiker erschien Tschaikowski von 1871 bis 1876 in den Moskauer Zeitungen „Moderne Chronik“ und „Russische Nachrichten“. Seine Berichte über das Moskauer Musikleben, über die Aktivitäten junger russischer Interpreten und seine leidenschaftlichen Reden gegen die Dominanz der Werke italienischer Komponisten und Interpreten in der russischen Opernszene charakterisieren Tschaikowski als einen eifrigen Kämpfer für die Entwicklung einer originären und nationalen russischen Kunst. Tschaikowskis gedruckte Kritiken über Balakirew und Rimski-Korsakow waren von großer Bedeutung. Als Balakirew von der Leitung von Konzerten für die Petersburger Abteilung der Russischen Musikgesellschaft suspendiert wurde, protestierte Tschaikowski in der Presse und argumentierte leidenschaftlich für die immensen Verdienste Balakirews als musikalische Persönlichkeit. Tschaikowski war sich der zukünftigen historischen Rolle Rimski-Korsakows sehr bewusst und schrieb bereits 1868

еще в 1868 году: «...Нет сомнения, что этому замечательно даровитому человеку суждено сделаться одним из лучших украшений нашего искусства».

Жизнь и творчество 1878—1893 годов. Нервное заболевание, вызванное напряженной работой и тяжелыми личными переживаниями (неудачная женитьба), послужило причиной отъезда Чайковского в конце 1877 года из Москвы за границу. В Италии композитором были завершены Четвертая симфония и опера «Евгений Онегин». Огромным было их значение в биографии Чайковского. Подытожив предшествующий опыт, он одновременно открыл в них новые, широкие горизонты для дальнейшей творческой деятельности. Появление этих произведений стало выдающимся событием и в жизни всего русского искусства.

В 80-х и в начале 90-х годов Чайковский обращается к новой тематике, новым образам, новым музыкальным жанрам и формам. Так, после лирической оперы «Евгений Онегин» он создает в 1879 году героико-патриотическую оперу «Орлеанская дева» по трагедии Шиллера. К историческому прошлому относится и сюжет следующей оперы — «Мазепа» (1883 г.) по поэме Пушкина «Полтава». В ней на фоне исторических событий раскрывается лирическая драма дочери Кочубея— Марии. Следующая опера этого десятилетия — «Чародейка» (1887 г.) по драме И. А. Шпагинского — лирико-трагическая и одновременно народно-бытовая опера. На рубеже нового десятилетия, в 1890 году, появляется выдающееся произведение мировой музыкальной классики — опера «Пиковая дама» на сюжет одноименной повести Пушкина. Эту оперу можно рассматривать как вторую (после

über ihn: „...Es besteht kein Zweifel, dass dieser wunderbar begabte Mann dazu bestimmt ist, eines der schönsten Juwelen unserer Kunst zu werden.“

Leben und Schaffen 1878-1893. Eine durch die anstrengende Arbeit verursachte Nervenkrankheit und schwere persönliche Probleme (eine gescheiterte Ehe) veranlassten Tschaikowski Ende 1877, Moskau zu verlassen und ins Ausland zu gehen. In Italien vollendete der Komponist seine Vierte Symphonie und die Oper „Eugen Onegin“. Ihre Bedeutung in Tschaikowskis Biografie war enorm. Indem er seine bisherigen Erfahrungen zusammenfasste, eröffnete er gleichzeitig neue, breitere Horizonte für seine weitere künstlerische Tätigkeit. Das Erscheinen dieser Werke war ein herausragendes Ereignis im Leben der russischen Kunst insgesamt.

In den 80er und Anfang der 90er Jahre wandte sich Tschaikowski neuen Themen, neuen Bildern und neuen musikalischen Gattungen und Formen zu. So komponierte er nach der lyrischen Oper „Eugen Onegin“ 1879 die heroische und patriotische Oper „Die Jungfrau von Orleans“ nach Schillers Tragödie. Auch die Handlung seiner nächsten Oper „Mazepa“ (1883), die auf Puschkins Gedicht „Poltawa“ basiert, ist mit der historischen Vergangenheit verbunden. Das lyrische Drama von Kotschubejs Tochter Maria wird vor dem Hintergrund der historischen Ereignisse dargestellt. Die nächste Oper des Jahrzehnts - „Die Zauberin“ (1887) nach dem Drama von I. A. Schpaschinski ist eine lyrisch-tragische und zugleich volkstümlich-häusliche Oper. An der Wende des Jahrzehnts, im Jahr 1890, erschien ein herausragendes Werk der klassischen Weltmusik - die Oper „Die Pique Dame“ nach der gleichnamigen Erzählung von Puschkin. Diese Oper kann als der zweite (nach „Eugen Onegin“)

«Евгения Онегина»), вершину в оперном творчестве Чайковского.

В 80-е годы композитор пишет большое количество разнообразных симфонических и камерных произведений. Впервые он обращается к жанру симфонической сюиты. Дальнейшее развитие получают симфонии (программная симфония «Манфред»— 1885 г., Пятая симфония — 1888 г.). Появляются новые увертюры («1812 год», «Гамлет»), В начале 80-х годов создано блестящее, ярко народное по языку «Итальянское каприччио» для симфонического оркестра, продолжившее традиции испанских увертюр Глинки. В те же годы Чайковский впервые обратился к жанру трио и написал свое известное сочинение для рояля, скрипки и виолончели, посвященное памяти Н. Рубинштейна. На протяжении 80-х годов он создал большое количество романсов, глубоких по психологическому замыслу (например, трагический романс «На нивы желтые»), а наряду с этим — цикл светлых поэтических детских песен. В конце 80-х годов написан второй балет Чайковского «Спящая красавица».

Исключительно разнообразно творчество композитора последних трех лет жизни. Сразу же после «Пиковой дамы» был сочинен струнный секстет «Воспоминания о Флоренции». В течение 1891—1892 годов созданы светлая, солнечная по характеру камерная лирическая опера «Иоланта» на сюжет драмы датского писателя Герца и балет «Щелкунчик» по сказке Гофмана (в обработке Дюма). Продолжалась работа и в области романса и камерно-инструментальных жанров. Наконец, в 1893 году появилась Шестая симфония («Патетическая», как назвал ее сам автор) — вершина его симфонического творчества.

Высшим достижением творчества композитора в оперном искусстве считается «Евгений Онегин», который рассматривается как высший этап в развитии оперного искусства XIX века.

В 80-е годы композитор пишет большое количество разнообразных симфонических и камерных произведений. Впервые он обращается к жанру симфонической сюиты. Дальнейшее развитие получают симфонии (программная симфония «Манфред»— 1885 г., Пятая симфония — 1888 г.). Появляются новые увертюры («1812 год», «Гамлет»), В начале 80-х годов создано блестящее, ярко народное по языку «Итальянское каприччио» для симфонического оркестра, продолжившее традиции испанских увертюр Глинки. В те же годы Чайковский впервые обратился к жанру трио и написал свое известное сочинение для рояля, скрипки и виолончели, посвященное памяти Н. Рубинштейна. На протяжении 80-х годов он создал большое количество романсов, глубоких по психологическому замыслу (например, трагический романс «На нивы желтые»), а наряду с этим — цикл светлых поэтических детских песен. В конце 80-х годов написан второй балет Чайковского «Спящая красавица».

В последние три года жизни композитора создано большое количество разнообразных произведений. Сразу же после «Пиковой дамы» был сочинен струнный секстет «Воспоминания о Флоренции». В течение 1891—1892 годов созданы светлая, солнечная по характеру камерная лирическая опера «Иоланта» на сюжет драмы датского писателя Герца и балет «Щелкунчик» по сказке Гофмана (в обработке Дюма). Продолжалась работа и в области романса и камерно-инструментальных жанров. Наконец, в 1893 году появилась Шестая симфония («Патетическая», как назвал ее сам автор) — вершина его симфонического творчества.

В сочинениях 80—90-х годов ведущей чертой музыки Чайковского стало контрастное противопоставление образов добра и зла, мрака и света, прекрасной мечты о счастье и гнетущей человека действительности, что создает напряженно-драматический характер всего музыкального развития.

В этот период сочинение музыки составляло основное содержание жизни Чайковского. Много путешествуя по разным странам (Италия, Швейцария, Германия, Чехия и др.) и живя в перерывах между заграничными поездками то в Москве, то в Петербурге, то у своей сестры на Украине, в Каменке, Чайковский ни на один день не прекращал своего интенсивного творческого труда. Однако и в эти годы он находил время и силы для музыкально-общественной и исполнительской (дирижерской) деятельности.

В 1885 году Чайковский был избран директором Московского отделения Петербургского камерного музыкального общества, а через год — почетным членом Русского музыкального общества. Не будучи уже в эти годы педагогом Московской консерватории, Чайковский тем не менее продолжал проявлять большой интерес к ее жизни, посещал экзамены, концерты, постоянно общался с молодыми композиторами, которые всегда находили у него совет, поддержку и искреннюю и беспристрастную оценку своих произведений.

Начиная с 80-х годов его имя становится популярным не только в России, но и за рубежом. Чайковский с большим успехом выступает как дирижер в симфонических концертах и операх, совершает ряд концертных поездок по городам Европы, где

Höhepunkt seines symphonischen Schaffens.

Das Hauptmerkmal von Tschaikowskis Kompositionen der 80er und 90er Jahre war ein kontrastreicher Gegensatz zwischen Bildern von Gut und Böse, Dunkelheit und Licht, einem schönen Traum vom Glück und der bedrückenden Realität, was der gesamten musikalischen Entwicklung einen spannungsgeladenen und dramatischen Charakter verleiht.

In dieser Zeit war das Komponieren ein wichtiger Bestandteil im Leben Tschaikowskis. Auf seinen ausgedehnten Reisen durch verschiedene Länder (Italien, Schweiz, Deutschland, Tschechische Republik usw.) und seinen Aufenthalten in Moskau, Petersburg und bei seiner Schwester in der Ukraine, in Kamenka, unterbrach Tschaikowski seine intensive schöpferische Arbeit nicht einen einzigen Tag lang. Doch auch in diesen Jahren fand er Zeit und Energie für seine musikalischen, gesellschaftlichen und aufführenden (dirigierenden) Aktivitäten.

1885 wurde Tschaikowski zum Leiter des Moskauer Zweigs der Petersburger Kammermusikgesellschaft gewählt, und ein Jahr später wurde er zum Ehrenmitglied der Russischen Musikgesellschaft ernannt. Obwohl er zu dieser Zeit nicht am Moskauer Konservatorium unterrichtete, nahm Tschaikowski dennoch regen Anteil an dessen Leben, besuchte Prüfungen und Konzerte und stand in ständigem Kontakt mit jungen Komponisten, die stets seinen Rat, seine Unterstützung und eine aufrichtige und unparteiische Beurteilung ihrer Werke suchten.

In den 80er Jahren wurde sein Name nicht nur in Russland, sondern auch im Ausland bekannt. Tschaikowski hatte großen Erfolg als Dirigent von Sinfoniekonzerten und Opern und unternahm eine Reihe von Konzertreisen in europäische Städte, in

исполняются его произведения. Одной из триумфальнейших была поездка в Прагу в 1888 году. После нее Чайковский записал в свой дневник: «В общем, конечно, это один из знаменательнейших дней моей жизни. Я очень полюбил этих добрых чехов. Да и есть за что!!! Господи! Сколько было восторгу, и все это не мне, а голубушке России».

С огромным энтузиазмом чествовали Чайковского и на музыкальных вечерах в Париже, где он встретил большое внимание к своему творчеству со стороны выдающихся французских музыкантов. В 1891 году с большим успехом прошли концерты Чайковского в Америке, куда он был приглашен для участия в музыкальном фестивале по случаю открытия крупнейшего концертного зала — «Карнеги-холла». Публика и пресса восторженно отзывались о великом русском композиторе.

В 1893 году в Англии Кембриджский университет присвоил Чайковскому звание доктора как гениальнейшему музыканту мира.

Еще в 1885 году Чайковский ощутил потребность в постоянном домашнем очаге, где можно было бы, по возвращении из путешествий, целиком отдаваться творчеству. Он поселился сначала в окрестностях города Клина — в Майданове, затем во Фроловском, а с 1891 года на окраине самого Клина. Ныне в доме, где жил композитор, находится Государственный Дом-музей его имени.

В Клину и его окрестностях в общении с любимой русской природой Чайковский создал свои лучшие произведения, в том числе Пятую симфонию и балет «Спящая красавица». Там же в 1893 году он написал и последнюю — Шестую симфонию. Она была впервые

денеи seine Werke aufgeführt wurden. Eine der triumphalsten war eine Reise nach Prag im Jahr 1888. Im Nachhinein schrieb Tschaikowski in sein Tagebuch: „Im Allgemeinen war dies natürlich einer der bemerkenswertesten Tage in meinem Leben. Ich habe diese guten Tschechen sehr lieb gewonnen. Und dafür gibt es einen Grund!!! Mein Gott! Wie viel Freude war das, und das alles nicht für mich, sondern für das liebe Russland.“

Mit großer Begeisterung wurde Tschaikowski auch bei Musikabenden in Paris empfangen, wo er von prominenten französischen Musikern mit großer Aufmerksamkeit bedacht wurde. 1891 waren Tschaikowskis Konzerte in Amerika, wo er anlässlich der Eröffnung der größten Konzerthalle, der „Carnegie Hall“, zu einem Musikfestival eingeladen war, ein großer Erfolg. Publikum und Presse schwärmten von dem großen russischen Komponisten.

1893 verlieh die Universität Cambridge in England Tschaikowski den Dokortitel als dem brillantesten Musiker der Welt.

Bereits 1885 verspürte Tschaikowski das Bedürfnis nach einem festen Wohnsitz, wo er sich nach seiner Rückkehr von seinen Reisen ganz seiner Kunst widmen konnte. Er ließ sich zunächst in den Vororten der Stadt Klin nieder - in Maidanowo, dann in Frolowskoje und ab 1891 in den Vororten von Klin selbst. In dem Haus, in dem der Komponist lebte, befindet sich heute das nach ihm benannte Staatliche Hausmuseum.

In und um Klin, im Einklang mit seiner geliebten russischen Natur, komponierte Tschaikowski seine besten Werke, darunter die Fünfte Symphonie und das Ballett „Dornröschen“. Dort schrieb er 1893 auch sein letztes Werk, die Sechste Symphonie. Sie wurde in Petersburg unter der Leitung des

исполнена в Петербурге под управлением автора. Через несколько дней Чайковский тяжело заболел. Болезнь оказалась смертельной. В ночь с 25 на 26 октября композитор скончался.

Жизнь великого русского музыканта оборвалась в то время, когда он был в расцвете сил и полон новых разнообразных творческих замыслов.

Тяжелой утратой явилась смерть Чайковского для русского и мирового искусства. По воспоминаниям современников, его похороны вылились в демонстрацию всенародной любви к великому композитору.

СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

Симфоническая музыка занимала большое место в творчестве Чайковского на протяжении всей его жизни. Первым значительным произведением в этой области явилась увертюра «Гроза» по драме Островского (1864). Завершили его путь симфониста Шестая симфония и Третий фортепианный концерт, написанные незадолго до смерти.

Содержание симфонического творчества Чайковского глубоко и разнообразно. Чутко передает композитор горе и радость человека, тревоги и сомнения, надежды и светлые мечты о счастье. Душевный мир — основная тема его творчества. Однако этим круг образов не ограничивается. В его сочинениях мы встречаем и поэтичное воплощение природы и яркие зарисовки народного быта. В своих лучших симфонических произведениях он касается больших жизненных философских проблем современности, оставаясь всегда в то же время композитором-лириком.

Komponisten uraufgeführt. Wenige Tage später erkrankte Tschaikowski schwer. Die Krankheit erwies sich als tödlich. In der Nacht vom 25. auf den 26. Oktober starb der Komponist.

Das Leben des großen russischen Musikers wurde zu einem Zeitpunkt beendet, als er auf dem Höhepunkt seiner Kräfte und voller neuer und vielfältiger kreativer Absichten war.

Der Tod Tschaikowskis war ein großer Verlust für die russische und die Weltkunst. Nach den Erinnerungen von Zeitgenossen war sein Begräbnis eine Demonstration der nationalen Liebe für den großen Komponisten.

SYMPHONISCHES SCHAFFEN

Die sinfonische Musik nahm in Tschaikowskis Schaffen zeitlebens einen wichtigen Platz ein. Sein erstes bedeutendes Werk auf diesem Gebiet war die Ouvertüre „Das Gewitter“, die auf dem Drama von Ostrowski (1864) basiert. Die Sechste Sinfonie und das Dritte Klavierkonzert, die kurz vor seinem Tod entstanden, vervollständigten seine Karriere als Sinfoniker.

Der Inhalt von Tschaikowskis symphonischen Werken ist tiefgründig und vielfältig. Der Komponist vermittelt einfühlsam menschliche Trauer und Freude, Ängste und Zweifel, Hoffnungen und luzide Träume vom Glück. Der Frieden des Herzens ist das Hauptthema seiner Musik. Aber der Kreis der Bilder ist nicht darauf beschränkt. Seine besten symphonischen Werke befassen sich mit tiefgreifenden philosophischen Problemen der Moderne, wobei er immer auch ein lyrischer Komponist bleibt.

Как подлинный драматург Чайковский показывает обычно жизненные явления в их непрерывном развитии при столкновении и борьбе противоборствующих сил. В музыке это находит отражение в преобразовании, противопоставлении и взаимодействии различных музыкальных тем. Контрасты между темами проявляются и в мелодии, и в гармонии, и в оркестровых тембрах.

Значительная часть симфонических произведений Чайковского программна. Нередко на это указывает лишь наименование произведения или отдельных его частей (например, симфония «Зимние грезы», увертюра «Ромео и Джульетта»). Некоторым партитурам предпосылается развернутое словесное изложение программы (например, в симфонии «Манфред»). Программный замысел некоторых произведений, например Шестой симфонии, остался по желанию композитора вовсе не обнародованным, хотя в момент сочинения музыки и имел, по-видимому, для него большое значение.

Программа являлась для Чайковского обычно лишь толчком для свободного развития музыкальной мысли. Сюжетное следование всем деталям литературного прообраза несвойственно композитору. Главное для него — общая идея вдохновившего его произведения. Вместе с тем обращение к литературным сюжетам помогало ему находить наиболее яркие, выразительные музыкальные темы и делало его язык особенно образным, конкретным.

Среди различных по жанру симфонических произведений Чайковского ведущее значение

Als echter Dramatiker zeigt Tschaikowski die Phänomene des Lebens in ihrer kontinuierlichen Entwicklung, in der gegensätzliche Kräfte aufeinandertreffen und kämpfen. In der Musik spiegelt sich dies in der Umwandlung, dem Kontrast und dem Zusammenspiel verschiedener musikalischer Themen wider. Die Kontraste zwischen den Themen werden in der Melodie, der Harmonie und den orchestralen Klangfarben deutlich.

Ein beträchtlicher Teil der symphonischen Werke Tschaikowskis sind Programmwerke. Dies wird oft einfach durch den Titel des Werks oder seiner einzelnen Teile angegeben (z. B. die Sinfonie „Winterträume“, die Ouvertüre zu „Romeo und Julia“). In einigen Partituren findet sich eine ausführliche Beschreibung des Programms (z. B. in der „Manfred“-Sinfonie). Bei einigen Werken, wie z. B. der Sechsten Sinfonie, wurde die Programmidee auf Wunsch des Komponisten überhaupt nicht veröffentlicht, obwohl sie für ihn zum Zeitpunkt der Komposition offenbar von großer Bedeutung war.

Für Tschaikowski war das Programm meist nur der Anstoß für die freie Entfaltung der musikalischen Gedanken. Es war nicht typisch für den Komponisten, sich an alle Details der literarischen Vorlage zu halten. Die Hauptsache war für ihn die allgemeine Idee des Werkes, die ihn inspirierte. Gleichzeitig half ihm der Rückgriff auf literarische Stoffe, die lebendigsten und ausdrucksstärksten musikalischen Themen zu finden, und machte seine Sprache besonders figurativ und konkret.

Seine Sinfonien und einsätzigen Programm-Ouvertüren und Poeme gehören zu Tschaikowskis sinfonischen Werken verschiedener Gattungen.

имеют его симфонии и одночастные программные увертюры и поэмы.

Три первые симфонии, относящиеся к раннему — московскому периоду, очень различны по своему характеру.

Первая — «Зимние грезы» (соль минор)—лирична, элегична. Большое место занимают, в ней образы горячо любимой композитором русской природы. Отдельные страницы симфонии (например, финал) рисуют яркие картины народного быта.

Вторая симфония (до минор) окрашена в целом в праздничные тона. В ней много украинских народных напевов и оборотов. Жанрово-бытовой характер сближает ее с творчеством «кучкистов».

Иная по кругу образов и по структуре Третья симфония (ре мажор). Она состоит из пяти частей, среди которых большое место занимают танцевальные жанры (вальс, полонез), что сближает эту симфонию с сюитой. Наряду с этим в ней появляются страницы глубоко скорбной музыки, предвещающие круг образов, характерный для последнего периода творчества Чайковского.

Работа над тремя первыми симфониями подготовила появление выдающегося произведения русской музыки — Четвертой симфонии. Это в полном смысле слова симфония-драма, отражающая конфликт между человеком и окружающей его средой. Та же тема нашла затем свое воплощение в симфониях «Манфред», Пятой и Шестой. При всем различии в решении этой темы, выявляющемся, прежде всего, в различного типа финалах, все эти симфонии объединены общностью идейного замысла и круга эмоций. В каждой из них скорбно-трагические образы противопоставляются образам, олицетворяющим светлую мечту о счастье, — в музыке раскрывается напряженная борьба

Die ersten drei Sinfonien aus der frühen Moskauer Zeit haben einen sehr unterschiedlichen Charakter.

Die erste - „Winterträume“ in g-Moll - ist lyrisch und elegisch. Die Bilder der russischen Natur, die der Komponist so sehr liebte, nehmen hier einen großen Raum ein. Einzelne Seiten der Sinfonie (zum Beispiel das Finale) zeigen lebendige Bilder des Volkslebens.

Die Zweite Sinfonie (in c-Moll) ist im Allgemeinen von festlicher Stimmung. Sie ist voll von ukrainischen Volksmelodien und Phrasen. Ihr Genre und ihr alltäglicher Charakter bringen sie näher an die Werke der „Kutschkisten“.

Die Dritte Symphonie (D-Dur) unterscheidet sich in Bezug auf Bildsprache und Struktur. Sie besteht aus fünf Sätzen, unter denen tänzerische Genres (ein Walzer und eine Polonaise) einen großen Platz einnehmen, was diese Symphonie einer Suite näher bringt. Gleichzeitig tauchen Seiten mit tieftrauriger Musik auf, die eine Reihe von Bildern vorwegnehmen, die für Tschaikowskis letzte Periode typisch sind.

Die Arbeit an den ersten drei Sinfonien bereitete die Entstehung eines herausragenden Werks der russischen Musik vor - der Vierten Sinfonie. Sie ist im wahrsten Sinne des Wortes ein Sinfonie-Drama, das den Konflikt zwischen dem Menschen und seiner Umwelt widerspiegelt. Dasselbe Thema wurde später in der „Manfred“-Symphonie, der Fünften und der Sechsten Symphonie aufgegriffen. Unabhängig von den Unterschieden bei der Lösung dieses Themas, die sich vor allem in den unterschiedlichen Finalen zeigen, sind alle diese Sinfonien durch ein gemeinsames ideologisches Konzept und die Bandbreite der Emotionen verbunden. In jeder von ihnen werden traurige und tragische Bilder mit Bildern kontrastiert, die einen hellen Traum vom Glück verkörpern -

человека за право на жизнь, на радость.

Из созданных Чайковским одночастных программных произведений «Фатум», «Ромео и Джульетта», «Буря», «Франческа да Римини», «Гамлет», «Воевода») особенно выделяются «Ромео и Джульетта» и «Франческа да Римини», а из произведений народно-жанрового типа — «Итальянское каприччио».

Среди оркестровых сюит Чайковского самой значительной по цельности и органичности является Третья. Своеобразна по замыслу сюита «Моцартиана» — оркестровая транскрипция ряда фортепианных пьес Моцарта. Близка к сюитному жанру и Струнная серенада, сочиненная для оркестра камерного состава.

Важную часть симфонического творчества Чайковского составляют концерты, среди которых особенно большую популярность получили Первый концерт для фортепиано, Концерт для скрипки и Вариации для виолончели с оркестром на тему рококо¹.

¹ Рококо — название художественного стиля, распространенного в XVIII веке.

Своими сочинениями в этой области Чайковский проложил широкий путь для дальнейшего развития концертного жанра.

Чайковский-симфонист — продолжатель традиций не только Глинки, но и драматического симфонизма Бетховена и лирикопесенного симфонизма ранних романтиков (в первую очередь Шуберта).

После Бетховена Чайковский — один из величайших симфонистов в мировом музыкальном искусстве.

die Musik offenbart einen intensiven menschlichen Kampf um das Recht auf Leben, um Freude.

Von Tschaikowskis einteiligen Programmwerken „Fatum“, „Romeo und Julia“, „Der Sturm“, „Francesca da Rimini“, „Hamlet“ und „Der Wojewode“ ragen „Romeo und Julia“ und „Francesca da Rimini“ heraus, während zu seinen Werken des volkstümlichen Genres das "Capriccio Italien" gehört.

Unter Tschaikowskis Orchestersuiten ist die Dritte die bedeutendste in Bezug auf ihre Integrität und Organik. Die „Mozartiana“-Suite ist eine originelle Idee - eine Orchestertranskription einer Reihe von Klavierstücken Mozarts. Auch die Streicherserenade, die für Kammerorchester geschrieben wurde, steht dem Genre der Suite nahe.

Ein wichtiger Teil von Tschaikowskis symphonischen Werken sind seine Konzerte, von denen das Erste Klavierkonzert, das Violinkonzert und die Variationen für Cello und Orchester über ein Rokokothema¹ besonders beliebt waren.

¹ Rokoko ist der Name eines im 18. Jahrhundert beliebten Kunststils.

Tschaikowskis Werke auf diesem Gebiet ebneten einen breiten Weg für die weitere Entwicklung der Konzertsart.

Der Sinfoniker Tschaikowski knüpfte nicht nur an die Traditionen von Glinka an, sondern auch an die dramatische Sinfonik Beethovens und die lyrisch-liedhafte Sinfonik der Frühromantiker (vor allem Schubert).

Nach Beethoven ist Tschaikowski einer der größten Sinfoniker der Weltmusik.

«РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА»

Увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» — выдающееся произведение мировой музыкальной классики. Для Чайковского это — первое крупнейшее завоевание в области программного симфонизма. В «Ромео и Джульетте» уже нашли своё воплощение многие принципы, характерные в дальнейшем для зрелого творчества композитора.

Первая редакция увертюры относится к 1869 году; затем это произведение дважды (в 1870 и 1880 гг.) перерабатывалось композитором. В 80-х годах Чайковский начал сочинение оперы на тот же сюжет, но написал лишь сцену прощального свидания Ромео и Джульетты, основой которой послужила музыка увертюры-фантазии¹.

¹ Эта сцена была издана после смерти Чайковского Танеевым как дуэт Ромео и Джульетты.

На мысль выбрать в качестве сюжета программно-симфонического произведения трагедию Шекспира «Ромео и Джульетта» Чайковского натолкнул Балакирев, который уже создал к этому времени музыку к «Королю Лиру» и положил тем самым начало воплощению шекспировского творчества русской симфонической музыке. Балакиреву и посвятил Чайковский свое сочинение.

Творчество гениального английского драматурга — представителя эпохи Возрождения — вызвало в середине XIX столетия исключительно большой интерес со стороны передовых деятелей русской культуры. Гуманизм произведений Шекспира, их обличительная сила, направленная на борьбу с косностью и предрассудками средневекового общества во имя высоких этических идеалов, во имя процветания сильной, гармоничной человеческой

„ROMEO UND JULIA“

Die „Romeo und Julia“ Fantasie - Overtüre ist ein herausragendes Werk der Weltmusikklassiker. Für Tschaikowski ist sie die erste große Leistung auf dem Gebiet der Programmsymphonik. „Romeo und Julia“ verkörpert viele der Prinzipien, die die späteren reifen Werke des Komponisten kennzeichnen.

Die Overtüre wurde erstmals 1869 komponiert und anschließend zweimal überarbeitet (1870 und 1880). In den 80er Jahren begann Tschaikowski mit der Komposition einer Oper zu demselben Thema, schrieb aber nur die Szene des Abschieds von Romeo und Julia, die auf der Musik der Fantasie - Overtüre basiert¹.

¹ Diese Szene wurde nach Tschaikowskis Tod von Tanejew als das Duett Romeo und Julia veröffentlicht.

Tschaikowski wurde bei der Wahl von Shakespeares Tragödie „Romeo und Julia“ als Thema für sein symphonisches Programmwerk von Balakirew inspiriert, der zu diesem Zeitpunkt bereits die Musik zu „König Lear“ komponiert hatte und damit begann, Shakespeares Werk auf die russische Symphoniemusik anzuwenden. Tschaikowski widmete sein Werk Balakirew.

Das Werk des genialen englischen Dramatikers - eines Vertreters der Renaissance - hat in der Mitte des 19. Jahrhunderts außergewöhnlich großes Interesse bei den führenden Persönlichkeiten der russischen Kultur hervorgerufen. Der Humanismus der Werke von Shakespeare, ihre anklagende Kraft, die darauf abzielt, die Trägheit und die Vorurteile der mittelalterlichen Gesellschaft im Namen hoher ethischer Ideale zu bekämpfen, im Gedeihen einer starken,

личности, были близки передовым русским художникам.

К темам из Шекспира Чайковский обращался неоднократно. Увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» наиболее художественно совершенна и близка к характеру шекспировского творчества. Она написана на сюжет одной из ранних трагедий Шекспира (1595 г.), в основу которой легла старинная итальянская легенда о любви и верности двух юных героев и их трагической смерти из-за родовой вражды и ненависти.

Увертюра-фантазия — яркий пример того обобщенного подхода к воплощению идеи произведения, который характерен для Чайковского. С шекспировской глубиной композитор раскрыл в музыке красоту и верность человеческого чувства, вместе с поэтом он вынес суровый приговор жестокости, предрассудкам и косности общественной среды, окружающей героев.

Озновной идейный замысел трагедии передан композитором через контрастное сопоставление и столкновение различных по своему характеру музыкальных тем. Как наиболее отвечающая драматическому замыслу, композитором избрана сонатная форма с широким вступлением и развернутой кодой-эпилогом. Толчком для возникновения музыкальных тем послужили, несомненно, отдельные конкретные образы и сцены трагедии. Однако каждая из тем многообразно изменяется в процессе развития (особенно тема взступления). И только во взаимодействии всех тем выявляется общий идейный смысл произведения.

harmonischen menschlichen Persönlichkeit, waren den fortgeschrittenen russischen Künstlern nahe.

Tschaikowski griff mehrfach auf Themen von Shakespeare zurück. Die Fantasie-Ouvertüre zu „Romeo und Julia“ ist künstlerisch am vollkommensten und kommt dem Charakter von Shakespeares Werk am nächsten. Sie basiert auf einer der früheren Tragödien Shakespeares (1595), die auf einer alten italienischen Legende über die Liebe und Treue zweier junger Helden und deren tragischen Tod aufgrund von Erbschaftsfehden und Hass beruht.

Die Fantasie-Ouvertüre ist ein anschauliches Beispiel für Tschaikowskis generalisierte Herangehensweise an die Vermittlung der Idee des Werks. Mit Shakespeare'scher Tiefe enthüllte der Komponist in der Musik die Schönheit und Treue der menschlichen Emotionen und fällte zusammen mit dem Dichter ein hartes Urteil über die Grausamkeit, die Vorurteile und die Trägheit des sozialen Umfelds, das die Figuren umgibt.

Der Komponist vermittelt die Hauptidee der Tragödie durch das kontrastreiche Nebeneinander und Aufeinandertreffen verschiedener musikalischer Themen. Der Komponist wählte eine Sonatenform mit einer ausgedehnten Einleitung und einer ausführlichen Epilog-Coda, die der dramatischen Idee am besten gerecht wird. Die einzelnen Bilder und Szenen der Tragödie gaben zweifellos den Anstoß für das Auftauchen der musikalischen Themen. Aber jedes der Themen ist in seiner Entwicklung unterschiedlich (insbesondere das Thema der Einleitung). Erst aus dem Zusammenspiel aller Themen ergibt sich die Gesamtidee des Werkes.

Первая сумрачно-сосредоточенная тема (фа-диез минор, кларнеты и фаготы), получающая благодаря четырехголосному изложению и спокойному, мерному движению хоральный характер, вводит в мир средневековья.

Das erste düstere und konzentrierte Thema (fis-Moll, Klarinetten und Fagotte), das durch den Choral vierstimmig und in ruhiger, gemessener Bewegung gestaltet wird, führt in die Welt des Mittelalters ein.

132

Andante non tanto quasi moderato

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music is marked with a piano dynamic (*p*). The second system also consists of two staves with the same key signature and time signature, marked with a slightly louder piano dynamic (*poco più f*). The notation includes chords, single notes, and rests, with some notes beamed together.

Уже при втором ее проведении (у флейт и гобоев) общий колорит музыки несколько светлеет, но вместе с тем благодаря новому ритму сопровождения тема звучит более взволнованно. Она становится драматически-напряженной в конце вступления, появляясь в измененном темпе и в новой звучности. Здесь имитационно проводится различными группами оркестра лишь один из наиболее активных мотивов темы.

Bereits im zweiten Satz (für Flöten und Oboen) hellt sich die allgemeine Farbe der Musik ein wenig auf, aber gleichzeitig lässt der neue Rhythmus der Begleitung das Thema unruhiger klingen. Am Ende der Einleitung wird es dramatisch aufgeladen und erscheint in einem veränderten Tempo und mit einer neuen Klangfülle. Hier wird nur eines der aktivsten Motive des Themas von den verschiedenen Gruppen des Orchesters imitiert.

Allegro

Дальнейшее видоизменение произойдет в разработке. Там тема вступления будет появляться преимущественно в тембре медных духовых инструментов и олицетворять образ злой, жестокой силы, вставшей на пути Ромео и Джульетты.

Во вступлении, сразу же после первого проведения хоральной темы, ей противопоставляются скорбные интонации струнных, вносящие ощущение напряженного ожидания. Они подготавливают новую тему, которая прозвучит в тональности соль-бемоль мажор.

Eine weitere Veränderung findet in der Durchführung statt. Dort wird das Einleitungsthema vor allem in der Klangfarbe der Blechbläser erscheinen und das Bild einer bösen, grausamen Macht darstellen, die sich Romeo und Julia in den Weg stellt.

In der Einleitung, unmittelbar nach dem ersten Choralthema, wird es durch die schwermütigen Intonationen der Streicher konterkariert, die ein Gefühl der gespannten Erwartung vermitteln. Sie bereiten sich auf das neue Thema vor, das in Ges-Dur gespielt wird.

134

[Andante non tanto quasi moderato]

Это — первоначальная, пока еще эскизная характеристика лирических образов, которые в дальнейшем найдут широкое развитие в побочной партии аллегро. Таким образом, уже в музыке вступления намечаются основные эмоциональные сферы увертюры, дается завязка последующей драмы.

Вступление переходит в основной раздел увертюры, который начинается энергичной, порывистой, устремленной вперед темой с синкопированным, судорожным ритмом, диссонирующими гармониями и частыми сменами тональностей (основная тональность — си минор).

Dies ist eine erste, noch skizzenhafte Beschreibung der lyrischen Bilder, die später im Allegro-Seitenteil umfassend entwickelt werden. So werden bereits in der Einleitung die wichtigsten Gefühlsbereiche der Ouvertüre skizziert und das anschließende Drama in Gang gesetzt.

Die Einleitung geht in den Hauptteil der Ouvertüre über, der mit einem energischen, ungestümen, nach vorne gerichteten Thema mit synkopischem, konvulsivischem Rhythmus, dissonanten Harmonien und häufigen Tonartwechseln (die Haupttonart ist h-Moll) beginnt.

135

Allegro giusto

Эта тема контрастна как всей музыке вступления, так и появляющимся в разделе, побочной, партии лирическим темам. В 4-м такте главной партии возникает новый тематический элемент (гаммообразные пассажи шестнадцатыми), играющий важную роль в последующем развитии и способствующий созданию большого драматического напряжения, так же как и характерные «броски-удары» аккордов и упругий ритм



(этот ритм выступает на первый план в среднем разделе главной партии при звучании поступенно восходящего мотива из трех звуков).

Главная партия изложена широко, в виде трехчастного построения, что характерно для многих главных партий в симфонических произведениях Чайковского. Воля, упорство, устремленность, настойчивость сочетаются в этой музыке со зловещими, грозными чертами. Когда Балакирев предлагал Чайковскому программу, он высказал пожелание, чтобы увертюра начиналась «со свирепого Аллегро с сабельными ударами». По-видимому, образы борьбы, сражения и послужили Чайковскому основным стимулом для рождения этой темы.

После ее изложения следует краткий (на основе повторяющегося мотива в отмеченном выше ритме) переход в совершенно иную по характеру побочную партию, воплощающую возвышенное чувство любви Джульетты и Ромео. Переход к этому разделу экспозиции совершается через выразительный сдвиг баса с ля на ля-бемоль; побочная партия начинается с далекой тональности ре-бемоль мажор. Это вносит в музыку особую свежесть. У альтов и английского рожка соло на фоне аккордового сопровождения звучит широкая, по-

Dieses Thema kontrastiert sowohl die gesamte Einleitungsmusik als auch die lyrischen Themen, die im Seitenteil erscheinen. Im 4. Takt des Hauptteils taucht ein neues thematisches Element auf (skalenartige Passagen in Sechzehnteln), das in der weiteren Entwicklung eine wichtige Rolle spielt und zu großer dramatischer Spannung beiträgt, ebenso wie die charakteristischen „Akkordschläge“ und der federnde Rhythmus



(dieser Rhythmus tritt im Mittelteil des Hauptteils mit einem progressiv aufsteigenden Motiv aus drei Tönen in den Vordergrund).

Der Hauptteil ist breit angelegt, in Form einer dreiteiligen Struktur, die für viele Hauptteile in Tschaikowskis symphonischen Werken charakteristisch ist. Der Wille, die Zähigkeit, die Hartnäckigkeit und die Ausdauer verbinden sich in dieser Musik mit unheilvollen, bedrohlichen Zügen. Als Balakirew Tschaikowski das Programm vorschlug, äußerte er den Wunsch, die Ouvertüre solle mit „einem wilden Allegro mit Säbelhieben“ beginnen. Es scheint, dass die Bilder von Kampf und Schlacht Tschaikowskis Hauptimpuls für die Entstehung dieses Themas waren.

Darauf folgt eine kurze Überleitung (auf der Grundlage des oben erwähnten wiederkehrenden Motivs im Rhythmus) in ein völlig anderes Seitenteil, das die erhabenen Liebesgefühle von Julia und Romeo verkörpert. Der Übergang zu diesem Teil der Exposition erfolgt durch eine ausdrucksvolle Verschiebung des Basses von A nach As; der Seitenteil beginnt in der entfernten Tonalität von Des-Dur. Das bringt eine besondere Frische in die Musik. Die Bratschen und das Englischhorn solo hat eine breite, vokale Melodie im Hintergrund der Akkorde, eines der inspiriertesten

вокальному напевная мелодия —
одна из самых вдохновенных
лирических тем в музыке
Чайковского.

lyrischen Themen in Tschaikowskis
Musik.

136

[Allegro giusto]

Англ. р.
и альты *con sord.*

p *mf espr.*

Интонационно эта мелодия
несколько близка к своему
«предвестнику» — лирическому
эпизоду вступления.

Сразу же после первого проведения
ее сменяет новая тема; она мягко
звучит в колыбельном ритме у
засурдиненных скрипок на фоне
повторяющихся квинт альтов.

Klanglich ist diese Melodie ihrem
„Vorläufer“, der lyrischen
Einleitungsepisode, recht nahe.

Unmittelbar nach dem ersten
Durchgang wird sie durch ein neues
Thema ersetzt; es erklingt sanft in
einem Wiegenlied-Rhythmus durch die
geschwungenen Violinen vor dem
Hintergrund der wiederholten Quinttöne
der Bratschen.

[Allegro giusto]

Эта вторая тема побочной партии как бы дополняет предыдущую и вместе с тем подготавливает новое, еще более широкое проведение ее. Вторично основная лирическая тема звучит у флейт и гобоев, сопровождаемая секундовыми «вздохами» валторн, напоминающими интонации второй темы. Мелодия развивается секвенциально. Она захватывает огромный диапазон, приобретая страстный, напряженный характер. Последний еще больше усиливается, когда у виолончелей и контрабасов включается органнй пункт на квинте лада — ля-бемоль. В момент наивысшей кульминации еще раз звучит в своем развернутом виде, насыщенно, полнокровно первая тема побочной партии (у флейт, гобоев и кларнетов, снова сопровождаемая секундами-«вздохами» валторн).

С появлением аккордов арфы, на фоне которых у фаготов проходят отдельные мотивы основной лирической темы, начинается заключительный раздел экспозиции. Музыка затихает; pizzicato

Dieses zweite Thema des Seitenteils ergänzt das vorherige und bereitet gleichzeitig eine neue, noch umfassendere Durchführung desselben vor. In zweiter Linie wird das lyrische Hauptthema von den Flöten und Oboen gespielt, begleitet von zweiten „Seufzern“ der Hörner, die an die Intonationen des zweiten Themas erinnern. Die Melodie entwickelt sich sequentiell. Sie nimmt einen großen Tonumfang an und erhält einen leidenschaftlichen, spannungsgeladenen Charakter. Dieser wird noch verstärkt, wenn die Celli und Kontrabässe einen Orgelpunkt auf dem Quint-Bund - As einbeziehen. Im Moment des Höhepunkts erklingt das erste Thema des Seitenteils (für Flöten, Oboen und Klarinetten, wiederum begleitet von den „Seufzer“-Sekunden der Hörner) noch einmal in seiner ausgedehnten, intensiven, vollblütigen Form.

Der letzte Abschnitt der Exposition beginnt mit den Akkorden der Harfe, zu denen die Fagotte einzelne Motive des lyrischen Hauptthemas durchspielen. Die Musik verstummt; das Pizzicato der

виолончелей и контрабасов подчеркивают окончание экспозиции.

Если во вступлении был лишь намечен основной драматический конфликт, то в экспозиции он уже получил свое полное раскрытие в резком противопоставлении двух различных эмоциональных сфер, представленных главной и побочной партиями.

Начинается разработка. В новом значении и новых взаимосвязях выступают уже знакомые по экспозиции и вступлению темы хорала и главной партии аллегро.

Затаенно, тревожно звучат начальные интонации темы главной партии у струнных. Аккордовый синкопированный мотив у деревянных духовых устремляет вперед все развитие. Вслед за вторым интонационным элементом главной партии — быстрым гаммообразным движением шестнадцатыми — появляется и тема вступления. Она проходит в своем первоначальном ритме, но в новом тембровом звучании — у валторн (*piano, marcato*), что придает ей грозный, зловещий характер.

Начинается полифоническая разработка различных мотивов главной партии и темы хорала. С каждым новым проведением все больше и больше возрастает драматическое напряжение. В своем первоначальном, полном, завершенном виде хоральная тема больше не появляется. Мелодическая «разомкнутость» придает ей новое, драматически-активное качество. После ее второго проведения в развитие включается ритмический мотив из среднего раздела экспозиции главной партии, который, диалогически переключаясь с ее первым, основным мотивом, вносит в музыку еще большую взволнованность и драматизм.

Нарастание достигает предельной силы: упорны, настойчивы удары

Celli und Kontrabässe unterstreicht das Ende der Exposition.

Während in der Einleitung der dramatische Hauptkonflikt lediglich skizziert wird, wird er in der Exposition durch die scharfe Gegenüberstellung zweier unterschiedlicher Gefühlsbereiche, die durch die Haupt- und die Nebenteile repräsentiert werden, vollständig enthüllt.

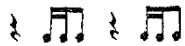
Die Durchführung beginnt. Die vertrauten Themen des Chorals und des Hauptteils des Allegros erscheinen in neuen Bedeutungen und Zusammenhängen.

Die ersten Intonationen des Themas des Hauptteils in den Streichern sind gedämpft und beunruhigend. Ein synkopisches Akkordmotiv in den Holzbläsern treibt die gesamte Entwicklung voran. Nach dem zweiten intonatorischen Element des Hauptteils - einer schnellen skalenartigen Bewegung in Sechzehnteln - erscheint das Einleitungsthema. Es ist in seinem ursprünglichen Rhythmus, aber in einer neuen Klangfarbe - mit Hörnern (*piano, marcato*), was ihm einen bedrohlichen, unheilvollen Charakter verleiht.

Die polyphone Entwicklung der verschiedenen Motive des Hauptteils und des Choralthemas beginnt. Mit jeder neuen Durchführung nimmt die dramatische Spannung mehr und mehr zu. Das Choralthema erscheint nicht mehr in seiner ursprünglichen, vollständigen, abgeschlossenen Form. Die melodische „Unverbundenheit“ verleiht ihm eine neue, dramatisch aktive Qualität. Nach dem zweiten Satz kommt ein rhythmisches Motiv aus dem Mittelteil der Exposition des Hauptteils hinzu, das sein erstes Hauptmotiv dialogisch wieder aufgreift und der Musik noch mehr Spannung und Dramatik verleiht.

Der Aufbau erreicht eine extreme Kraft: die beharrlichen, eindringlichen Tutti-Akkordschläge; der konvulsive

аккордов tutti; основа движения всей музыки — судорожный ритм

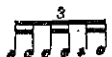


На фоне его (у труб), трижды повторяясь, звучат грозные интонации темы вступления. Трагическую напряженность усиливают удары литавр и барабана.

Стремительное движение струнных шестнадцатыми, сопровождаемое ударами аккордов, переводит драматическое действие в новую фазу. Начинается реприза.

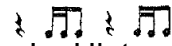
Тема главной партии звучит уверенно и настойчиво (*fortissimo* всего оркестра). Проведение ее на этот раз лаконично, собранно, кратко. Ее сменяет мягко колышущаяся мелодия второй темы побочной партии (гобои и кларнеты на фоне трепетного шелеста скрипок). И лишь после проведения этой темы, как бы подготовленная ее развитием, вступает основная лирическая тема (струнные и флейты-пикколо в сопровождении духовых) в светлой тональности ре мажор.

В репризе этот основной лирический образ увертюры показан еще более широко, развернуто, чем в экспозиции. Можно проследить три этапа в развитии темы, В среднем из них на время вновь возникает ощущение тревоги, волнения (здесь имеет место полифоническое проведение отдельных мотивов темы у фагота с виолончелями и флейт с гобоями при тревожно-пульсирующем

ритме  у струнных).

Третье вступление той же темы *fortissimo* у струнных и имитационное ее проведение у духовых (с флейтой-пикколо) звучит как гимн любви, как страстное утверждение красоты человеческого чувства. По существу, именно здесь — наиболее значительный, кульминационный момент увертюры. Но в то же время

Rhythmus ist die Grundlage der Bewegung der gesamten Musik




Im Hintergrund (durch die Trompeten) werden die bedrohlichen Intonationen des einleitenden Themas dreimal wiederholt. Die tragische Spannung wird durch die Pauken- und Trommelschläge noch verstärkt.

Die schnelle Bewegung der Streicher in Sechzehnteln, begleitet von Akkordschlägen, bringt die dramatische Handlung in eine neue Phase. Die Reprise beginnt.

Das Thema des Hauptteils klingt selbstbewusst und eindringlich (das *Fortissimo* des gesamten Orchesters). Diesmal ist es prägnant, gesammelt und kurz. Es wird von der sanft wiegenden Melodie des zweiten Themas des Seitenteils abgelöst (Oboen und Klarinetten vor dem Hintergrund des zitternden Rauschens der Violinen). Und erst nach diesem Thema, wie durch seine Entwicklung vorbereitet, setzt das lyrische Hauptthema (Streicher und Piccoloflöten in Begleitung von Bläsern) in der leichten Tonart D-Dur ein.

In der Reprise wird dieses lyrische Hauptbild der Ouvertüre noch breiter und ausführlicher dargestellt als in der Einleitung. Es lassen sich drei Phasen in der Entwicklung des Themas ausmachen, in deren Mitte eine Zeit lang ein erneutes Gefühl der Beunruhigung und Erregung auftritt (hier gibt es eine polyphone Anordnung einzelner Motive in Fagott und Cello sowie in den Flöten und Oboen mit einem ängstlichen und pulsierenden

Rhythmus  in den Streichern). Die dritte Einleitung desselben Themas, das *Fortissimo* für Streicher und seine imitatorische Interpretation für Bläser (mit der Piccoloflöte), klingt wie eine Hymne an die Liebe, eine leidenschaftliche Bejahung der Schönheit der menschlichen Gefühle. Im Grunde genommen findet hier der bedeutendste, kulminierende Moment

это и переломный момент действия. Казалось бы, светлое начало победило. Однако радостное настроение внезапно нарушается появлением интонаций главной партии (аккорды-удары), и снова начинается ее драматически-напряженное развитие одновременно с развитием хоральной темы. Последняя проходит на этот раз у валторн, труб, тромбонов. Двукратно повторяясь, она воспринимается как новый натиск зловещей силы, разбивающей жизнь и счастье героев.

Включение материала первой темы аллегро и темы вступления знаменует начало нового раздела — коды, вернее, первой части ее, являющейся своеобразной кодой-разработкой, все еще насыщенной бурным драматическим развитием.

Но вот сумрачно, как-то надломленно звучит тема, любви. Ее облик изменился, особенно из-за появления в мелодии интервала тритона (ми—ля-диез, см. партитуру, такт 479) и гармонии уменьшенного септаккорда. Наступает второй, заключительный раздел коды — траурный эпилог-послесловие. Мерные удары литавр на фоне *pizzicato* о контрабасов и тянущегося звука си у тубы вносят мрачный, погребальный оттенок. Появляются видоизмененные, скорбные интонации темы любви; они сменяются хоральными звучаниями духовых инструментов, возникшими из колыбельных интонаций второго мотива побочной партии. Как и во вступлении, звучат мягкие арпеджированные аккорды арфы. В последний раз проходит просветленно-торжественная тема любви, напоминая о прекрасном чувстве Ромео и Джульетты. Внезапные резкие удары всего оркестра — развязка трагедии — завершают увертюру.

der Ouvertüre statt. Zugleich ist es aber auch der Wendepunkt der Handlung. Es scheint, als ob der helle Anfang triumphiert hat. Doch die freudige Stimmung wird durch die Intonationen des Hauptteils (Akkordbrechungen) jäh unterbrochen, und die Entwicklung des Choralthemas beginnt erneut in dramatischer Spannung. Das letzte Thema wird diesmal von Hörnern, Trompeten und Posaunen begleitet. Zweimal wiederholt, wird es als erneuter Ansturm einer unheilvollen Macht empfunden, die das Leben und das Glück der Protagonisten zerstört.

Die Aufnahme von Material aus dem ersten Allegro-Thema und dem Intro-Thema markiert den Beginn eines neuen Abschnitts - der Coda, oder besser gesagt ihres ersten Teils, der eine Art Coda-Entwicklung darstellt, die sich noch in einer stürmischen dramatischen Entwicklung befindet.

Das Liebesthema klingt jedoch düster und irgendwie gebrochen. Sein Aussehen hat sich verändert, vor allem durch das Auftauchen des Tritonusintervalls in der Melodie (in Es, siehe Partitur, Takt 479) und die Harmonie eines verminderten Septakkords. Dann folgt der zweite und letzte Abschnitt der Coda - ein schwermütiger Epilog - Nachwort. Die verhaltenen Paukenschläge vor dem Hintergrund des Kontrabass-Pizzicatos und der anhaltende H-Ton der Tuba verleihen dem Ganzen einen düsteren, traurigen Anstrich. Die veränderten, schwermütigen Intonationen des Liebesthemas erscheinen, gefolgt von den Choralklängen der Bläser, die aus den Wiegenlied-Intonationen des zweiten Motivs der Nebenstimme hervorgehen. Wie in der Einleitung erklingen sanfte arpeggierte Harfenakkorde. Das erleuchtete und majestätische Liebesthema erklingt zum letzten Mal und erinnert an das schöne Gefühl von Romeo und Julia. Die plötzlichen, harten Schläge des

Вся кода-эпилог—выражение глубокой скорби о юных Джульетте и Ромео. Но одновременно это и утверждение нерушимости светлых возвышенных идеалов человека, его душевной красоты, гуманности.

Важнейшие музыкальные особенности увертюры: напряженный драматизм, рельефность и яркая контрастность музыкальных тем, характеризующих полярные по содержанию образы,— нашли в дальнейшем свое ярчайшее развитие в таких произведениях Чайковского, как Четвертая, Пятая, Шестая симфонии, опера «Пиковая дама».

Увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» была впервые исполнена в первоначальной редакции в марте 1870 г. В окончательной, третьей редакции она прочно вошла в репертуар концертных программ с середины 80-х годов.

Музыка увертюры получила высокую оценку композиторов «Могучей кучки». Как сообщает в одном из писем Балакирев, после прослушивания увертюры Стасов сказал ему: «Вас было пятеро, а теперь стало шесть».

ПЕРВАЯ СИМФОНИЯ («ЗИМНИЕ ГРЕЗЫ») соль миор

Симфония «Зимние грезы» была сочинена Чайковским летом 1866 года, затем дважды перерабатывалась и в окончательной редакции была завершена в 1874 году.

Первая симфония относится к числу наиболее выдающихся произведений Чайковского, созданных в московский период. Основной круг ее образов связан с впечатлениями от русской

всего Оркестра - die Auflösung der Tragödie - beenden die Ouvertüre.

Der gesamte Coda-Epilog ist Ausdruck der tiefen Trauer um die jungen Julia und Romeo. Gleichzeitig ist es aber auch ein Bekenntnis zur Unantastbarkeit heller und erhabener menschlicher Ideale, zur Schönheit der Seele und der Menschheit.

Die wichtigsten musikalischen Merkmale der Ouvertüre: Spannung, Dramatik, Erleichterung und lebhaft kontrastieren in den musikalischen Themen, die den polarisierten Inhalt der Figuren charakterisieren, fanden ihre lebendigste Entfaltung in späteren Werken Tschaikowskis wie der Vierten, Fünften und Sechsten Symphonie und der Oper „Die Pique Dame“.

Die Fantasie-Ouvertüre zu „Romeo und Julia“ wurde in ihrer ursprünglichen Fassung im März 1870 uraufgeführt, die endgültige dritte Fassung ist seit Mitte der 80er Jahre fester Bestandteil des Konzertrepertoires.

Die Musik der Ouvertüre wurde von den Komponisten der „Mächtigen Handvoll“ hoch gelobt. Einem Brief Balakirews zufolge sagte Stassow, nachdem er die Ouvertüre gehört hatte, zu ihm: „Es gab fünf von euch, und jetzt sind es sechs.“

ERSTE SYMPHONIE („WINTERTRÄUME“) G-Dur

Die Symphonie „Winterträume“ wurde von Tschaikowski im Sommer 1866 komponiert, dann zweimal überarbeitet und 1874 in ihrer endgültigen Fassung fertiggestellt.

Die Erste Symphonie ist eines der herausragendsten Werke Tschaikowskis aus der Moskauer Zeit. Ihr Hauptbestandteil sind die Eindrücke der russischen Natur, der Winterlandschaft

природы, от зимнего пейзажа, зимней дороги и с навеянными этими картинами задушевными думами и чувствами человека. Народно-национальный характер, простота и сердечность роднят музыку с лучшими лирическими пейзажами русских художников (например, Васильева, Саврасова), с вдохновенными описаниями русской зимней дороги в произведениях Пушкина, Гоголя.

В симфонии четыре части, из них две первые имеют программные заголовки: «Грезы зимней дорогой» и «Туманный край, угрюмый край».

Первая часть написана в сонатной форме. Первая тема спокойна, напевна; ее мелодия включает в себя типичные для народной песни трихордовые обороты.

und der Winterstraße sowie die von diesen Bildern inspirierten Gedanken und Gefühle der Menschen. Ihr nationaler Charakter, ihre Einfachheit und Herzlichkeit verbinden die Musik mit den besten lyrischen Landschaften russischer Künstler (z. B. Wassiljew und Sawrasow) und mit den inspirierten Beschreibungen der russischen Winterstraße in Werken von Puschkin und Gogol.

Die Sinfonie besteht aus vier Sätzen, von denen die ersten beiden programmatische Titel tragen: „Traum von einer Winterreise“ und „Land der Öde, Land der Nebel“.

Der erste Satz ist in Sonatenform geschrieben. Das erste Thema ist ruhig und melodiös, und seine Melodie enthält typische Trichord-Wendungen des Volksliedes.

138 *Allegro tranquillo*

Фл. соло

Скр. *pp sempre legato*

p

Фаг. соло

Лирическая в своей основе, тема одновременно предвещает некоторыми своими элементами и будущие драматические образы Чайковского. В дальнейшем в ней появляется драматизирующий ее хроматический мотив, который

Das Thema ist lyrisch in seiner Basis und deutet gleichzeitig mit einigen seiner Elemente Tschaikowskis zukünftige dramatische Figuren an. Später erscheint in dem Thema, das sich vor allem in den tiefen Streichern entwickelt, ein chromatisches Motiv, das es dramatisiert.

получает особенно широкое развитие у низких струнных инструментов.

139 [Allegro tranquillo]

Two staves of musical notation in bass clef. The first staff begins with a *pp* dynamic marking. The music consists of eighth and sixteenth notes, some beamed together, with occasional slurs and accents.

Драматический характер носит и связующая часть Allegro, в конце которой в новом волевом звучании появляется преобразенный заключительный мотив главной партии.

Der anschließende Teil des Allegro ist ebenfalls dramatisch und endet mit dem umgestalteten Schlussmotiv des Hauptteils in einem neuen und schwungvollen Klang.

140 [Poco più animato]

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and features a melodic line with a triplet of eighth notes. The bottom staff is in bass clef and provides a rhythmic accompaniment. A *ff* dynamic marking is present in the lower left.

Национально-народный характер музыки еще более усиливается благодаря появлению светлой, распевной лирической темы побочной партии (ее исполняет кларнет соло).

Der national-volkstümliche Charakter der Musik wird durch das leuchtende, gesungene lyrische Thema des Seitenteils (vorgetragen von der Soloklarinette) noch verstärkt.

141 [Poco più animato]

Two staves of musical notation in treble clef. The first staff is labeled "Кл. соло" (Clarinet solo) and *p espr.* The music features a melodic line with slurs and accents.

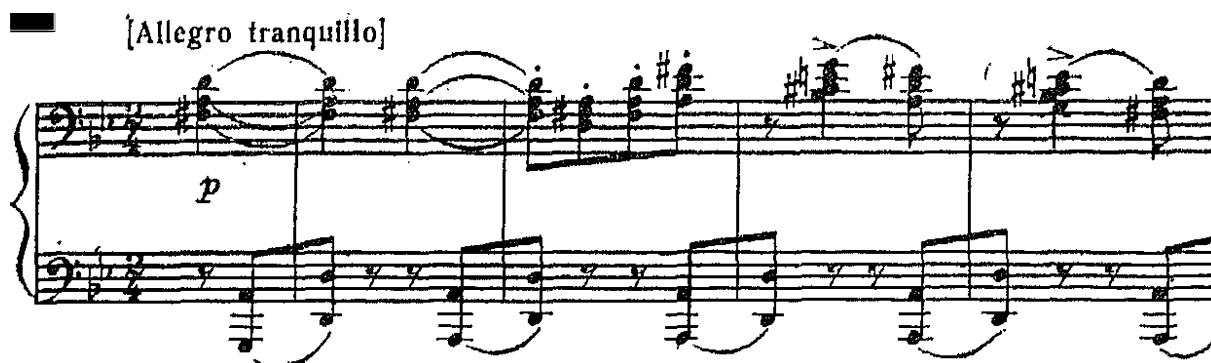
Повторяемая различными инструментами, эта мелодия постепенно обрастает песенными подголосками. Перед разработкой контуры темы изменяются, ее движение становится более порывистым, взволнованным.

Разработка начинается после паузы всего оркестра отрывистыми фанфарными звучаниями, сочетающимися с хроматическим движением у струнных. Возникает новая тема народно-плясового характера (в звучании медных и деревянных духовых инструментов).

Die mit verschiedenen Instrumenten wiederholte Melodie entwickelt sich allmählich zu liedartigen Unterstimmen. Bevor es entwickelt wird, verändern sich die Konturen des Themas, seine Bewegung wird ungestümer und aufgeregter.

Die Durchführung beginnt nach der Pause des gesamten Orchesters mit einer scharfen Fanfare, kombiniert mit einer chromatischen Bewegung in den Streichern. Ein neues Volkstanzthema taucht auf (mit Blech- und Holzbläsern).

■ [Allegro tranquillo]



The image shows a musical score for piano. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains a melody with various ornaments and phrasing. The bottom staff is in bass clef and contains a chromatic accompaniment. The tempo is marked '[Allegro tranquillo]' and the dynamics is marked 'p'. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Эта тема, вместе со своими различными тембровыми и ритмическими вариантами, оказывается некоторое время в центре музыкального развития. Однако постепенно она снова вытесняется первой темой. Новое драматическое нарастание приводит к фанфарным звучаниям триолей у труб и валторн, а затем прерывается длительной паузой оркестра. Постепенно подготавливается реприза, начинающаяся с момента вступления основной тональности соль минор. В репризе, наряду с лирически напевными темами, не только сохраняются, но получают новые формы развития и драматические элементы первой части. Так, большую роль продолжает играть хроматический мотив, причем на его основе вырастает небольшое фугато, усиливающее динамику развития.

Dieses Thema steht mit seinen verschiedenen Klangfarben und rhythmischen Variationen eine Zeit lang im Mittelpunkt der musikalischen Entwicklung. Allmählich wird es jedoch wieder durch das erste Thema abgelöst. Der neue dramatische Aufbau führt zur Fanfare des Trompeten- und Waldhorntrios und wird dann durch eine lange Pause im Orchester unterbrochen. Nach und nach wird eine Reprise vorbereitet, die mit der Einführung der g-Moll-Dur-Tonalität beginnt. In der Reprise werden neben den lyrisch-melodiösen Themen die dramatischen Elemente des ersten Satzes nicht nur beibehalten, sondern auch mit neuen Entwicklungsformen versehen. So spielt beispielsweise das chromatische Motiv weiterhin eine wichtige Rolle, und auf seiner Grundlage entsteht ein kleines Fugato, das die Dynamik der Durchführung verstärkt.

В конце коды первой части возвращается начальный образ: на фоне струнных мягко звучит у флейт и фаготов первая тема. Р'щшззшо, как отзвук, напоминание, появляется на короткий момент хроматический мотив. Его постепенным распылением, истаиванием заканчивается первая часть симфонии.

Вторая часть названа Чайковским «Угрюмый край, туманный край». Музыка этой части исключительно напевна, широка и так же, как и первая часть, глубоко связана с русской народной песенностью. После медленного сосредоточенного вступления струнных¹ у гобоя, на фоне синкопированного ритма скрипок, звучит основная лирическая тема этой части².

¹ Тема вступительного раздела перешла в симфонию из юношеской увертюры «Гроза».

² Эта тема вошла позднее в музыку к «Снегурочке».

Am Ende der Coda des ersten Satzes kehrt das ursprüngliche Bild zurück: auf dem Hintergrund der Streicher erklingt leise das erste Thema der Flöten und Fagotte. Das chromatische Motiv erscheint für einen kurzen Moment als Echo, als Erinnerung. Seine allmähliche Auflösung, das Verwelken, beendet den ersten Satz der Sinfonie.

Der zweite Satz wurde von Tschaikowsky „Land der Öde, Land der Nebel“ genannt. Die Musik dieses Satzes ist außerordentlich melodisch und breit gefächert und ist wie der erste Satz eng mit der russischen Volksliedmusik verbunden. Nach einer langsamen, konzentrierten Einleitung der Streicher¹ durch die Oboe erklingt gegen den synkopischen Rhythmus der Violinen das lyrische Hauptthema dieses Satzes².

¹ Das Thema des Eröffnungsteils wurde aus der Jugendouvertüre „Das Gewitter“ in die Sinfonie übernommen.

² Dieses Thema wurde später in die Musik zu „Snegurotschka“ aufgenommen.

143

[Adagio cantabile ma non tanto]

Гоб. соло

В высоком регистре ее сопровождают легкие пассажи флейт, вносящие в музыку элемент полетности, пейзажной изобразительности. Тема, поддержанная подголосками, широко распевается. Затем из одного ее

In den hohen Lagen wird es von leichten Flötenpassagen begleitet, die der Musik einen Hauch von flüchtigen Landschaftsbildern verleihen. Das Thema wird, unterstützt durch Unterstimmen, breit gesungen. Dann entwickelt sich aus einem der Motive

мотива (3-й такт темы) развивается новый широкий раздел (см. партитуру, буква **B**). Таким образом из одной лирической темы непосредственно вырастает другая.

Музыка становится эмоционально все более напряженной, мелодия проходит у различных групп инструментов. Когда возвращается первоначальный темп, снова включается основная тема. Но она звучит уже не у гобоя, а еще более широко, сочно у виолончелей, сопровождаемая тремоло скрипок и pizzicato альтов и контрабасов. Широкое распевное развитие на этом не останавливается. Новая волна нарастания приводит снова к разделу *Pochissimo piu mosso* (буква **E**). Затем у валторн fortissimo, сопровождаемая напряженным хроматическим движением у струнных и флейт, появляется в новом драматическом звучании основная тема. Кульминация ее развития — одновременное проведение ее у гобоев, кларнетов и валторн, после чего наступает быстрый спад звучности. Заканчивается вторая часть спокойной темой вступления.

Сохранились сведения, что эта музыка была создана Чайковским под впечатлением летней поездки по Ладожскому озеру.

Третья часть — скерцо. Прообразом ее крайних оживленных разделов послужила одна из ранних фортепианных пьес Чайковского. После краткого четырехтактового вступления (легкое движение-толчок у флейт и кларнетов, поддерживаемых фаготами) у скрипок вступает основная тема в остром, прихотливом ритме (в каждом первом из двух тактов акцентируется вторая доля). Движение легко, полетно, устремлению.

Трио скерцо (средний раздел) — бытовой лирический вальс.

des Themas (dem 3. Takt des Themas) ein neuer breiter Abschnitt (siehe Partitur, Buchstabe **B**). Auf diese Weise wächst ein lyrisches Thema direkt aus einem anderen heraus.

Die Musik wird immer gefühlsbetonter, die Melodie zieht an den verschiedenen Instrumentengruppen vorbei. Wenn das ursprüngliche Tempo zurückkehrt, taucht das Hauptthema wieder auf. Aber nicht mehr mit der Oboe, sondern noch breiter, üppiger mit den Celli, begleitet vom Tremolo der Geigen und dem Pizzicato der Bratschen und Kontrabässe. Die breit angelegte gesangliche Entwicklung ist damit noch nicht zu Ende. Eine neue Welle der Beschleunigung führt erneut zum Abschnitt *Pochissimo piu mosso* (Buchstabe **E**). Das Fortissimo der Hörner, begleitet von einer spannungsvollen chromatischen Bewegung der Streicher und Flöten, lässt das Hauptthema in einem neuen dramatischen Klang erscheinen. Es gipfelt in einem gleichzeitigen Thema für Oboen, Klarinetten und Hörner, woraufhin der Klang rasch abfällt. Der zweite Satz endet mit einem ruhigen Einleitungsthema.

Es heißt, dass diese Musik von Tschaikowski komponiert wurde, inspiriert von einer Sommerreise zum Ladogasee.

Der dritte Satz ist ein Scherzo. Eines von Tschaikowskis frühen Klavierstücken diente als Prototyp für seine extrem lebhaften Abschnitte. Nach einer kurzen viersätzigen Einleitung (leichte Flöten- und Klarinettensätze, unterstützt von Fagotten) mit den Violinen setzt das Hauptthema in einem scharfen, launischen Rhythmus ein (in den ersten beiden Takten wird jeweils der zweite Teil akzentuiert). Der Satz ist leicht, beschwingt und aufstrebend.

Das Trio-Scherzo (Mittelteil) ist ein alltäglicher, lyrischer Walzer.

144

[Allegro scherzando giocoso]



Таким образом, уже в Первой симфонии Чайковский обращается к ритму этого столь излюбленного им впоследствии танца.

После повторения первого раздела интонации вальса вновь появляются в коде, где они звучат на фоне ударов литавр в ритме первой темы.

Четвертая часть — финал. Это яркая картина народного массового праздника. Начинаясь в тональности соль минор, финал заканчивается в светлом соль мажоре. Большую роль играет здесь мелодия народной песни «Я посею ли, млада», распространенная в городе под названием «Цвели цветики». Начальная интонация этой песни положена и в основу вступления. В первый раз она звучит сумрачно и сосредоточенно. Ее исполняют в медленном темпе фаготы и кларнеты. В полном своем виде тема появляется в качестве побочной партии сонатного аллегро.

So bezieht sich Tschaikowski bereits in seiner Ersten Symphonie auf den Rhythmus dieses Tanzes, den er später so sehr liebte.

Nach der Wiederholung des ersten Teils tauchen die Walzer-Intonationen in der Coda wieder auf, wo sie vor dem Hintergrund von Paukenschlägen im Rhythmus des ersten Themas gespielt werden.

Der vierte Teil ist das Finale. Es ist ein lebhaftes Bild eines volkstümlichen Massenfestes. Das Finale beginnt in g-Moll und endet in einem leichteren G-Dur. Eine wichtige Rolle spielt hier die Melodie des Volksliedes „Ich werde säen, junges Mädchen“, das in der Stadt unter dem Titel „Die Blumen blühten“ verbreitet ist. Die anfängliche Intonation dieses Liedes bildet auch die Grundlage für die Einleitung. Es klingt zum ersten Mal düster und konzentriert. Es wird in langsamem Tempo von Fagotten und Klarinetten vorgetragen. In seiner vollen Form erscheint das Thema als Seitenteil des Sonatenallegros.

145

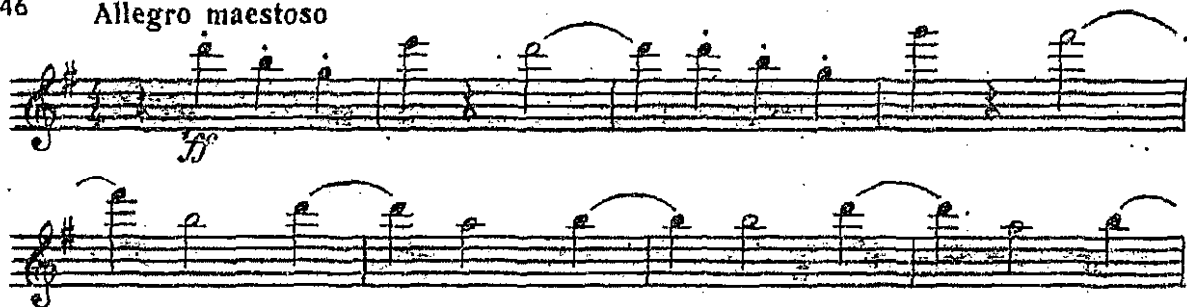
[Allegro maestoso]



Активный, динамический характер носит главная партия финала.

Das Hauptspiel des Finales ist aktiv und dynamisch.

Allegro maestoso



Ярко, колокольно-празднично завершается вся симфония, утверждая радостное ликующее настроение. Четвертая часть Первой симфонии является прообразом целого ряда финалов последующих симфонических произведений Чайковского, и в первую очередь, финала Четвертой симфонии.

Die gesamte Sinfonie endet hell, glockig und festlich und vermittelt eine freudige, jubilierende Stimmung. Der vierte Satz der Ersten Symphonie ist ein Prototyp für eine ganze Reihe von Finalsätzen der nachfolgenden symphonischen Werke Tschaikowskis, allen voran das Finale der Vierten Symphonie.

ЧЕТВЕРТАЯ СИМФОНИЯ
фа минор

Появление Четвертой симфонии (декабрь 1877 г.) знаменовало рождение нового типа симфонического цикла в русской музыке, симфонии — психологической драмы. По своему идейному замыслу это произведение очень типично для русского искусства конца 70-х годов. Оно раскрывает характерный для того времени конфликт человека с окружающей, его косной и бездушной средой. Стремление найти свое место в жизни, слиться с народом и трудность достижения этой цели ярко раскрываются в музыке симфонии.

Цикл разворачивается очень целеустремленно при большой внутренней взаимосвязи отдельных частей.

Самой драматичной по характеру является первая часть (Allegro с медленным вступлением). Это — завязка драматического конфликта и первый этап развития драмы. Уже здесь душевному миру человека

VIERTE SYMPHONIE
f-moll

Mit dem Erscheinen der Vierten Sinfonie (Dezember 1877) wurde in der russischen Musik ein neuer Typus von Sinfoniezyklus geboren, eine Sinfonie des psychologischen Dramas. Von seinem ideologischen Konzept her ist dieses Werk sehr typisch für die russische Kunst der späten 70er Jahre. Es zeigt den charakteristischen Konflikt zwischen dem Menschen und seiner bedrückenden und gefühllosen Umwelt. Der Kampf, seinen Platz im Leben zu finden, mit den Menschen zu verschmelzen und die Schwierigkeit, dieses Ziel zu erreichen, werden in der Musik der Sinfonie anschaulich dargestellt.

Der Zyklus entfaltet sich sehr zielgerichtet, wobei die einzelnen Teile eng miteinander verbunden sind.

Der erste Satz (Allegro mit einer langsamen Einleitung) hat den dramatischsten Charakter. Dies ist der Beginn des dramatischen Konflikts und die erste Etappe in der Entwicklung des Dramas. Schon hier steht die innere

резко противопоставлены враждебные силы, мешающие ему достигнуть счастья и радости. Две средние части (лирическая канцона и скерцо), связанные с образами природы и быта, несколько отстраняют, смягчают конфликт. Но в финале в картину народного веселья вновь врывается трагическая тема, олицетворяющая образ враждебной силы, и вносит в музыку драматический характер.

Первая часть. Важное значение для раскрытия идейного замысла симфонии имеет вступление — *Andante sostenuto* с его драматической, тревожной и одновременно угрожающей фанфарной темой. Эта тема звучит *fortissimo* у валторн и фаготов, а затем и у присоединившихся к ним труб, тромбонов и тубы.

Welt des Menschen in scharfem Kontrast zu den feindlichen Kräften, die ihn daran hindern, Glück und Freude zu erlangen. Die beiden mittleren Sätze (die lyrische Kanzone und das Scherzo), die mit Bildern der Natur und des täglichen Lebens verbunden sind, mildern den Konflikt etwas ab. Im Finale jedoch bricht das tragische Thema in das Bild der volkstümlichen Fröhlichkeit ein, verkörpert das Bild einer feindlichen Macht und verleiht der Musik eine dramatische Qualität.

Erster Satz. Das *Andante sostenuto* mit seinem dramatischen, beunruhigenden und gleichzeitig bedrohlichen Fanfaren-Thema ist wichtig, um die Idee der Sinfonie zu verdeutlichen. Dieses Thema wird im *Fortissimo* von Hörnern und Fagotten gespielt, dann gesellen sich Trompeten, Posaunen und Tuben dazu.

147 *Andante sostenuto*

Сам композитор назвал ее «зерном всей симфонии», «главной- мыслью», охарактеризовал ее как образ «роковой, силы, которая мешает порыву к счастью дойти до цели». Ее драматический характер еще более обостряется при втором проведении, когда в звучание темы включаются новые регистры и го лоса (вступление труб, усиленное деревянными духовыми).

Олицетворяя в целом непреклонно- зловецкие, враждебные че ловеку силы, тема вступления содержит и

Der Komponist selbst nannte es „den Keim der ganzen Symphonie“, „den Hauptgedanken“, und beschrieb es als Bild „einer schicksalhaften Kraft, die den Ansturm auf das Glück daran hindert, sein Ziel zu erreichen“. Sein dramatischer Charakter verschärft sich im zweiten Satz, wenn dem Thema neue Register und Stimmen hinzugefügt werden (die Einführung der Trompeten, verstärkt durch die Holzbläser).

Das einleitende Thema verkörpert eine allgemein unerbittlich düstere und feindliche Kraft und enthält auch

мелодические мотивы, которые в дальнейшем становятся истоками для совершенно иных по смыслу музыкальных образов.

Так, в 3-м и 4-м тактах темы появляется мелодическое движение (то восходящее, то нисходящее), которое интонационно подготавливает тему главной партии сонатного аллегро. Последний мелодический мотив вступления переходит в скорбные секундовые «вздохи», из которых непосредственно и рождается начало главной партии.

melodische Motive, die später die Grundlage für ganz andere musikalische Bilder bilden.

So erscheint im 3. und 4. Takt des Themas eine melodische Bewegung (mal aufsteigend, mal absteigend), die das Thema des Hauptteils der Sonate allegro intonatorisch vorbereitet. Das letzte melodische Motiv der Einleitung verwandelt sich in einen klagenden zweiten „Seufzer“, aus dem direkt der Beginn des Hauptteils hervorgeht.

148 [Andante sostenuto]


149 Moderato con anima (♩. = In movimento di valse)

Главная партия (фа минор) носит порывистый, страстнопротестующий характер и выразительно передает состояние душевного смятения. Широкая, изложенная в трехчастной форме, она развивается на едином дыхании, в беспокойно устремленном ритме. Протяженность мелодии обусловлена секвенционным развитием попевок. Обозначая темп этой музыки Moderato con anima,

Der Hauptteil (in f-Moll) ist ungestüm, leidenschaftlich protestierend und vermittelt ausdrucksstark einen Zustand seelischer Aufgewühltheit. Er ist breit und dreisätzig und entfaltet sich in einem einzigen Atemzug, mit einem unruhigen, ungestümen Rhythmus. Die Länge der Melodie wird durch die sequenzielle Entwicklung der Intonation bestimmt. Das Tempo der Musik bezeichnet der Komponist als Moderato

композитор при этом добавил — *in movimento di valse* — в движении вальса (на 9/8). Вальсовый ритм создает особую мягкость и плавность.


В процессе своего развития главная партия все больше и больше драматизируется. Интенсивность ее развития возрастает уже при втором её проведении благодаря появлению в аккомпанирующих голосах оркестра

повторяющегося ритма  — вариантного преобразования мотива из фанфарного вступления. Временами в движение темы включаются и некоторые речитативные обороты из вступления (см., например, такты 50—52). В среднем разделе происходит мотивная разработка основного тематического материала. Здесь включается еще один новый элемент — хроматическое, гаммообразное движение, полифонически сочетающееся с интонациями основной темы (см. такт 70 и далее) и придающее ей еще большую устремленность. Благодаря такому разработочному характеру этого раздела, наступление следующего воспринимается как новая драматическая волна непрерывающегося развития и одновременно как динамическая реприза. Тема, изложенная здесь более сжато, сконцентрированно, звучит *fortissimo* у струнных на фоне тревожного ритма медных инструментов; в нее включаются теперь и стремительные гаммообразные пассажи. Развитие достигает максимального напряжения. Затем наступает быстрый (на звучании отдельных мотивов темы) спад звучности до *pianissimo*.

На смену приходит новый музыкальный образ — спокойный, светлый, лирический. Сразу же действие переключается в

con anima und fügt - *in movimento di valse* - eine Walzerbewegung (im 9/8-Takt) hinzu. Der Walzerrhythmus schafft eine besondere Weichheit und Geschmeidigkeit.

Im weiteren Verlauf wird der Hauptteil immer dramatischer. Die Intensität der Entwicklung nimmt bereits im zweiten Satz zu, dank des Auftretens eines sich wiederholenden Rhythmus in den begleitenden Orchesterstimmen

 - eine abgewandelte Form des Motivs aus der Fanfareneinleitung. Zuweilen werden einige rezitativische Wendungen aus der Einleitung in die Bewegung des Themas einbezogen (siehe z. B. Takte 50-52). Der Mittelteil ist eine motivische Weiterentwicklung des thematischen Hauptmaterials. Hier kommt ein weiteres neues Element hinzu - eine chromatische, skalenartige Bewegung, die sich polyphon mit den Intonationen des Hauptthemas verbindet (siehe Takte 70 ff.) und ihm einen noch größeren Anspruch verleiht. Aufgrund der Ausführlichkeit dieses Abschnitts wird der Beginn des nächsten Abschnitts als eine neue dramatische Welle ununterbrochener Entwicklung und gleichzeitig als eine dynamische Reprise empfunden. Das Thema, das hier in verdichteter und konzentrierter Form präsentiert wird, steht im *Fortissimo* der Streicher gegen den ängstlichen Rhythmus der Blechbläser, und die schnellen und skalenartigen Passagen werden nun mit einbezogen. Die Durchführung erreicht ein Maximum an Spannung. Dann erfolgt ein rascher Rückgang zum *Pianissimo* (für einzelne Motive des Themas).

Ein neues musikalisches Bild - ruhig, leicht, lyrisch - setzt sich durch. Sofort wechselt die Handlung in eine ganz andere Sphäre. Ein Seitenteil beginnt.

совершенно иную сферу. Начинается побочная партия. Переходом к ней служит имитационное проведение краткого мотива у кларнетов и фаготов, подготавливающее новый тип ритмического движения. Гибкая, пластичная тема побочной партии звучит у солирующего кларнета в тональности ля-бемоль минор. Последний ее мотив имитируется флейтами, кларнетом и фаготом. Контрастная предыдущей, новая тема вместе с тем связана с ней: и здесь господствует вальсообразное движение.

Die Überleitung dazu ist die Imitation eines kurzen Klarinetten- und Fagottmotivs, das eine neue Art von rhythmischer Bewegung vorbereitet. Das flexible und plastische Thema des Seitenteils wird mit dem Klarinettensolo in as-Moll gespielt. Sein Schlussmotiv wird von den Flöten, der Klarinette und dem Fagott imitiert. Das neue Thema steht im Kontrast zum vorangegangenen und ist gleichzeitig mit diesem verbunden: auch hier herrscht eine walzerartige Bewegung vor.

150

Moderato assai quasi andante

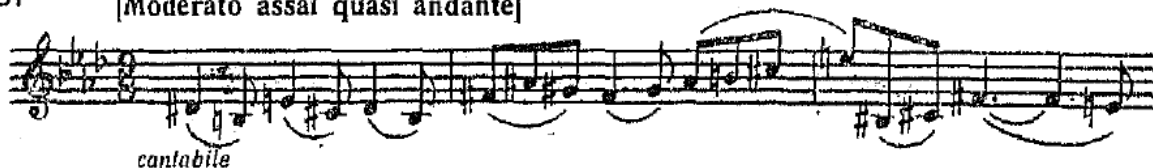


После второго проведения темы появляется выразительный, в характере колыбельной, подголосок виолончелей; в дальнейшем он так же, как и основная мелодия, контрапунктически развивается у других инструментов.

Nach dem zweiten Satz des Themas erscheint eine ausdrucksvolle, wiegenliedartige Unterstimme der Celli, die später, wie die Hauptmelodie, von den anderen Instrumenten kontrapunktisch entwickelt wird.

151

[*Moderato assai quasi andante*]



Внутри побочной партии возникает еще одна тема в тональности си мажор; своим светлым характером она тоже контрастирует с темой вступления и с главной партией. Вместе с тем она включает в себя мелодические обороты как из главной партии, так и из первой темы побочной.

Im Seitenteil gibt es ein weiteres Thema in H-Dur, das sich ebenfalls durch seinen leichten Charakter vom Einleitungsthema und dem Hauptteil abhebt. Gleichzeitig enthält es melodische Wendungen sowohl aus dem Hauptteil als auch aus dem ersten Thema des Seitenteils.

Ben sostenuto Il tempo precedente

Развитие ее приводит к новой кульминации. Заключительный раздел экспозиции начинается с мощного звучания всего оркестра (Moderato con anima, такт 161).

После нового спада внезапно, сопровождаемая тремоло литавр, вторгается грозная тема вступления. Этот момент ярко, по-театральному наглядно олицетворяет столкновение противоборствующих начал: радостной мечты человека и злой силы, встающей на его жизненном пути. Остроте конфликта содействует внезапная смена си мажора ми минором, а затем — внезапное же появление до-мажорного трезвучия на фоне звука си в басовом голосе (см. партитуру, такт 197).

Возвращение темы вступления является гранью между экспозицией разработкой. Последняя открывается еще более смятенным, чем в экспозиции, звучанием главной партии в тональности ми минор. Начинается новый этап драмы. В разработке, при интенсивном тональном развитии, происходит многообразное мотивное преобразование главной партии.

Seine Entwicklung führt zu einem neuen Höhepunkt. Der letzte Abschnitt der Exposition beginnt mit dem kraftvollen Klang des gesamten Orchesters (Moderato con anima, Takt 161).

Nach einem erneuten Rückgang setzt plötzlich das bedrohliche Thema der Einleitung ein, begleitet von einem Tremolo der Pauke. Dieser Moment stellt anschaulich und theatralisch den Zusammenprall gegensätzlicher Kräfte dar: den freudigen Traum des Menschen und die böse Macht, die sich seinem Leben in den Weg stellt. Der plötzliche Wechsel von H-Dur nach e-Moll, gefolgt vom plötzlichen Auftauchen des H-Dur-Dreiklangs vor dem Hintergrund des H-Tons in der Bassstimme (siehe Partitur, Takt 197), trägt zur Schärfe des Konflikts bei.

Die Wiederkehr des Themas der Einleitung bildet die Grenze zwischen Exposition und Durchführung. Letztere beginnt mit dem Hauptteil, der noch verworrener klingt als in der Exposition, in e-Moll. Ein neuer Abschnitt des Dramas beginnt. In der Durchführung mit ihrer intensiven tonalen Entwicklung wird die Hauptstimme in eine Vielzahl von Motiven verwandelt.

Как и обычно в симфониях Чайковского, этот раздел содержит несколько волн. С каждой новой волной музыка становится все напряженнее. В момент кульминации снова появляется тема вступления (на этот раз ее исполняют, тромбоны), которая непосредственно сталкивается с продолжающимися развиваться интонациями главной темы.

Реприза начинается не как обычно, в основной тональности, а в тональности ре минор (и притом с квартсекстаккорда тонической гармонии — см. партитуру, такты 283—284). На фоне органного пункта ля особенно драматично и напряженно звучит «непокоренная» и вторым натиском злой силы (темой вступления) главная партия Allegro. Реприза еще более динамична, чем все предыдущие разделы, и воспринимается как новая волна единого непрерывного нарастания. Проведение основных тем теперь более сжато. Первая побочная тема проводится, как и главная, в тональности ре минор, вторая побочная — в фа мажоре. Основная же тональность фа минор утверждается лишь в заключительном разделе репризы, а затем в большой развернутой коде. На грани репризы и коды снова звучит зловеще-тревожная тема вступления (на тоническом органном пункте у литавр). Так на протяжении всей части постоянно сталкиваются между собой главная тема Allegro и тема вступления, олицетворяющие: одна — порыв человека к счастью, другая — неодолимую «роковую силу», мешающую человеку «дойти до цели», как говорил сам композитор.

Кода — вершина всей первой части. Ее кульминационное значение подчеркивается и убыстрением темпа (*Molto più mosso*), и драматическим переплетением интонаций главной

Wie in Tschaikowskis Sinfonien üblich, enthält dieser Abschnitt mehrere Wellen. Mit jeder neuen Welle wird die Musik intensiver. Auf dem Höhepunkt taucht das Eingangsthema wieder auf (diesmal von den Posaunen gespielt), das direkt mit der weiteren Entwicklung der Intonationen des Hauptthemas kollidiert.

Die Reprise beginnt nicht wie üblich in der Haupttonart, sondern in d-Moll (und außerdem mit einem Quartsextakkord der Tonika-Harmonie - siehe Partitur, Takte 283-284). Vor dem Hintergrund des Orgelpunkts „A“ klingt der Hauptteil des Allegro besonders dramatisch und angespannt, „unbesiegt“ und durch den zweiten Ansturm der bösen Macht (das Thema der Einleitung). Die Reprise ist noch dynamischer als alle vorangegangenen Abschnitte und wird als eine neue Welle eines einzigen ununterbrochenen Aufbaus wahrgenommen. Die Führung der Hauptthemen ist nun prägnanter. Das erste Seitenthema steht wie das Hauptthema in d-Moll, während das zweite Seitenthema in F-Dur steht. Die Haupttonart f-Moll wird erst im Schlussteil der Reprise und dann in der großen erweiterten Coda bestätigt. An der Grenze zwischen Reprise und Coda ist das bedrohliche Einleitungsthema wieder zu hören (auf dem tonalen Orgelpunkt der Pauke). Während des gesamten Satzes prallen das Hauptthema des Allegro und die Einleitung ständig aufeinander und verkörpern den Drang eines Menschen nach Glück und eine unwiderstehliche „tödliche Kraft“, die ihn, wie der Komponist selbst sagte, daran hindert, „sein Ziel zu erreichen“.

Die Coda ist der Höhepunkt des gesamten ersten Satzes. Ihr Höhepunkt wird durch die Beschleunigung des Tempos (*Molto più mosso*) und die dramatische Verflechtung von Haupt-

партии и темы вступления. Это — последний этап борьбы, развертывавшейся на протяжении всей первой части. Однако кода не дает разрешения драматического конфликта. Звучание в конце ее темы главной партии, исполняемой струнными тремоло в ритмическом увеличении, не создает успокоения. Не уравнивает предшествующего драматического развития и краткое утверждение тоники в последних тактах коды. Ощущается необходимость дальнейшего развития музыки.

Вторая часть написана в характере лирической песни (*Andantino in modo di canzona*¹), в сложной трехчастной форме.

¹ Canzona (итал.) — песни.

Ее содержание можно охарактеризовать как лирические воспоминания-грезы. Настроение тихой, светлой грусти контрастирует с мятущимися, драматическими образами первой части. Эта музыка заставляет временно забыть о трагическом конфликте и напряженной борьбе.

В крайних разделах звучит напевная, задумчиво-элегическая мелодия, которая при первом проведении поручена гобой соло.

153

Andantino in modo di canzona

p semplice ma grazioso

Своей исходной секундовой интонацией она связана, как и главная тема первой части, с заключительными секундовыми

und Einleitungsthema hervorgehoben. Es ist die letzte Etappe des Kampfes, der sich durch den ganzen ersten Satz zieht. In der Coda wird der dramatische Konflikt jedoch nicht aufgelöst. Das Erklingen am Ende des Themas des Hauptteils, gespielt mit Tremolo-Streichern in rhythmischer Steigerung, schafft keine Ruhe. Auch die kurze Bekräftigung der Tonika in den letzten Takten der Coda bildet kein Gegengewicht zur vorangegangenen dramatischen Entwicklung. Es besteht die Notwendigkeit, die Musik weiter zu entwickeln.

Der zweite Satz ist im Charakter eines lyrischen Liedes (*Andantino in modo di canzona*¹) geschrieben, in einer komplexen dreiteiligen Form.

¹ Canzona (ital.) - Lieder.

Sein Inhalt kann als lyrische Trauerinnerung beschrieben werden. Eine Stimmung stiller, luzider Traurigkeit kontrastiert mit der unruhigen, dramatischen Bildsprache des ersten Satzes. Die Musik lässt den tragischen Konflikt und den angespannten Kampf vorübergehend vergessen.

In den äußeren Abschnitten erklingt eine melodiöse, wehmütige, elegische Melodie, die im ersten Satz der Solo-Oboe anvertraut wird.

Mit seiner anfänglichen zweiten Intonation ist es, wie das Hauptthema des ersten Satzes, mit den abschließenden zweiten „Seufzern“ der

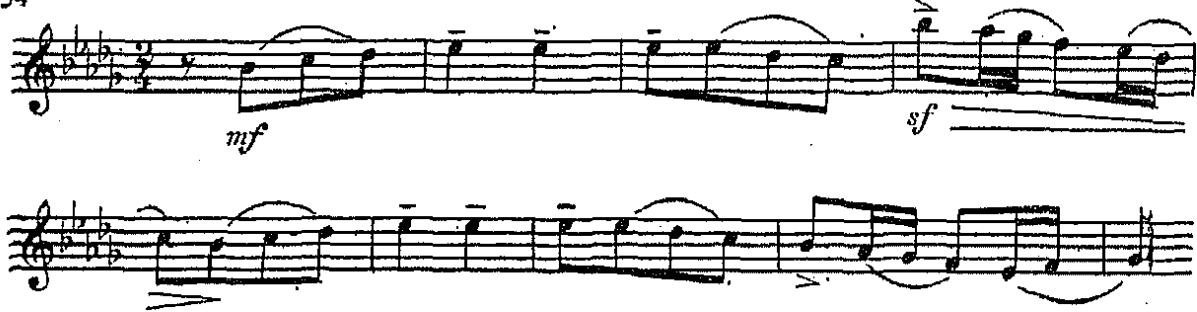
«вздохами» вступления (см. пример 148). Мягко аккомпанируют струнные инструменты *pizzicato*. В дальнейшем тема появляется в новой тембровой окраске — у виолончелей.

С первой темой внутри первого раздела канцоны сопоставляется другая, более светлая, подвижная, маршевая.

Einleitung verbunden (siehe Beispiel 148). Es wird leise von *Pizzicato*-Streichern begleitet. Anschließend erscheint das Thema in einer neuen Klangfarbe, nämlich der der Celli.

Dem ersten Thema im ersten Abschnitt der Canzone wird ein anderes, leichteres, beweglicheres Marschthema gegenübergestellt.

154



Обе они проводятся затем повторно, причем первая — в новом варианте, с сопровождением в виде легких, подвижных «взлетов» флейты и кларнетов *staccato*, что вносит в музыку элемент живописности, вызывая в представлении образы природы.

Средняя часть канцоны (*Piu mosso*) основана на новой, танцевальной по характеру, теме (в тональности фа мажор), возникшей из интонаций главной партии первой части.

Beide werden dann noch einmal aufgeführt, ersteres in einer neuen Version, begleitet von leichten, agilen Flöten- und Klarinetten-*Staccato*-„Anstiegen“, die der Musik ein malerisches Element verleihen und Bilder der Natur heraufbeschwören.

Der Mittelteil der Canzone (*Piu mosso*) basiert auf einem neuen, tänzerischen Thema (in F-Dur), das von den Intonationen des Hauptteils des ersten Satzes abgeleitet ist.

155

Più mosso



Развитие этой темы протекает очень интенсивно, звучность усиливается до *fortissimo* всего оркестра (см. такт 25 после **Д**). Здесь предвосхищается фа-мажорный финал симфонии — последняя часть цикла. Постепенно музыка затихает, тема распыляется, и после выдержанного звука фа у валторн и связующего мелодического движения у виолончелей наступает третий раздел канцоны — реприза.

Die Entwicklung dieses Themas verläuft sehr intensiv, der Klang steigert sich bis zum *Fortissimo* des gesamten Orchesters (siehe Takt 25 nach **D**). Dies ist ein Vorgeschmack auf das F-Dur-Finale der Sinfonie, den letzten Satz des Zyklus. Allmählich verklingt die Musik, das Thema löst sich auf, und nach dem anhaltenden F-Ton der Hörner und der verbindenden melodischen Bewegung

В репризе звучат те же темы, что и в первом разделе, но в иной инструментовке. Так, например, первая певучая лирическая тема исполняется теперь скрипками.

В коде, у фагота соло, в последний раз мягко звучит целиком первая тема канцоны. Трижды, прерываемые аккордами валторн, появляются затем, как напоминание, лишь начальные интонации ее (поочередно у скрипок, кларнета, фагота). Звучность оркестра спадает до ppp.

Рассказывая о содержании этой части симфонии, композитор писал: «И грустно и как-то сладко погружаться в прошлое...»

Третья часть. Скерцо. Третья часть, как и вторая, вводит от драматических образов первой части в иную эмоциональную сферу. Но если вторая часть — это грезы-воспоминания о прошлом, лирическое раздумье о пройденном жизненном пути, то третья часть — обращение к явлениям, происходящим вокруг, в повседневном быту. Музыка скерцо интонационно связана с предшествующими частями цикла. Так, подвижная, стремительная первая тема интонационно выросла из средней части канцоны (ср. с примером 155).

der Celli beginnt der dritte Abschnitt der Canzone - die Reprise.

In der Reprise erklingen die gleichen Themen wie im ersten Teil, jedoch in anderer Besetzung. Zum Beispiel wird das erste lyrische Thema nun von den Violinen gesungen.

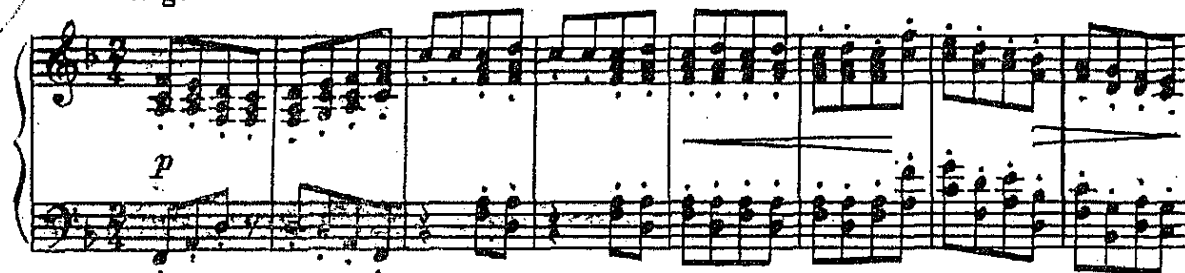
In der Coda, beim Fagottsolo, wird das gesamte erste Thema der Canzone zum letzten Mal leise gespielt. Dreimal, unterbrochen von Horn-Akkorden, erscheinen nur noch die Anfangsintonationen des Themas als Erinnerung (abwechselnd in den Violinen, der Klarinette und dem Fagott). Der Klang des Orchesters sinkt auf ppp.

Über den Inhalt dieses Satzes der Sinfonie schrieb der Komponist: „Es ist sowohl traurig als auch irgendwie süß, in die Vergangenheit einzutauchen...“

Dritter Satz. Scherzo. Der dritte Satz, wie auch der zweite, führt uns weg von den dramatischen Bildern des ersten Satzes in eine andere emotionale Sphäre. Aber wenn der zweite Satz eine Trauerinnerung an die Vergangenheit ist, eine lyrische Reflexion über den eingeschlagenen Lebensweg, dann wendet sich der dritte Satz den Ereignissen zu, die sich im Alltag um uns herum abspielen. Das Scherzo steht in einem intonatorischen Zusammenhang mit den vorangegangenen Sätzen des Zyklus. So ist das lebhafteste und ungestüme erste Thema intonatorisch aus dem Mittelteil der Canzone gewachsen (vgl. Bsp. 155).

156

Allegro



Исполнение ее pizzicato струнными напоминает звучание народных

Sein Pizzicato mit Streichern erinnert an den Klang von volkstümlichen

щипковых инструментов типа балалайки. Чайковский придавал этому очень большое значение: «Если сыграть его [скерцо] смычком, то оно утратит решительно все», — писал он. Народно-бытовой колорит особенно проявляется в среднем разделе скерцо, музыка которого, по словам композитора, возникла у него под впечатлением различных картинок быта.

Начинается средняя часть народнотанцевального склада мелодией в характере веселой, задорной песни (сам композитор характеризовал ее как «уличную песенку»).

Zupfinstrumenten wie der Balalaika. Tschaikowski legte hierauf großen Wert: „Wenn man es [das Scherzo] mit einem Bogen spielt, verliert es alles“, — schrieb er. Das volkstümliche und alltägliche Flair wird besonders im Mittelteil des Scherzos deutlich, dessen Musik nach Aussage des Komponisten unter dem Eindruck verschiedener Bilder des täglichen Lebens in ihm entstand.

Der Mittelteil der volkstanzartigen Struktur beginnt mit einer Melodie im Charakter eines fröhlichen, munteren Liedes (der Komponist selbst bezeichnete es als „Straßenlied“).

157



Сначала ее мотив звучит у гобоя, затем подхватывается другими инструментами. Постепенно звучность нарастает, и тема звучит, наконец, fortissimo, пронзительно ярко у флейты-пикколо. Но внезапно возникает другой образ: как бы доносясь издалека, появляется у медных инструментов (валторны, трубы, тромбоны) в сопровождении литавр другая тема — тема военного марша.

Es wird zunächst von der Oboe gespielt, dann von den anderen Instrumenten aufgegriffen. Allmählich steigert sich der Klang, und das Thema erklingt schließlich fortissimo, durchdringend hell auf der Piccoloflöte. Doch plötzlich taucht ein anderes Bild auf: als käme es von weit her, erscheint ein anderes Thema mit den Blechbläsern (Hörner, Trompeten, Posaunen), begleitet von Pauken - das Thema eines Militärmarsches.

158

Tempo I [Allegro]

Интонационно она также связана с темой главной партии первой части (см. пример 149) и первой темой скерцо (см. пример 156) и является

Tonal ist es auch mit dem Thema des Hauptteils des ersten Satzes (siehe Beispiel 149) und dem ersten Thema des Scherzos (siehe Beispiel 156)

новым ритмическим видоизменением общего для всех них мелодического мотива.

В дальнейшем обе темы средней части полифонически соединяются, а эпизодически включается и первая тема скерцо (у флейт), подготавливая своим появлением репризу.

Реприза в точности повторяет первый раздел скерцо. В коде же наряду с интонациями первой темы появляются и отголоски танцевальной мелодии из трио и ритмы марша. Таким образом, здесь соединяются все основные интонационно-тематические элементы данной части.

В скерцо Чайковский дал ряд ярких зарисовок из народного быта. Благодаря своему народному и картинному характеру эта часть служит удачным переходом к финалу.

Четвертая часть. Финал (*Allegro con fuoco*) завершает развитие драмы, «Если ты в самом себе не находишь мотивов для радостей, смотри на других людей. Ступай в народ. Смотри, как он умеет веселиться, отдаваясь безраздельно радостным чувствам», — писал Чайковский о музыке этой части.

Финал открывается музыкой стремительного характера (движение в унисон у всех инструментов струнной и духовой группы), вводящей в праздничное действие:

159 *Allegro con fuoco*



Интонационно основная тема финала связана с кульминационным эпизодом скерцо и является новым ритмическим вариантом

verbunden und ist eine neue rhythmische Abwandlung eines allen gemeinsamen melodischen Motivs.

Die beiden Themen des Mittelteils werden anschließend polyphon verbunden, und das erste Thema des Scherzos (von den Flöten) wird gelegentlich einbezogen, um die Reprise vorzubereiten.

In der Reprise wird genau der erste Abschnitt des Scherzos wiederholt. Zusätzlich zu den Intonationen des ersten Themas erscheinen in der Coda Anklänge an die Tanzmelodie des Trios und die Rhythmen des Marsches. Hier kommen also alle wichtigen intonatorischen und thematischen Elemente dieses Satzes zusammen.

Im Scherzo gibt Tschaikowski eine Reihe anschaulicher Skizzen aus dem Volksleben. Dank seines volksnahen und malerischen Charakters dient dieser Satz als gelungene Überleitung zum Finale.

Vierter Satz. Das Finale (*Allegro con fuoco*) schließt die Entwicklung des Dramas ab: „Wenn du in dir selbst keine Motive für die Freude findest, dann suche bei anderen Menschen. Geh zu den Menschen. Sieh, wie sie sich zu amüsieren wissen, indem sie sich ungeteilt den freudigen Gefühlen hingeben“, - schrieb Tschaikowski über die Musik dieses Satzes.

Das Finale beginnt mit einer rasanten Musik (dem Unisono-Satz aller Streicher- und Bläsergruppen), die die festliche Handlung einleitet:

In der Intonation ist das Hauptthema des Finales mit der kulminierenden Episode des Scherzos verbunden und stellt eine neue rhythmische Variation

мелодического оборота фа—ми—
ре—до.

Кроме этой темы в развитии финала участвуют еще две. Одна из них — подлинная народная песня «Во поле березонька стояла».

der melodischen Wendung in f-e-d-c dar.

Neben diesem Thema gibt es im Finale noch zwei weitere Themen. Das eine ist ein authentisches Volkslied, „Es stand eine Birke auf dem Felde“.

160

[Allegro con fuoco]



Другая написана композитором в духе народных танцевальных мелодий.

Das andere wurde vom Komponisten im Geiste von Volkstanzmelodien geschrieben.

161

[Allegro con fuoco]



На чередовании всех трех тем и основана форма последней части симфонии (рондо-соната).

Наибольшие изменения претерпевает в процессе развития тема «Во поле березонька». Она то приобретает лирико-скорбные черты, то звучит грозно и сурово, распадаясь на отдельные мотивы. Изменение характера этой темы достигается, прежде всего, изменением ее тембровой окраски. Так, например, после эпизода с литаврами и тромбонами она звучит у гобоя и фагота (см. такт 60), сопровождаемая лишь pizzicato струнных; затем она появляется как бы в надломленной, хрупкой звучности у флейт и гобоев (см. такт 92). Иногда печальный характер темы подчеркивается введением в мелодию хроматического движения.

Die Form des letzten Satzes der Sinfonie (der Rondo-Sonate) basiert auf dem Wechsel aller drei Themen.

Das Thema „Es stand eine Birke auf dem Felde“ erfährt im Laufe der Entwicklung die größten Veränderungen. Es nimmt lyrische und schwermütige Züge an oder klingt bedrohlich und streng und löst sich in einzelne Motive auf. Der wechselnde Charakter dieses Themas wird in erster Linie durch eine Veränderung der Klangfarbe erreicht. So wird es zum Beispiel nach der Episode mit Pauken und Posaunen von Oboe und Fagott gespielt (siehe Takt 60), begleitet nur von Pizzicato-Streichern; dann erscheint es wie in einem gebrochenen, zerbrechlichen Klang von Flöten und Oboen (siehe Takt 92). Manchmal wird der traurige Charakter des Themas durch die Einführung einer chromatischen Bewegung in der Melodie hervorgehoben.

162 [Allegro con fuoco]



Большое значение для драматизации этой темы играют ее имитационные проведения у различных групп инструментов и ее ритмические изменения, например проведение темы то в увеличении, то в уменьшении.

Die Dramatisierung des Themas wird durch die Imitationen der verschiedenen Instrumentengruppen und die rhythmischen Veränderungen, wie z. B. das Steigen und Fallen des Themas, stark unterstützt.

163 [Allegro con fuoco]



Праздничное настроение внезапно нарушается: в музыку врывается трагическая тема вступления. Появление ее (fff у тромбонов и деревянных духовых) воскрешает круг драматических образов первой части. Борьба еще не завершена, трагическое в жизни человека все еще не преодолено. Но этот эпизод кратковременен. Снова возвращаются светлые праздничные образы; стремительно проносится вступительная тема финала, подчиняя все своему неудержимому движению. Долгим, упорным утверждением тоники фа мажора заканчивается симфония. Итог драмы сам композитор однажды попытался пояснить следующими словами: «Жить все-таки можно».

Die festliche Stimmung wird plötzlich unterbrochen: das tragische Thema der Einleitung bricht in die Musik ein. Sein Erscheinen (fff für Posaunen und Holzbläser) lässt den Kreis der dramatischen Bilder des ersten Satzes wieder aufleben. Der Kampf ist noch nicht zu Ende, das Tragische im menschlichen Leben ist noch nicht überwunden. Doch diese Episode ist nur von kurzer Dauer. Die leichteren, festlichen Bilder kehren zurück; das Anfangsthema des Finales feigt rasch vorbei und bringt alles unter seinen unaufhaltsamen Strom. Die Sinfonie endet mit der lang anhaltenden Behauptung der Tonika in F-Dur. Der Komponist selbst hat einmal versucht, den Ausgang des Dramas mit den folgenden Worten zu erklären: „Das Leben ist doch möglich.“

ШЕСТАЯ СИМФОНИЯ
(«ПАТЕТИЧЕСКАЯ»)
си минор

Шестая симфония сочинена Чайковским в 1893 году в Клину. Он работал над ней с большим вдохновением: менее чем за два месяца (февраль—март) композитором были сделаны все черновые наброски. В августе 1893 года была закончена инструментовка, а в октябре того же года в Петербурге состоялось первое исполнение.

Шестую симфонию по праву можно назвать симфонией-трагедией. Ее музыкальные образы отличаются глубокой обобщенностью. Конфликт человека с окружающей действительностью показан здесь с особой остротой. Еще ярче, чем во всех предшествующих симфониях, контраст полярных по характеру музыкальных тем, еще напряженнее их борьба. Лирическая непосредственность высказываний сочетается с глубоким философским осмыслением жизни.

По своему идейному замыслу и кругу музыкальных образов (а также по совершенству художественного мастерства) Шестая симфония наиболее близка к «Пиковой даме». Именно в этих двух произведениях особенно ярко проявилась тесная взаимосвязь оперного и симфонического жанров в музыке Чайковского.

Шестая симфония — четырехчастный цикл. Но трактовка средних частей и особенно финала значительно отличается от установившихся в классической симфонии традиций.

Первая часть симфонии (си минор) — драматическое Allegro с медленным вступлением-прологом, ко всему циклу.

SECHSTE SYMPHONIE
(„PATHÉTIQUE“)
h-Moll

Tschaikowski komponierte seine Sechste Symphonie 1893 in Klin. Er arbeitete mit großer Inspiration daran: in weniger als zwei Monaten (Februar-März) fertigte der Komponist alle groben Skizzen an. Die Instrumentierung wurde im August 1893 abgeschlossen, und die Uraufführung fand im Oktober desselben Jahres in Petersburg statt.

Die Sechste Sinfonie kann mit Recht als tragische Sinfonie bezeichnet werden. Ihre musikalische Bildsprache ist bemerkenswert durch ihre tiefgreifende Verallgemeinerung. Der Konflikt des Menschen mit seiner Umwelt wird hier mit besonderer Schärfe dargestellt. Noch eindringlicher als in allen vorangegangenen Sinfonien ist der Kontrast der musikalischen Themen, die einen polaren Charakter haben und deren Kampf noch angespannter ist. Die lyrische Direktheit des Ausdrucks verbindet sich mit einem tiefen philosophischen Verständnis des Lebens.

Die Sechste Sinfonie steht in ihrem ideologischen Konzept und in der Bandbreite der musikalischen Bilder (sowie in der Vollkommenheit der künstlerischen Ausführung) der „Pique Dame“ am nächsten. In diesen beiden Werken wird die enge Beziehung zwischen den Gattungen Oper und Sinfonie in Tschaikowskis Musik besonders deutlich.

Die Sechste Symphonie ist ein viersätziger Zyklus. Die Behandlung der Mittelsätze und vor allem des Finales weicht jedoch erheblich von den etablierten Traditionen der klassischen Sinfonie ab.

Der erste Satz der Sinfonie (h-Moll) ist ein dramatisches Allegro mit einem langsamen Vorspiel zum gesamten Zyklus.

Вторая часть (ре мажор) — лирический вальс, который переключает музыкальное действие в более светлый мир чувств и настроений. Но все же и в нем звучат отголоски скорбных интонаций первой части.

Третья часть (соль мажор) скерцо-марш, продолжающий драматическое развитие основной идеи цикла.

Четвертая часть (си минор) — траурно-погребальный финал, *Adagio lamentoso* — трагическая развязка цикла¹.

¹ В одном из писем Чайковского читаем: «По форме в этой симфонии будет много нового, и между прочим финал будет не громкое аллегро, а, наоборот, самое тягучее *adagio*».

«В симфонию эту я вложил, без преувеличения, всю мою душу», — говорил композитор и считал ее одним из «наискреннейших» своих произведений.

Шестая симфония была, по словам автора, задумана как программное сочинение. Однако программа не была им опубликована. В одном из писем композитор писал, что увлечен замыслом новой симфонии, «на этот раз программной», но с такой программой, «которая останется для всех загадкой, — пусть догадываются, а симфония так и будет называться „Программная симфония» (№ 6)». После первого исполнения по совету брата Чайковский назвал ее «Патетической».

Шестая симфония — высшее достижение композитора в области симфонической музыки. Она подготовлена всем предшествующим его опытом в области инструментальных и вокальных жанров. Здесь нашли свое наиболее полное выражение характерные особенности симфонического стиля Чайковского: исключительное

Der zweite Satz (D-Dur) ist ein lyrischer Walzer, der die musikalische Handlung in eine leichtere Welt der Gefühle und Stimmungen verlagert. Dennoch klingt in ihm die schwermütige Intonation des ersten Satzes nach.

Der dritte Satz (G-Dur) ist ein Scherzo-Marsch, der die dramatische Entwicklung der Hauptidee des Zyklus fortsetzt.

Der vierte Satz (h-Moll) ist ein schwermütiges und trauriges Finale, *Adagio lamentoso*, der tragische Abschluss des Zyklus¹.

¹ In einem der Briefe Tschaikowskis lesen wir: „Die Form dieser Sinfonie wird neu sein, und das Finale wird übrigens kein lautes Allegro sein, sondern im Gegenteil ein sehr langes *Adagio*.“

„Ich habe ohne Übertreibung meine ganze Seele in diese Sinfonie gesteckt“, — sagte der Komponist und bezeichnete sie als eines seiner „aufrichtigsten“ Werke.

Die Sechste Symphonie war nach Angaben des Autors als Programmwerk konzipiert. Das Programm wurde jedoch nicht veröffentlicht. In einem seiner Briefe schrieb der Komponist, er sei begeistert von der Idee einer neuen Sinfonie, „diesmal eine Programmsinfonie“, aber mit einem Programm, „das für alle ein Geheimnis bleiben wird — lasst sie raten, aber die Sinfonie wird „Programmsinfonie“ heißen“ (Nr. 6). Nach der ersten Aufführung nannte Tschaikowski sie auf Anraten seines Bruders „Pathétique“.

Die Sechste Symphonie ist die höchste Leistung des Komponisten in der symphonischen Musik. Sie wurde auf der Grundlage all seiner vorangegangenen Erfahrungen in instrumentalen und vokalen Gattungen vorbereitet. Hier kommen Tschaikowskis charakteristische Merkmale seines symphonischen Stils am besten zur Geltung — der außergewöhnliche

мелодическое богатство, рельефность и разнообразная выразительность музыкальных тем, развивающихся в конфликтном взаимодействии друг с другом, многообразие интонационных преобразований, сквозная целеустремленность формы каждой части и цикла в целом, логичность, четкость и подготовленность каждого кульминационного момента.

Первая часть. Симфония начинается медленным, затаенно-сумрачным вступлением (Adagio), которое интонационно подготавливает первую, тему сонатного аллегро (см. примеры 164 и 166) и является одновременно исходной мыслью, зерном всего цикла. Созданию сосредоточенно-мрачного, скорбного настроения способствуют и специфические оркестровые краски. Тема звучит в низком регистре *pianissimo* у фагота соло на фоне медленного, спускающегося по полутонам движения контрабасов. Большую выразительную роль играет и характерная для Чайковского секвенционная последовательность кратких секундовых полевков. Сочетание уступообразно восходящей мелодии с нисходящим басовым голосом еще больше усиливает ощущение напряженности.

melodische Reichtum, das Relief und die vielfältige Ausdruckskraft der musikalischen Themen, die sich in konfliktreicher Wechselwirkung zueinander entwickeln, die Vielfalt der Intonationsveränderungen, die durchgängige Zweckmäßigkeit der Form in jedem Satz und Zyklus als Ganzes, die Logik, Präzision und Vorbereitung jedes Höhepunkts.

Erster Satz. Die Sinfonie beginnt mit einer langsamen, düsteren Einleitung (Adagio), die intonatorisch das erste Thema des Sonatensalles vorbereitet (siehe Beispiele 164 und 166) und gleichzeitig die Initialidee, den Keim des gesamten Zyklus darstellt. Die spezifischen Orchesterfarben tragen ebenfalls dazu bei, eine konzentrierte, düstere und schwermütige Stimmung zu erzeugen. Das Thema wird vom Fagottsolo in tiefer Lage *pianissimo* vor dem Hintergrund der langsamen, absteigenden Bewegung des Kontrabasses gespielt. Tschaikowskis charakteristische Sequenzen von kurzen Sekunden spielen ebenfalls eine wichtige ausdrucksstarke Rolle. Die Kombination einer allmählich aufsteigenden Melodie mit einer absteigenden Bassstimme steigert die Spannung zusätzlich.

164

Adagio

К-б.

Альты

pp

crescendo

pp

К-б.

Фог. соло

Основной мотив темы, завершающийся каждый раз выразительной интонацией вздоха,

Das Hauptmotiv des Themas, das jedes Mal mit der ausdrucksvollen Intonation eines Seufzers endet, geht

переходит в конце секвенции (см. такты 4 и 5) к альтам; в этом новом тембре еще больше выявляется сумрачный характер музыки. Вступление заканчивается постепенно спускающейся мелодией альтов, которая является одним из источников целого ряда последующих тем симфонии.

am Ende der Sequenz auf die Bratschen über (siehe Takte 4 und 5); in dieser neuen Klangfarbe wird der düstere Charakter der Musik noch deutlicher. Die Einleitung endet mit einer allmählich absteigenden Bratschenmelodie, die eine der Quellen für eine ganze Reihe späterer Themen in der Sinfonie ist.

165 [Adagio]

Следующая за этим пауза с фермой усугубляет ощущение напряженного ожидания, тревожного предчувствия.

Die darauf folgende Fermate verstärkt das Gefühl der gespannten Erwartung, der ängstlichen Vorahnung.


В темпе Allegro non troppo начинается главная партия экспозиции (си минор). Тема смятенна, порывиста. Она звучит напряженно у альтов и виолончелей.

Im Tempo Allegro non troppo beginnt der Hauptteil der Exposition (h-Moll). Das Thema ist verworren und ungestüm. Es klingt in den Bratschen und Celli angespannt.

166 Allegro non troppo

Интонационно она связана с темой вступления: первый мотив (четыре первых звука) является переосмысленной начальной интонацией ее. Мелодия прерывается паузами, что придает ей судорожный характер. Появление движения шестнадцатыми еще более усиливает устремленность. Все развитие внутри главной партии протекает на основе мотивно-тематической разработки элементов данной темы. То они имитационно проводятся у различных групп инструментов, то полифонически сплетаются друг с другом (см., например, такты 12—14 Allegro).

В отличие от многих других симфоний Чайковского, главная партия Шестой симфонии состоит из двух разделов. При переходе ко второму появляются два новых тематических образования: мотив у


меди с напряженным ритмом  и нисходящее поступенное движение от квинтового звука, интонационно связанное с заключительной мелодией альтов из вступления. Указанный ритм является основой всего второго раздела, который начинается характерными квартовыми ходами (см. партитуру, такт 9 после буквы **A**)¹.

¹ В работах, посвященных анализу Шестой симфонии, этот раздел иногда рассматривается и как связующий, а музыка с 5-го такта после буквы С — как его кульминация или своеобразная динамическая реприза.

Мелодическое развитие приводит к новому, еще более драматически-напряженному звучанию основного мотива главной партии у медных инструментов.

Es ist intonatorisch mit dem Eingangsthema verwandt: das erste Motiv (die ersten vier Töne) ist eine Neuinterpretation von dessen ursprünglicher Intonation. Die Melodie wird durch Pausen unterbrochen, was ihr einen krampfhaften Charakter verleiht. Das Erscheinen des Satzes in Sechzehnteln verstärkt sein Streben noch. Die gesamte Entwicklung innerhalb des Hauptteils verläuft auf der Grundlage der motivischen Entwicklung der Elemente des Themas. Sie werden entweder von verschiedenen Instrumentengruppen imitiert oder polyphon miteinander verwoben (siehe z. B. die Takte 12-14 des Allegro).

Im Gegensatz zu vielen anderen Tschaikowsky-Sinfonien besteht der Hauptsatz der Sechsten Sinfonie aus zwei Abschnitten. In der Überleitung zum zweiten Abschnitt tauchen zwei neue thematische Formationen auf: ein Motiv in den Blechbläsern mit

gespanntem Rhythmus  und eine absteigende Abwärtsbewegung aus der Quintskala, intonatorisch verbunden mit der Schlussmelodie der Bratschen aus der Einleitung. Dieser Rhythmus bildet die Grundlage für den gesamten zweiten Abschnitt, der mit charakteristischen Quartbewegungen beginnt (siehe Partitur, Takt 9 nach dem Buchstaben **A**).¹

¹ In Werken, die sich mit der Sechsten Symphonie befassen, wird dieser Abschnitt manchmal auch als Verbindungsstück und die Musik ab dem fünften Takt nach dem Buchstaben C als sein Höhepunkt oder als eine Art dynamische Reprise angesehen.

Die melodische Entwicklung führt zu einem neuen, noch dramatischeren und spannungsgeladeneren Klang des Hauptmotivs der Blechbläserstimme.

Un poco animando

The musical score for page 167 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features a series of chords and melodic fragments. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and accents (*>*). There are also some markings that look like *x* or *z* above notes.

Этот момент можно рассматривать как своеобразную вершину развития главной темы внутри экспозиции — наиболее полное раскрытие ее драматически-волевого характера. Конец главной партии дан на спаде всей звучности. Выразительная солирующая мелодическая фраза (альты *pianissimo*) и пауза с фермой вносят успокоение и резко отделяют главную партию от второго, контрастного ей музыкального образа — побочной партии.

В темпе *Andante* (ре мажор) у засурдиненных скрипок и виолончелей звучит светлая, вокально-напевная мелодия. Это — воплощение прекрасной, возвышенной мечты человека о счастье.

Dieser Moment kann als ein besonderer Höhepunkt der Entwicklung des Hauptthemas innerhalb der Exposition angesehen werden - die vollste Entfaltung seines dramatischen und willensmäßigen Charakters. Das Ende des Hauptteils ist in den Vertiefungen des Gesamtklangs gegeben. Die ausdrucksvolle melodische Solophrase (Bratschen - *pianissimo*) und die Pause mit Fermate beruhigen und trennen den Hauptteil scharf vom zweiten, kontrastierenden musikalischen Bild - dem Seitenteil.

Das Tempo des *Andante* (D-Dur) hat eine leuchtende, vokale Melodie in den sonnendurchfluteten Geigen und Celli. Es ist die Verkörperung des schönen, erhabenen Traums des Menschen vom Glück.

*Andante (teneramente, molto cantabile con espansione)*Скр. и в-ль *con sord.*

The musical score for page 168 is divided into two systems. The first system has a treble and bass staff. The upper staff starts with a *p* (piano) dynamic. The second system also has two staves. The upper staff begins with the marking *incalzando* and *mf* (mezzo-forte). The lower staff has *mf* and *rit.* (ritardando) markings. The music is characterized by flowing, melodic lines.

Начинаясь со слабой доли такта и с одной из своих мелодических вершин, эта тема разворачивается в широком песенном движении, охватывая большой диапазон. Особую свежесть, просветленность придает мелодике содержащийся в теме пентатонический оборот фа—диез—ми—ре—си—ля. Дальнейшее развитие темы происходит на едином, непрерывном мелодическом дыхании.

Большое выразительное значение имеет гармонизация темы: начало мелодии звучит на тоническом органном пункте ре мажора, затем происходит характерный для Чайковского сдвиг на альтерированную субдоминанту (септаккорд II ступени с повышенным основным тоном—см. такт б после начала темы), и снова (через квартсептаккорд I ступени ре мажора) возвращается тоника, что придает мелодии большую закругленность, завершенность.

После 12-го такта начинается средний раздел побочной партии (Moderato mosso).

Das Thema beginnt in einem leichten Takt und mit einem seiner melodischen Höhepunkte und entfaltet sich in einer breiten liedartigen Bewegung, die einen weiten Bereich abdeckt. Die pentatonische Fis-E-D-H-A Wiederholung des Themas verleiht der Melodie eine besondere Frische und Klarheit. Die weitere Entwicklung des Themas erfolgt in einem einzigen, ununterbrochenen melodischen Atemzug.


Die Harmonisierung des Themas ist von großem Ausdruckswert: die Melodie beginnt auf dem tonischen Orgelpunkt in D-Dur, dann folgt ein Wechsel zur alterierten Subdominante (ein Septakkord der II. Stufe mit erhöhtem Grundton - siehe Takt b nach dem Beginn des Themas), und dann (durch den Quartsextakkord der I. Stufe in D-Dur) kehrt die Tonika zurück, was der Melodie Abrundung und Endgültigkeit verleiht.

Nach dem 12. Takt beginnt der Mittelteil des Seitenteils (Moderato mosso).

169 **Moderato mosso**

The musical score consists of two systems, each with two staves (treble and bass clef). The tempo is marked 'Moderato mosso'. The first system starts with a piano (*p*) dynamic. The melody in the right hand is characterized by eighth and sixteenth notes, often appearing in triplets. The bass line provides harmonic support with chords and moving lines. The second system begins with a dynamic marking of 'poco più f'. The score concludes with a fermata over the final note.

Присущий этой новой теме характер трепетности и устремленности подчеркивается оstinatным ритмом

 в аккомпанирующих голосах оркестра. Имитационное проведение основной интонации у различных групп инструментов — ведущий прием развития этой темы.

В итоге развития вновь появляется музыка Andante — начинается динамическая реприза: тема звучит еще более обогащенная, мелодически насыщенная, в усиленной звучности (доходящей до fortissimo); появляется и новое ритмическое сопровождение¹.


¹ Такое качественное насыщение темы при ее повторении напоминает принципы развития лирической темы в увертюре «Ромео и Джульетта».

Но в конце раздела Andante (побочной партии) достигнутое нарастание быстро спадает и все развитие заканчивается мягким проведением основной темы ppp (соло кларнета). Dolce possibile — «возможно нежнее» — пишет здесь Чайковский. Замирая на фоне чуть слышного тремоло литавр (pppp), как бы «истаивая», звучит в последний раз эта тема.

Вся побочная партия первой части — большой, самостоятельный, замкнутый эпизод. Его значение выходит далеко за рамки первой части: именно здесь воплощен, прежде всего, тот светлый образ мечты человека о счастье, который составляет идейную сущность всей симфонии.

Внезапным драматическим контрастом по отношению к образу побочной партии звучит начало разработки. Раздается «удар» fortissimo всего оркестра, за ним

Die diesem neuen Thema innewohnende Beklemmung und Sehnsucht wird durch den Ostinati-

Rhythmus  in den Begleitstimmen des Orchesters unterstrichen. Die Imitation der Hauptintonation der verschiedenen Instrumentengruppen ist eine führende Technik in der Entwicklung dieses Themas.

Im weiteren Verlauf der Durchführung taucht die Musik des Andante wieder auf - eine dynamische Reprise beginnt: das Thema ist noch reicher, melodisch intensiver und mit einem verstärkten Klang (bis zum Fortissimo); auch eine neue rhythmische Begleitung erscheint¹.

¹ Diese qualitative Sättigung des Themas bei der Wiederholung erinnert an die Prinzipien der Entwicklung des lyrischen Themas in der Ouvertüre von „Romeo und Julia“.

Doch am Ende des Andante-Teils (des Seitenteils) klingt die erreichte Steigerung schnell wieder ab, und die ganze Durchführung endet mit einer sanften Durchführung des Hauptthemas ppp (Klarinettensolo). Dolce possibile - „vielleicht sanfter“ - schreibt Tschaiowski hier. Einlullend im Hintergrund des Paukentremolos (pppp), wie „verklingend“, wird das Thema zum letzten Mal gespielt.

Der gesamte Seitenteil des ersten Satzes ist eine große, unabhängige, in sich geschlossene Episode. Seine Bedeutung geht weit über den ersten Satz hinaus: hier verkörpert sich vor allem das leuchtende Bild vom Traum des Menschen vom Glück, das die ideologische Essenz der gesamten Sinfonie bildet.

Der plötzliche dramatische Kontrast zum Bild des Seitenteils ist der Beginn der Durchführung. Das Fortissimo des gesamten Orchesters erklingt, gefolgt

следует мотив в характере грозного, предостерегающего сигнала.

von einem Motiv, das den Charakter eines bedrohlichen Warnsignals hat.

170

Allegro vivo

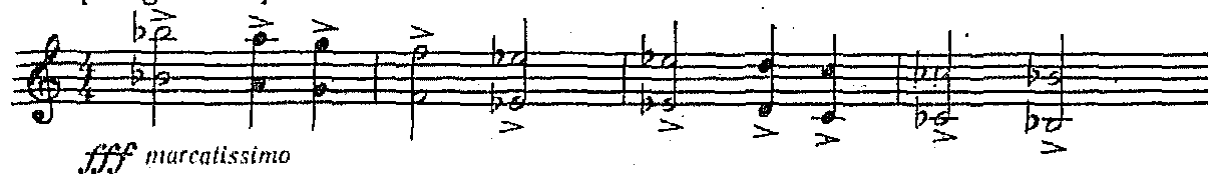
Резкость перехода от только что прозвучавшей светлой темы побочной партии к драматически напряженной разработке подчеркивается и контрастной сменой темпа (*Allegro vivo*), переключением в сферу субдоминантовых тональностей, появлением органного пункта на звуке, чуждом тональности ре мажор (тремоло на звуке до у контрабасов и виолончелей), острыми акцентами *sf* и *sff*. Все дальнейшее развитие в разработке обусловлено появлением нового, зловещего образа. Еще более смятенно звучит теперь тема главной партии, сопровождаемая гаммообразными пассажами струнных (см. партитуру, буква **H**). Напряженность еще усиливается благодаря проведению ее в фугато, а также при сочетании ее с квартово-квинтовыми скачками у медной группы оркестра (см. такты 14, 18 разработки), впервые появившимися еще ранее во втором разделе главной партии экспозиции.

Развитие музыки в разработке идет характерными для Чайковского нарастающими волнами. На гребне первой волны появляется новая тема — спускающаяся поступенно мелодия у труб в звучании *fff*.

Die Schärfe des Übergangs vom neu erklingenen leichten Thema des Seitenteils zur dramatisch gespannten Durchführung wird durch den kontrastierenden Tempowechsel (*Allegro vivo*), den Wechsel in die Sphäre der subdominanten Tonarten, das Erscheinen des Orgelpunkts auf einem der D-Dur-Tonalität fremden Ton (Tremolo auf C-Ton in Kontrabass und Cello), scharfe Akzente von *sf* und *sff* betont. Alle weitere Entwicklung in der Durchführung ist durch das Auftauchen eines neuen, bedrohlichen Bildes bedingt. Das Thema des Hauptteils klingt nun noch verworrener, begleitet von skalaartigen Streicherpassagen (siehe Partitur, Buchstabe **H**). Diese Spannung wird durch das Fugato und seine Kombination mit den Quart-Quint-Sprüngen der Blechbläser (siehe Takte 14 und 18 der Durchführung), die zuvor im zweiten Abschnitt des Hauptteils der Exposition erschienen waren, noch verstärkt.

Die Entwicklung der Musik in der Durchführung folgt Tschaikowskis charakteristischen ansteigenden Wellen. Auf dem Gipfel der ersten Welle taucht ein neues Thema auf - eine absteigende Melodie der Trompeten in *fff*.

171 [Allegro vivo]



Эта мелодия является трагическим переосмыслением нисходящего мотива из вступительного раздела (см. пример 165). Вслед за ней у тромбонов звучит напев из церковного похоронного обряда — «Со святыми упокой», начинающий одновременно и новую волну в развитии музыки первой части.

Diese Melodie ist eine tragische Neuinterpretation des absteigenden Motivs aus dem ersten Abschnitt (siehe Beispiel 165). Es folgt eine Posaunenmelodie aus einem kirchlichen Beerdigungsritus, „Mit den Heiligen ruhen“, die ebenfalls eine neue Welle in der Entwicklung der Musik des ersten Satzes einleitet.

172 [Allegro vivo]

Появление этого напева на фоне оstinатного триольного ритма, со следующим за ним «вихревым» движением струнных — один из самых драматических моментов первой части симфонии.

Большое значение в дальнейшем развитии второй волны разработки приобретают полифонические приемы: одновременное сочетание различного типа мелодического движения в партиях отдельных инструментов или групп инструментов, например сочетание


Das Erscheinen dieses Gesangs vor dem Hintergrund eines ostinaten Triolen-Rhythmus, gefolgt von einer „wirbelnden“ Bewegung der Streicher, ist einer der dramatischsten Momente des ersten Satzes der Sinfonie.

Von großer Bedeutung für die Weiterentwicklung der zweiten Entwicklungswelle sind polyphone Techniken: die gleichzeitige Kombination verschiedener Arten von melodischer Bewegung in Teilen einzelner Instrumente oder Instrumentengruppen, z. B. die

нисходящей цепи секундовых интонаций у скрипок, альтов и флейт с ровным, поднимающимся по хроматическим полутонам, движением в басовых голосах оркестра (у тромбонов и фаготов, см. букву **Z**).

Последняя, третья волна разработки начинается с нового появления *pianissimo* интонаций главной темы на фоне сковывающего ее триольного ритма у валторн (см. партитуру, такт 2 после буквы **M**). Снова большое нагнетание, приводящее к качественно совершенно новому проведению главной партии: она звучит на этот раз особенно активно, решительно у труб, тромбонов, поддерживаемая низкими струнными. Это — как бы последняя попытка противостоять враждебной силе.

Ввиду того, что тема главной партии возвращается здесь в основной тональности (си минор), этот момент можно рассматривать как начало репризы. Однако психологически ощущение репризы здесь не создается: вслед за тем продолжается столь же напряженное развитие различных тематических элементов, как и в разработке. У медных инструментов и гобоев появляется нисходящее мелодическое движение (тон — полутон — тон — полутон), выросшее из начинавшей разработку темы трагического сигнала. Драматическое напряжение все нарастает. Этому содействует и появление длительного органного пункта на доминанте тональности си минор (см. букву **P**). Трагически-скорбно, как вопль отчаяния, звучат у различных инструментов секундовые интонации

с затактом в ритме 

Нисходящая цепь секвенций в секундовом движении (у деревянных и струнных) *fortissimo*, все еще на фоне доминантового органного пункта литавр и патетических

Kombination der absteigenden Kette von Sekundintonationen in Geigen, Bratschen und Flöten mit der sanften, aufsteigenden chromatischen Halbtonbewegung in den Bassstimmen des Orchesters (für Posaunen und Fagotte, siehe Buchstabe **Z**).

Die letzte, dritte Entwicklungswelle beginnt mit dem neuen Auftreten der *Pianissimo*-Intonationen des Hauptthemas gegen den Triolenrhythmus der Hörner, der es einschränkt (siehe Partitur, Takt 2 nach dem Buchstaben **M**). Wiederum großer Druck, der zu einer qualitativ neuen Durchführung des Hauptteils führt: er klingt diesmal besonders aktiv und energisch in Trompeten und Posaunen, unterstützt von tiefen Streichern. Es ist wie ein letzter Versuch, einer feindlichen Macht zu widerstehen.

Da das Thema des Hauptteils hier in einer Grundtonart (h-Moll) wiederkehrt, kann dieser Moment als Beginn der Reprise angesehen werden. Psychologisch gesehen entsteht hier jedoch kein Reprisengefühl: die verschiedenen thematischen Elemente entwickeln sich danach genauso intensiv weiter wie in der Durchführung. Für die Blechbläser und die Oboe entsteht eine absteigende melodische Bewegung (Ton - Halbton - Ton - Halbton), die sich aus dem tragischen Signalthema, das sich zu entfalten begann, entwickelt. Die dramatische Spannung baut sich auf. Dies wird durch das Auftauchen eines langen Orgelpunkts in der Dominante h-Moll (siehe Buchstabe **P**) unterstützt. Tragisch und klagend, wie ein Schrei der Verzweiflung, in verschiedenen Instrumenten zweite Intonation mit

einem Staccato im Rhythmus 

Eine absteigende Kette von Sequenzen im zweiten Satz (für Holzbläser und Streicher) im *Fortissimo*, immer noch gegen den dominanten Orgelpunkt der Pauken und die

возгласов медных инструментов,
создает новую трагическую
кульминацию.

pathetischen Schreie der Blechbläser,
schafft einen neuen tragischen
Höhepunkt.

173

[Allegro vivo]

The image shows a musical score for piano and trumpet, measures 173-176. The score is written in G major and 2/4 time. The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment of eighth notes. The trumpet part is marked *tr-n, туба* and *marcato*. The score includes dynamic markings *fff* and *largamente, forte possibile*. The music features a series of chords in the right hand and a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand. The trumpet part has a few notes, including a half note and a quarter note.

Как и перед началом Allegro, пауза с фермой вносит еще большее напряжение, ожидание разрядки. Она наступает с момента появления, на этот раз в тональности си мажор, светлой лирической темы побочной партии. Только теперь, благодаря резкой смене настроения и разрешению длительного органного пункта, создается ощущение

Wie vor dem Beginn des Allegro führt die Pause mit der Fermate zu noch mehr Spannung, die auf eine Entladung wartet. Sie kommt mit dem Erscheinen des leichten lyrischen Themas des Seitenteils, diesmal in der Tonart H-Dur. Erst jetzt, dank des abrupten Stimmungswechsels und der Auflösung des langen Orgelpunkts, entsteht der Eindruck einer Reprise. Die neue

репризы. Новое сопровождение (хроматическое движение у альтов и виолончелей) придает лирической теме новый, по сравнению с экспозицией, характер. Она звучит сначала более затаенно, трепетно, а затем, в момент кульминации (см. проведение основного мотива *fff* с предшествующим ему «взлетом» у струнных и высоких духовых инструментов) — с большей страстностью, волевой настойчивостью, как бы утверждая право человека на жизнь, на счастье.

Но такой характер музыки удерживается лишь незначительное время, снова наступает спад. Тема расплывается, и при этом в ней подчеркиваются преимущественно ее ниспадающие секундовые ходы, роднящие ее с секундовыми интонациями вступления. По сравнению с экспозицией в репризе еще больше акцентируется их скорбный характер, что достигается включением в мелодию хроматизмов, подчеркиванием вводного тона и VI пониженной ступени.

Begleitung (chromatische Bewegung in den Bratschen und Celli) verleiht dem lyrischen Thema einen neuen Charakter im Vergleich zur Exposition. Es klingt zunächst gedämpfter und ängstlicher und dann, im Moment des Höhepunkts (siehe, wie das Hauptmotiv mit dem vorangegangenen „Start“ für Streicher und hohe Bläser verschmilzt), mit größerer Leidenschaft, willensstarker Beharrlichkeit, als ob es das Recht eines Menschen auf Leben, auf Glück geltend machen würde.

Doch dieser Charakter der Musik hält nur kurz an, um dann wieder abzufallen. Das Thema wird aufgelöst und betont dabei vor allem seine absteigenden Sekundpassagen, ähnlich wie die zweiten Intonationen der Einleitung. Im Vergleich zur Exposition wird in der Reprise der schwermütige Charakter des Themas noch stärker betont, was durch die Einbeziehung von Chromatismen in die Melodie, die Betonung des Eingangstons und die VI. Stufe abwärts erreicht wird.

174

Tempo I [Andante come primo]



Последний раз тема звучит нежно и печально у кларнета соло (на фоне *pianissimo* литавр); темп постепенно замедляется, звучность затихает.

Начинается краткий заключительный эпизод — кода первой части (Andante mosso, си мажор). У струнных инструментов *pizzicato* настойчиво повторяется в мерном, сдержанном темпе поступенно нисходящая попевка. На ее фоне у валторн, труб, тромбонов, а затем у высоких деревянных духовых проходят ритмически

Ein letztes Mal wird das Thema leise und traurig als Klarinettensolo gespielt (im Hintergrund der Pauken im *Pianissimo*); das Tempo verlangsamt sich allmählich und die Klänge verebben.

Die kurze Schlussepisode beginnt mit der Coda des ersten Satzes (Andante mosso, H-Dur). Das *Pizzicato* der Streicher wird in einem gemessenen, zurückhaltenden Tempo mit einem zunehmend absteigenden Gesang beharrlich wiederholt. Vor diesem Hintergrund von Hörnern, Trompeten, Posaunen und dann hohen Holzbläsern passieren rhythmisch veränderte, wie im

измененные, как бы обессиленные в борьбе, начальные интонации темы главной партии. Весь эпизод носит скорбный характер, напоминая собой траурное шествие.

Kampf erschöpfte, Anfangsintonationen des Themas des Hauptteils. Die ganze Episode ist schwermütig und erinnert an eine Trauerprozession.

175

Andante mosso

Желанный, манящий, светлый и прекрасный образ не достигнут; силы человека надломлены. Однако борьба еще не завершена.

Вторая часть. Вторая часть контрастирует как с первой, так и с последующими частями цикла. После драматической первой части она создает ощущение разрядки, временного отдыха от трагических столкновений. Это — светлый, лирический вальс в размере 5/4. Основная его тема (ре мажор) отличается большой пластичностью, гибкостью, легкостью, чему способствует, прежде всего, ритмическая свобода в движении всех голосов, а также подвижность и легкость аккомпанемента, порученного струнным.

Das begehrte, verlockende, helle und schöne Bild ist nicht erreicht worden; die Kraft des Menschen ist gebrochen. Doch der Kampf ist noch nicht zu Ende.

Зweiter Satz. Der zweite Satz kontrastiert sowohl mit dem ersten als auch mit den folgenden Sätzen des Zyklus. Nach dem dramatischen ersten Satz schafft er ein Gefühl der Entspannung, eine vorübergehende Atempause von tragischen Konfrontationen. Es handelt sich um einen leichteren, lyrischen Walzer im 5/4-Takt. Sein Hauptthema (in D-Dur) zeichnet sich durch seine große Plastizität, Flexibilität und Leichtigkeit aus, die vor allem durch die rhythmische Freiheit in der Bewegung aller Stimmen sowie die Beweglichkeit und Leichtigkeit der den Streichern anvertrauten Begleitung ermöglicht wird.

176

Allegro con grazia

Тема вальса, как и следующие за ней другие мелодии-темы, сближает

Das Walzerthema, wie auch die anderen Melodiethemen, die folgen,

музыку этой части с вальсовыми эпизодами из балетов Чайковского и с его танцевальными пьесами.

Вальс изложен в сложной трехчастной форме. Средней темой первого раздела является очень светлая мелодия, включающая также ритмы мазурочного типа.

177

[Allegro con grazia]



Однако в средней части вальса (трио) появляются скорбноэлегические интонации. Секундовые «вздохи», звучащие на фоне повторяющегося на протяжении всего трио басового органного пункта ре, заставляют вспомнить скорбную музыку вступления из первой части. Снова воскрешаются образы печали, горестных стенаний.

bringen die Musik in diesem Stück näher an die Walzer-Episoden aus Tschaikowskis Balletten und seinen Tanzstücken.

Der Walzer ist in einer komplexen dreiteiligen Form angelegt. Das mittlere Thema des ersten Teils ist eine sehr leichte Melodie, die auch Mazurka-Rhythmen enthält.

Im Mittelteil des Walzers (Trio) tauchen jedoch schwermütige und elegische Intonationen auf. Die zweiten „Seufzer“, die vor dem Hintergrund der sich im Trio wiederholenden Orgelpunkt D zu hören sind, erinnern an die schwermütige Musik der Einleitung des ersten Satzes. Bilder von Trauer und Wehklagen werden wieder zum Leben erweckt.

178

[Allegro con grazia]



В конце трио возвращается первоначальная мелодическая фраза вальса и начинается повторение всей светлой музыки первого раздела. Но затем вальс снова несколько драматизируется: основная тема, модулируя, появляется у тромбонов в ритмическом увеличении, в нарочитом, акцентуемом движении четвертями и в сопровождении тремоло литавр. В коде же на фоне тоники (контрабасы и литавры) проходит нисходящая гаммообразная тема, появившаяся впервые еще в

Am Ende des Trios kehrt die ursprüngliche melodische Phrase des Walzers zurück und es beginnt eine Wiederholung der gesamten leichten Musik des ersten Teils. Doch dann wird der Walzer wieder etwas dramatisiert: das modulierende Hauptthema erscheint mit den Posaunen in rhythmischer Steigerung, in einer bewusst ungleichmäßigen, akzentuierten Viertelbewegung und begleitet vom Tremolo der Pauken. In der Coda erscheint auf dem Hintergrund der Tonika (Kontrabass und Pauken) ein

разработке первой части, а своими интонационным и истоками связанная с нисходящей мелодией вступления (см. пример 165). Эта тема нарушает светлый характер музыки. Возвращающиеся вновь элегические интонации трио особенно явно обнаруживают на этот раз связь с трагическими секундовыми интонациями первой части.

Третья часть. Третью часть Шестой симфонии можно назвать скерцо-маршем. Ее музыка полна волевой энергии, силы. Однако именно в этой части особенно остро ощущается непреодолимость злого, враждебного человеку начала, направленного на разрушение всех его светлых надежд и устремлений. Скерцо-марш — вторая драматическая кульминация симфонии.

Вначале звучит тема скерцозного характера.

absteigendes skalenartiges Thema, das zum ersten Mal in der Durchführung des ersten Satzes auftaucht und durch seine Intonation und Herkunft mit der absteigenden Melodie der Einleitung verbunden ist (siehe Beispiel 165). Dieses Thema unterbricht den leuchtenden Charakter der Musik. Die wiederkehrenden elegischen Intonationen des Trios sind diesmal besonders deutlich in ihrer Verbindung mit den tragischen zweiten Intonationen des ersten Satzes.

Dritter Satz. Den dritten Satz der Sechsten Symphonie könnte man als Scherzo-Marsch bezeichnen. Seine Musik ist voll von willensstarker Energie und Kraft. Aber gerade in diesem Satz spürt man die Unüberwindbarkeit des bösen, feindseligen Anfangs, der darauf abzielt, alle Hoffnungen und Sehnsüchte der Menschen zu zerstören. Der Scherzo-Marsch ist der zweite dramatische Höhepunkt der Sinfonie.

Er beginnt mit einem Scherzo-Thema.

179

Allegro molto vivace

Стремительному движению staccato у скрипок, а затем у деревянных духовых инструментов отвечают скользкие гаммообразные пассажи. Но уже в 9-м такте появляется основной мотив маршеобразной темы. Он наслаивается на первую тему, сопровождаемую теперь острыми квартовыми скачками в различных голосах оркестра (см. партитуру, такты 3 и 5 после буквы А). С появлением маршеобразного мотива (звучащего сначала в качестве подголоска первой темы) музыка симфонии снова

Die schnelle Staccato-Bewegung der Violinen und dann der Holzbläser wird durch gleitende skalenartige Passagen ergänzt. Doch schon in Takt 9 erscheint das Hauptmotiv des Marschthemas. Dieses schichtet sich über das erste Thema, das nun von scharfen Quartsprüngen in den verschiedenen Stimmen des Orchesters begleitet wird (siehe Partitur, Takte 3 und 5 nach dem Buchstaben A). Mit der Einführung des Marschthemas (das zunächst wie ein Echo des ersten Themas klingt) kehrt die Musik der Sinfonie zu einem willensstarken, zielgerichteten Bild

возвращается к образам волевым, устремленным; напряженная борьба, развернувшаяся в первой части, продолжается. В своем полном звучании тема марша появляется затем у кларнетов в тональности ми мажор.

zurück; der im ersten Satz entwickelte Spannungskampf wird fortgesetzt. Das vollständige Marschthema wird dann in E-Dur von den Klarinetten gespielt.

180 [Allegro molto vivace]
leggieramente

Тема марша проста, плакатна. Подчеркнутые квартвые ходы¹ придают этой теме жесткий, зловеющий характер, который воспринимается особенно отчетливо при сопоставлении с песенными темами предшествующих частей.

Das Thema des Marsches ist einfach und beschwichtigend. Die unterstrichenen Quartpassagen¹ geben diesem Thema einen rauen, bedrohlichen Charakter, der im Vergleich zu den Liedthemen der vorangegangenen Sätze besonders deutlich wahrgenommen wird.

¹ Прообразом их являются квартвые интонации из первой части. В третьей части они приобретают особенно большое значение.

¹ Sie sind den quartalen Intonationen des ersten Satzes nachempfunden. Besonders wichtig werden sie im dritten Satz.

В музыку третьей части вплетается и гаммообразный мотив, иногда в последовательности полутон — тон — полутон — тон (см. 3-й такт после буквы **E**), который прозвучал в один из самых драматических моментов первой части (см. с. 231).

Auch in die Musik des dritten Satzes ist ein skalaartiges Motiv eingewoben, manchmal in der Reihenfolge Halbton - Ton - Halbton - Ton (siehe den 3. Takt nach dem Buchstaben **E**), das in einem der dramatischsten Momente des ersten Satzes zu hören war (siehe S. 231 (*nur im Original*)).

Основной характерной чертой исключительно динамичной музыки третьей части является многообразие и острота сплетающихся друг с другом различных ритмов. Это ритмическое богатство скерцо-марша усугубляется еще и многообразием тембровых оттенков при проведении тем. Так, например, особенно настойчиво и угрожающе звучит тема марша, когда она проявляется у тромбонов и труб; зловещий характер приобретают нередко и тембры высоких духовых инструментов (например, в пассажах с участием флейты-пикколо в последующем разделе марша).

Вся музыка скерцо-марша пронизана сквозным тематическим развитием. В то же время в ней ясны все структурные грани: она написана в сонатной форме без разработки. Тема марша в репризе звучит еще более динамично и тонально подчиняется главной теме (соль мажор).

Третья часть заканчивается утверждением темы марша в соль мажоре. Характерно, что это последнее (fff) проведение марша идет на оstinатном ритмическом движении триолями, аналогичном сопровождению темы «Со святыми упокой» в первой части цикла.

Четвертая часть. Логичен и оправдан всем развитием и следующий за третьей частью траурно-погребальный финал цикла. Первоначально Чайковский предполагал закончить Шестую симфонию траурным маршем. Но, осознав, по-видимому, что сопоставление двух маршей было бы художественно неубедительным, он придал финалу симфонии характер скорбного драматического монолога. Темп и характер финала обозначены Чайковским как *Adagio lamentoso*².

Das Hauptmerkmal der außergewöhnlich dynamischen Musik des dritten Satzes ist die Vielfalt und Schärfe der verschiedenen Rhythmen, die ineinander übergehen. Dieser rhythmische Reichtum des Scherzo-Marsches wird durch die Vielfalt der Klangfarben in den Themen noch verstärkt. So klingt beispielsweise das Thema des Marsches besonders eindringlich und bedrohlich, wenn es von Posaunen und Trompeten vorgetragen wird, während die Klangfarbe der Holzblasinstrumente (z. B. in Passagen mit der Piccoloflöte im folgenden Abschnitt des Marsches) ebenfalls häufig einen bedrohlichen Charakter erhält.

Die gesamte Musik des Scherzo-Marsches ist von einer übergreifenden thematischen Entwicklung durchdrungen. Gleichzeitig sind alle seine strukturellen Facetten klar: er ist in Sonatenform ohne Durchführung geschrieben. Das Thema des Marsches in der Reprise ist noch dynamischer und klanglich dem Hauptthema (G-Dur) untergeordnet.

Der dritte Satz endet mit der Bekräftigung des Themas des Marsches in G-Dur. Bezeichnenderweise folgt dieser letzte (fff) Satz des Marsches einer rhythmischen Ostinato-Bewegung in Triolen, ähnlich der Begleitung des Themas „Mit den Heiligen ruhen“ im ersten Satz des Zyklus.

Vierter Satz. Das auf den dritten Satz folgende schwermütige und trauernde Finale des Zyklus ist logisch und durch die gesamte Entwicklung gerechtfertigt. Ursprünglich wollte Tschaikowski die Sechste Symphonie mit einem Trauermarsch abschließen. Da er aber offenbar erkannte, dass eine Gegenüberstellung der beiden Märsche künstlerisch nicht schlüssig wäre, gab er dem Finale der Sinfonie den Charakter eines trauernden dramatischen Monologs. Das Tempo und der Charakter des Finales werden von

Tschaikowski als Adagio lamentoso² bezeichnet.

² Это можно перевести как «скорбное адажио»; *lamento* (итал.) — жалобно.

² Dies kann mit „klagendes Adagio“ übersetzt werden; *lamento* (ital.) - kläglich.

Вместе с тем в финале вновь подчеркнута лирическое начало, являющееся символом духовной красоты человека.

Скорбная, нисходящая мелодия струнных с характерными для Чайковского секундовыми мотивами в конце фраз начинается сразу со своей вершины, что придает высказыванию особую страстность, патетичность. Мелодия интонационно связана с нисходящими полемками из вступления первой части.

Это — главная тема Adagio в тональности си минор. Неустойчивость гармонии (чередование септаккордов), своеобразное переплетение голосов струнных инструментов еще больше усиливают драматическую напряженность звучания. Благодаря всем этим особенностям тема приобретает почти речевую выразительность.

Gleichzeitig betont das Finale erneut den lyrischen Anfang, der ein Symbol für die geistige Schönheit des Menschen ist.

Die schwermütige, absteigende Melodie der Streicher mit ihren charakteristischen Tschaikowski-Sekunden am Ende der Phrase beginnt unmittelbar nach ihrem Höhepunkt, was der Aussage eine besondere leidenschaftliche, pathetische Qualität verleiht. Die Melodie ist intonatorisch mit den absteigenden Tonhöhen aus der Einleitung des ersten Satzes verbunden.

Dies ist das Hauptthema des Adagio in h-Moll. Die Unregelmäßigkeit der Harmonie (abwechselnde Septakkorde) und die eigentümliche Verflechtung der Stimmen der Streichinstrumente verstärken die dramatische Spannung des Klangs noch. Dank all dieser Merkmale erhält das Thema eine fast sprachliche Ausdruckskraft.

181

Adagio lamentoso

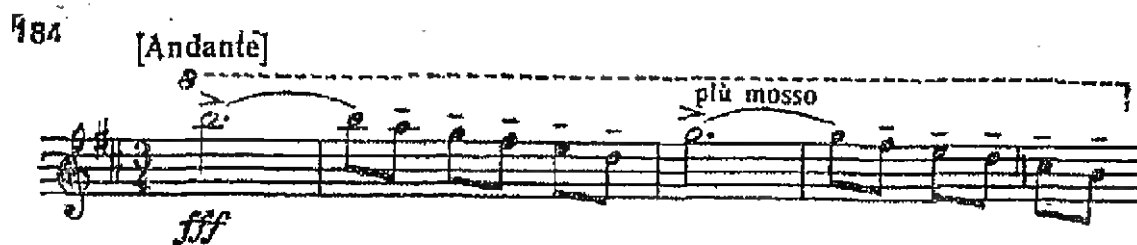


Этой трагической теме противопоставляется другая, в тональности ре мажор, вступающая на фоне оstinатного триольного ритма валторн. Эта тема тоже лирична, но ее характер более просветленный. В ней также присутствуют интонации вдоха, но

Diesem tragischen Thema steht ein weiteres Thema in D-Dur gegenüber, das von einem ostinaten Triolen-Rhythmus der Hörner begleitet wird. Dieses Thema ist ebenfalls lyrisch, aber sein Charakter ist klarer. Es enthält auch Anklänge an einen Seufzer, die jedoch mit einem breiteren Gesang

Непрерывно развиваясь в восходящей секвенции, мелодия достигает большой страстности и напряженности. В момент кульминации (пример 184) она особенно наглядно выявляет свои интонационные связи с темой побочной партии первой части (пример 183):

Die Melodie entwickelt sich kontinuierlich in einer aufsteigenden Sequenz und erreicht eine große Leidenschaft und Spannung. Auf dem Höhepunkt (Beispiel 184) zeigt sie besonders ihre intonatorische Verbindung mit dem Thema des Seitenteils des ersten Satzes (Beispiel 183):



Вторая тема финала еще раз напоминает о светлых, но неосуществившихся мечтах. Включение в траурный эпилог симфонии имеет важное идейное значение. Мечта недостижима сейчас. Но светлое начало, к которому стремится человек, существует. Жизнь прекрасна, несмотря на трагическую неизбежность смерти. Так примерно можно было бы выразить словами смысл появления данной темы в части, которая подводит итог всей симфонии.

Das zweite Thema des Finales erinnert noch einmal an die schönen, aber unerfüllten Träume. Die Einbeziehung des traurigen Epilogs der Sinfonie hat eine wichtige ideologische Bedeutung. Der Traum ist jetzt unerreichbar. Aber der helle Anfang, nach dem der Mensch strebt, existiert. Das Leben ist schön, trotz der tragischen Unausweichlichkeit des Todes. So ungefähr könnte man die Bedeutung des Auftretens dieses Themas in dem Satz ausdrücken, der die ganze Symphonie zusammenfasst.

После большого и напряженного развития тема звучит в новом облике: основной ее мотив проводится имитационно у струнных и медных инструментов, звучность возрастает до fortissimo. Но внезапно на фоне тремоло литавр движение темы прерывается грозными, в триольном ритме, ударами аккордов (у медных, деревянных инструментов и контрабасов). Снова возникает

Nach einer großen und spannungsgeladenen Durchführung erhält das Thema ein neues Gewand: sein Hauptmotiv wird von Streichern und Blechbläsern imitiert, und der Klang steigert sich zum Fortissimo. Doch plötzlich wird die Bewegung des Themas vor dem Hintergrund eines Paukentremolos durch bedrohliche triolische Akkordstöße (für Blechbläser, Holzbläser und Kontrabass)

борьба. Происходит столкновение двух различных типов мелодического движения: нисходящего по секундам мотива и интонации трагического возгласа (см. раздел *piu mosso*). Быстро спускающееся движение у струнных и резкий аккорд всего оркестра заканчивает первый раздел финала, который можно рассматривать как драматическую экспозицию этой части. Функцию главной партии выполняет в ней первая — си-минорная тема; побочной партией является вторая — ре-мажорная. Подобно предыдущей части, строение финала в целом приближается к сонатной форме без разработки.

В репризе снова появляется первая тема, но на этот раз она звучит *fortissimo*. Характер ее становится еще более трагичным. Большое напряжение создается благодаря включению органного пункта и а субдоминанте — ми, длящегося в течение 11 тактов. Происходит новое нарастание звучности до *fff*, и, как вопль отчаяния, повторяется основное мелодическое звено — первый мотив темы, подчеркнутый гаммообразным взлетом к мелодической вершине. Раздается мрачно-настороженный удар тамтама, у квартета меди (3 тромбона и тубы) звучит мотив хорально-похоронного склада.

unterbrochen. Erneut kommt es zu einem Kampf. Zwei verschiedene Arten der melodischen Bewegung prallen aufeinander: das absteigende Motiv und die Intonation des tragischen Schreis (siehe Absatz *piu mosso*). Die rasche Abwärtsbewegung der Streicher und der scharfe Akkord des gesamten Orchesters beenden den ersten Abschnitt des Finales, der als dramatische Exposition dieses Satzes betrachtet werden kann. Die Funktion des Hauptteils übernimmt das erste - h-Moll-Thema; der Nebenteil ist das zweite - D-Dur. Wie der vorangegangene Satz ist auch das Finale insgesamt eher in der Sonatenhauptsatzform ohne Durchführung aufgebaut.

Das erste Thema taucht in der Reprise wieder auf, diesmal aber im *Fortissimo*. Sein Charakter wird noch tragischer. Durch die Einbeziehung des Orgelpunkts und der Subdominante E, die 11 Takte lang anhält, wird große Spannung erzeugt. Es gibt eine neue Steigerung auf *fff*, und wie ein Schrei der Verzweiflung wird die melodische Hauptverbindung wiederholt - das erste Motiv des Themas, unterstrichen durch einen skalenartigen Anstieg zum melodischen Höhepunkt. Es folgt ein düsterer und warnender Schlag des Beckens, und das Blechbläserquartett (drei Posaunen und Tuba) lässt ein Choral- und Trauermotiv erklingen.

[Andante] poco rallentando

Гр-н, туба, там-там

p mp p p mp p pp

quasi adagio

p pp ppp pppp ppppp

Появляются надломленные, как бы обессиленные интонации второй темы в тональности главной партии — си минор (см. партитуру, **М**). На тоническом органном пункте музыка замирает.

Шестая симфония — шедевр мировой музыкальной классики. Глубина философского содержания в сочетании с исключительной простотой, человечностью и искренностью лирического высказывания обуславливает огромную силу эмоционального воздействия ее на самые широкие круги слушателей. Шестая симфония постоянно звучит в концертах у нас и за рубежом и принадлежит к числу самых популярных произведений русского музыкального искусства.

Все рассмотренные произведения свидетельствуют о ярком индивидуальном своеобразии инструментально-симфонического стиля Чайковского при наличии в то же время глубоких связей с традициями музыкальной культуры прошлого.

Богатейшая по своим мелодическим истокам, его симфоническая музыка

Die gebrochenen, erschöpften Intonationen des zweiten Themas erscheinen in h-Moll (siehe Partitur, **M**). Am Orgelpunkt der Tonika kommt die Musik zum Stillstand.

Die Sechste Symphonie ist ein Meisterwerk der klassischen Weltmusik. Die Tiefe ihres philosophischen Inhalts in Verbindung mit der außergewöhnlichen Einfachheit, Menschlichkeit und Aufrichtigkeit ihres lyrischen Ausdrucks bestimmen ihre enorme emotionale Wirkung auf die unterschiedlichsten Zuhörer. Die Sechste Symphonie wird häufig in Konzerten in Russland und im Ausland aufgeführt und ist eine der beliebtesten Kompositionen der russischen Musik.

Alle betrachteten Werke zeugen von der lebendigen Individualität des instrumentalen und symphonischen Stils Tschaikowskis, sind aber gleichzeitig tief in den Traditionen der vergangenen Musikkultur verwurzelt.

Seine an melodischen Quellen reiche symphonische Musik zeichnet sich

отличается впечатляющей яркостью музыкального тематизма, логикой и целеустремленностью развития, напряженностью кульминаций, рельефностью форм, глубиной музыкальных образов.

Мелодический язык инструментальных сочинений Чайковского в своих истоках опирается, как и мелодии его вокальных жанров, на интонации романса, песни, а также выразительной эмоциональной речи, что делает инструментальную музыку Чайковского доступной, понятной широким массам слушателей. Большое значение имеют различные танцевальные ритмы.

Обычно в партитурах композитора инструменты соотносятся между собой как различные «поющие» или «говорящие» человеческие голоса; диалог между отдельными группами оркестра— один из излюбленных приемов композитора. Вместе с тем, чтобы подчеркнуть контраст образов, Чайковский вводит ритмически острые темы типично инструментального (например, фанфарного) характера, выбирая для них и соответствующие тембры, оркестровые приемы, гармонизацию. Оркестру Чайковского свойственна разнообразная тембровая выразительность, но всегда подчиненная общему психологическому замыслу произведения: каждая группа инструментов связана обычно с определенной сферой переживаний человека; так, например, струнным чаще всего поручается исполнение широких песенных мелодий, выражающих лирические чувства, а тембр низких деревянных (фагота, бас-кларнета) и медных нередко характеризует мрачные, зловещие образы.

Однажды Чайковский писал по этому поводу: «Я никогда не сочиняю отвлеченно, т. е. никогда

durch eine beeindruckende Intensität der musikalischen Themen, eine logische und zielgerichtete Entwicklung, spannungsgeladene Kulminationen, formale Erleichterungen und eine tiefe musikalische Bildsprache aus.

Die melodische Sprache von Tschaikowskis Instrumentalwerken basiert wie die Melodien seiner Vokalgattungen auf den Intonationen der Romantik, des Gesangs und der ausdrucksstarken emotionalen Sprache, was Tschaikowskis Instrumentalmusik für ein breites Publikum zugänglich und verständlich macht. Verschiedene Tanzrhythmen sind von großer Bedeutung.

In den Partituren des Komponisten sind die Instrumente meist als verschiedene „singende“ oder „sprechende“ menschliche Stimmen aufeinander bezogen; der Dialog zwischen den einzelnen Gruppen des Orchesters ist eine der bevorzugten Techniken des Komponisten. Gleichzeitig führt Tschaikowski, um den Kontrast der Bilder zu betonen, rhythmisch scharfe Themen mit typisch instrumentaler Natur ein (z. B. Fanfare) und wählt entsprechende Klangfarben, Orchestertechniken und Harmonisierungen. Tschaikowskis Orchester zeigt eine Vielfalt an klanglichen Ausdrucksmöglichkeiten, jedoch immer im Rahmen des psychologischen Gesamtkonzepts des Werks: jede Instrumentengruppe ist in der Regel mit einer bestimmten Sphäre menschlicher Emotionen verbunden; so sind die Streicher oft für das Spiel breiter Melodien zuständig, die lyrische Gefühle ausdrücken, während die Klangfarben der tiefen Töne (Fagott, Bassklarinette) und der Blechbläser oft düstere und ahnungsvolle Bilder darstellen.

Tschaikowski schrieb dazu einmal: „Ich komponiere nie abstrakt, d.h. ich habe nie eine musikalische Idee in mir, außer

музыкальная мысль не является во мне иначе, как в соответствующей ей внешней форме. Таким образом, я изобретаю самую музыкальную мысль в одно время с инструментовкой».

Самобытными чертами отличается гармонический язык Чайковского, в котором особенно яркое развитие получает драматическая выразительность альтерированных суб доминантовых гармоний. Характерна также мелодизация гармонии, что роднит музыку Чайковского с творчеством композиторов-романтиков XIX века.

Перечисленные черты симфонической музыки Чайковского во многом свойственны и его оперным произведениям, так как у композитора оба эти жанра глубоко и органично связаны друг с другом.

ОПЕРНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Опера, как и симфоническая музыка, занимала очень большое место в пути Чайковского-композитора и представлена в его творчестве широко и разнообразно. Чайковский считал оперу самым демократичным по своим возможностям видом музыкального сочинения, способным наиболее сильно воздействовать на широкие массы слушателей.

«Опера, и именно только опера, сближает вас с людьми, роднит вашу музыку с настоящей публикой, делает вас достоянием не только отдельных маленьких кружков, но при благоприятных условиях — всего народа», — писал Чайковский. На протяжении многих лет работы в этой области у композитора сложились определенные взгляды на этот жанр и на задачи оперного композитора.

in ihrer entsprechenden äußeren Form. Ich erfinde also die musikalische Idee selbst und gleichzeitig die Instrumentation.“

Tschaikowskis harmonische Sprache weist einzigartige Merkmale auf, wobei die dramatische Ausdruckskraft der veränderten Subdominant-Harmonien besonders anschaulich ist.

Charakteristisch für Tschaikowskis Musik ist auch die Melodisierung der Harmonie, die sich an die Werke der romantischen Komponisten des 19. Jahrhunderts anlehnt.

Die oben genannten Merkmale von Tschaikowskis symphonischer Musik sind auch für seine Opern typisch, da diese beiden Gattungen vom Komponisten eng und organisch miteinander verbunden sind.

ОПЕРНВЕРК

Die Oper nahm ebenso wie die symphonische Musik einen sehr großen Platz in Tschaikowskis kompositorischem Schaffen ein und war in seinem Oeuvre in großer Vielfalt vertreten. Tschaikowski betrachtete die Oper als die demokratischste Form der musikalischen Komposition, da sie die größte Wirkung auf die breite Masse der Zuhörer haben kann.

„Die Oper, und nur die Oper, bringt dich dem Volk näher, bringt deine Musik mit einem wirklichen Publikum in Verbindung, macht dich zum Eigentum nicht nur einzelner kleiner Kreise, sondern, unter günstigen Bedingungen, der ganzen Nation“, - schrieb Tschaikowski. In den vielen Jahren seiner Arbeit auf diesem Gebiet entwickelte der Komponist eine bestimmte Vorstellung von der Gattung und den Aufgaben des Opernkomponisten.

По его мнению, в основе оперы должен всегда лежать про стой, жизненный сюжет, «хотя бы, — как говорил он, — и нимало не эффектный». В период работы над «Евгением Онегиным» он писал: «Мне нужны люди, а не куклы . . . », «Я ищу интимной, но сильной драмы, основанной на конфликте положений, мною испытанных или виденных, могущих задеть меня за живое».

Создание ярких жизненных образов-характеров, показ их в типичной для них обстановке рассматривались Чайковским как основная задача оперного драматурга. В операх любимого Моцарта он ценил более всего яркость индивидуальных характеристик. Герои Моцарта, по его словам, «до конца выдержанные, глубоко и правдиво задуманные музыкальные типы ...»

Серьезные требования предъявлял Чайковский к оперному либретто: по мысли композитора, оно должно быть немногословным, целеустремленным, должно иметь в своей основе один четкий идейно-образный стержень. «В опере... необходима сжатость и быстрота действия, — иначе ни у автора-музыканта не хватит сил написать, ни у слушателя внимательно дослушать», — писал композитор. Ведущим началом в опере Чайковский считал вокальную мелодию. «Если в опере певцы не поют... то какая лее это опера», — говорил он и с этих позиций нередко отрицательно отзывался об оперном творчестве Вагнера, упрекая последнего в перенесении центра внимания «со сцены в оркестр» и превращении в итоге оперы в «бесконечную симфонию, богатую роскошными оркестровыми красотоми ...»

Чайковский придавал большое значение сценичности оперного произведения. Сочиняя, он всегда стремился не упустить из виду

Seiner Meinung nach sollte eine Oper immer auf einer wahren Geschichte beruhen, „auch wenn, - so sagte er, - sie überhaupt nicht auffällig ist“. Während der Arbeit an „Eugen Onegin“ schrieb er: „Ich brauche Menschen, keine Marionetten...“, „Ich suche ein intimes, aber starkes Drama, das auf den Konflikten von Situationen basiert, die ich erlebt oder gesehen habe, und das mich ansprechen kann.“

Lebendige Charaktere aus dem Leben zu schöpfen und sie in ihrer typischen Umgebung darzustellen, war Tschaikowskis Hauptaufgabe als Operndramatiker. An den Opern seines Lieblingskomponisten Mozart schätzte er vor allem die Lebendigkeit der einzelnen Charakterisierungen. Mozarts Charaktere, sagte er, seien „gründlich entwickelte, tief und wahrhaftig konzipierte musikalische Typen ...“

Tschaikowski stellte hohe Anforderungen an sein Opernlibretto: es sollte, so der Komponist, unausgesprochen, zielgerichtet sein und einen klaren ideologischen und imaginativen Kern haben. „In der Oper ... sind Prägnanz und Schnelligkeit der Handlung unabdingbar - sonst hat weder der Musik-Autor die Energie zu schreiben, noch der Zuhörer aufmerksam zuzuhören“, - schrieb der Komponist. Tschaikowski war der Meinung, dass das wichtigste Element in der Oper die Gesangsmelodie ist. „Wenn die Sänger in der Oper nicht singen... Was für eine Oper ist das?“, - sagte er, und von dieser Position aus äußerte er sich häufig negativ über Wagners Opernwerke, indem er Wagner vorwarf, das Zentrum der Aufmerksamkeit „von der Bühne auf das Orchester“ zu verlagern und die Oper in „eine endlose Symphonie reich an luxuriöser orchestraler Schönheit“ zu verwandeln.

Tschaikowski legte großen Wert auf die Inszenierung eines Opernwerks. Beim Komponieren war er stets bestrebt, die spezifischen

специфических требований сцены, т. е. рассматривал оперу как музыкальный спектакль. Чрезмерную детализацию и сложность гармонического и оркестрового языка он считал вредящими цельности восприятия, а потому неприемлемыми для оперы. От оперного письма он требовал простоты, широты, рельефности («декоративности», как определял он сам).

К собственным неудачам в этой области он бывал всегда непримиримо строг (отрицательно оценивал он, например, ранние оперы — «Воевода», «Опричник», «Кузнец Вакула»).

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

Первой оперой, классически завершённой по языку и форме, явилась опера «Евгений Онегин». Она по праву заняла место в ряду выдающихся произведений русского классического искусства XIX века, открыв своим появлением новые широкие горизонты для развития реалистических традиций в русском музыкальном театре.

Сочинение оперы было начато Чайковским в Москве, завершено в Италии. Значительная часть музыки написана в подмосковном имении его друга К. С. Шиловского в окружении любимой русской природы. По просьбе Чайковского Шиловский принял участие в составлении либретто, для которого в большей мере были использованы стихи Пушкина.

Поэзию Пушкина Чайковский горячо любил с самых юных лет. Правдивость, безыскусственность, эмоциональная содержательность пушкинских образов, музыкальный

требованиями сцены, т. е. рассматривал оперу как музыкальный спектакль. Чрезмерную детализацию и сложность гармонического и оркестрового языка он считал вредящими цельности восприятия, а потому неприемлемыми для оперы. От оперного письма он требовал простоты, широты, рельефности («декоративности», как определял он сам).

Anforderungen der Bühne nicht aus den Augen zu verlieren, d.h. er betrachtete eine Oper als musikalische Aufführung. Übertriebene Detailliertheit und Komplexität der harmonischen und orchestralen Sprache betrachtete er als schädlich für die ganzheitliche Wahrnehmung und daher für die Oper inakzeptabel. Von der Opernkomposition verlangte er Einfachheit, Weite, Relief („Dekoratивität“, wie er es selbst definierte).

Gegenüber seinen eigenen Fehlern auf diesem Gebiet war er stets unerbittlich hart (so hatte er beispielsweise seine frühen Opern „Der Wojewode“, „Der Opritschnik“ und „Wakula der Schmied“ negativ bewertet).

„EUGEN ONEGIN“

Die erste Oper, die in Sprache und Form klassisch vollständig war, war „Eugen Onegin“. Sie nahm zu Recht ihren Platz unter den herausragenden Werken der russischen klassischen Kunst des 19. Jahrhunderts ein und eröffnete mit ihrem Erscheinen neue, weite Horizonte für die Entwicklung der realistischen Traditionen im russischen Musiktheater.

Tschaikowski begann mit der Komposition der Oper in Moskau und vollendete sie in Italien. Ein Großteil der Musik wurde auf dem Anwesen seines Freundes K. S. Schilowski in der Nähe von Moskau komponiert, umgeben von seiner geliebten russischen Natur. Auf Tschaikowskis Bitte hin beteiligte sich Schilowski an der Ausarbeitung des Librettos, für das weitgehend Gedichte von Puschkin verwendet wurden.

Tschaikowski liebte die Poesie Puschkins schon in jungen Jahren. Die Wahrhaftigkeit, die Ungeköstlichkeit und der emotionale Gehalt von Puschkins Bildern und die musikalische Struktur

строй пушкинского стиха всегда вызывали восхищение Чайковского.

В «Евгении Онегине» Чайковский не стремился воплотить все многогранное содержание романа. В основу оперы легла лирическая драма Татьяны, история крушения ее светлых грез о счастье в условиях бездушной, жестокой действительности. Татьяна Ларина была одной из любимых пушкинских героинь Чайковского. «Я с самых ранних лет моих всегда бывал потрясен до глубины души глубокою поэтичностью Татьяны ... — писал он. — Если моя музыка заключает в себе хоть десятую долю той красоты, которая в самом сюжете, то я очень горжусь и доволен этим». Другим ведущим персонажем оперы оказался родственник Татьяне поэтичностью и красотой своих чувств Ленский, погибающий при столкновении с предрассудками общества. Чайковского живо волновала судьба Ленского. «Разве не глубоко драматична и не трогательна-смерть богато одаренного юноши из-за рокового столкновения с требованиями светского взгляда на честь? Разве нет драматического положения в том, что скучающий столичный лев от скуки, от мелочного раздражения помимо воли, вследствие рокового стечения обстоятельств, отнимет жизнь у юноши, которого он, в сущности, любит? Все это, если хотите, очень просто, даже обыденно, но простота и обыденность не исключают ни поэзии, ни драмы» — так отвечал Чайковский на сомнения его друзей относительно сценичности пушкинского сюжета.

Лирическая тема стала, таким образом, главным стержнем оперы, жанр которой можно определить как лирико-психологический. Наряду с этим в действие органично включен ряд бытовых сцен, рисующих то

von Puschkins Versen haben Tschaikowski immer begeistert.

In „Eugen Onegin“ versuchte Tschaikowski nicht, den gesamten vielschichtigen Inhalt des Romans zu verkörpern. Die Oper basierte auf dem lyrischen Drama der Tatjana, einer Geschichte über den Zusammenbruch ihrer luziden Träume vom Glück in einer herzlosen, brutalen Realität. Tatjana Larina war eine von Tschaikowskis Lieblingsfiguren bei Puschkin. „Seit meinen frühesten Jahren war ich immer tief beeindruckt von Tatjanas tiefgründiger Poesie... - schrieb er. - Wenn meine Musik auch nur ein Zehntel der Schönheit enthält, die in der Geschichte selbst steckt, bin ich sehr stolz und zufrieden damit.“ Eine weitere Hauptfigur der Oper ist Lenski, ein Verwandter Tatjanas, der wegen seiner Poesie und der Schönheit seiner Gefühle mit den Vorurteilen der Gesellschaft konfrontiert wird und daran zugrunde geht. Tschaikowski war sehr an Lenskis Schicksal interessiert. „Ist der Tod eines reich begabten jungen Mannes durch eine tödliche Kollision mit den Forderungen einer weltlichen Auffassung von Ehre nicht zutiefst dramatisch und berührend? Ist es nicht dramatisch, dass ein gelangweilter Löwe der Hauptstadt einem jungen Mann, den er eigentlich liebt, aus Langeweile, aus kleinlicher Gereiztheit zusätzlich zu seinem Willen, durch ein fatales Zusammentreffen von Umständen das Leben nimmt? Das alles ist, wenn man so will, sehr einfach, sogar gewöhnlich, aber Einfachheit und Gewöhnlichkeit schließen weder Poesie noch Drama aus“, - antwortete Tschaikowski auf die Zweifel seiner Freunde am szenischen Wert der Puschkinschen Handlung.

Das lyrische Thema wurde so zum Hauptkern der Oper, deren Gattung als lyrisch-psychologisch definiert werden kann. Darüber hinaus sind eine Reihe alltäglicher Szenen organisch in das Geschehen eingebunden, die entweder

усадебный, то столичный дворянский быт.

Отталкиваясь в своих музыкальных характеристиках от литературных прообразов, Чайковский вместе с тем во многом по-новому обрисовал пушкинских героев. Образы Татьяны, Ленского, а отчасти и Онегина, получили, по сравнению с романом Пушкина, более драматическую окраску. В роман из русской жизни начала XIX века Чайковский внес черты своей эпохи, своего времени. Он обострил конфликт между стремлениями своих героев к счастью и роковыми обстоятельствами их жизни.

Краткое содержание. Первое действие. Первая картина, Усадьба Лариных. Летний день. Сестры Татьяна и Ольга поют дуэт. В беседе с няней вспоминает свою молодость Ларина-мать. Приходят крестьяне поздравить барыню с окончанием уборки урожая; их песни и пляски привлекают внимание Татьяны и Ольги. Приезжают влюбленный в Ольгу Ленский и его друг Онегин. Новый гость производит сильное впечатление на Татьяну.

Вторая картина. Комната Татьяны. Встревоженная вспыхнувшим в ней чувством любви к Онегину, девушка просит няню рассказать ей о ее юности, о старине, но, будучи не в силах отвлечься от собственных дум, она прерывает рассказ няни. Оставшись одна, она признается в письме к Онегину в своем чувстве. Наступает утро. Слышна свирель пастуха. Вошедшую няню Татьяна просит послать внука с письмом к новому соседу. Смятение и тревога охватывают ее душу.

Третья картина. Сад. Слышна песня собирающих ягоды девушек. Вбегает Татьяна, взволнованная приездом Онегина. Происходит их встреча. Онегин учтиво и холодно читает Татьяне нравоучение.

Второе действие. Первая картина. (Четвертая картина.)¹

das Anwesen oder das Adelsleben in der Hauptstadt schildern.

Tschaikowskis musikalische Charakterisierungen basieren auf literarischen Vorbildern, geben aber gleichzeitig in vielerlei Hinsicht neue Bilder von Puschkins Figuren. Im Vergleich zu Puschkins Roman nehmen die Bilder von Tatjana, Lenski und teilweise Onegin einen dramatischeren Ton an. Tschaikowski brachte die Merkmale seiner eigenen Epoche und seiner eigenen Zeit in einen Roman aus dem russischen Leben des frühen 19. Jahrhunderts. Er schärfte den Konflikt zwischen dem Streben seiner Figuren nach Glück und den schicksalhaften Umständen ihres Lebens.

Kurze Inhaltsangabe. Erster Akt. Das erste Bild: das Anwesen der Larins. Ein Sommertag. Die Schwestern Tatjana und Olga singen ein Duett. Im Gespräch mit ihrer Amme erinnert sich Mutter Larina an ihre Jugend. Die Bauern kommen, um der Muttergottes zum Ende der Ernte zu danken; ihre Lieder und Tänze ziehen die Aufmerksamkeit von Tatjana und Olga auf sich. Lenski, der in Olga verliebt ist, und sein Freund Onegin treffen ein. Der neue Gast macht einen starken Eindruck auf Tatjana.

Zweites Bild. Das Zimmer Tatjanas. Aufgewühlt von ihren Liebesgefühlen für Onegin bittet Tatjana ihre Amme, ihr von ihrer Jugend und ihren alten Zeiten zu erzählen, aber da sie sich nicht von ihren eigenen Gedanken trennen kann, unterbricht sie die Erzählung ihrer Amme. Allein gelassen, gesteht sie Onegin in einem Brief ihre Gefühle. Der Morgen bricht an. Der Pfiff des Hirten ist zu hören. Tatjana bittet ihre Amme, ihrem Enkel einen Brief an einen neuen Nachbarn zu schicken. Verwirrung und Bestürzung erfüllen ihre Seele.

Drittes Bild. Der Garten. Der Gesang der Mädchen beim Beerenpflücken ist zu hören. Tatjana läuft herein, aufgeregt über Onegins Ankunft. Sie treffen sich. Onegin spricht höflich und kalt mit Tatjana.

Zweiter Akt. Erstes Bild. (Vierte Szene.)¹

¹ В дальнейшем разборе ссылки даются на картины в сквозной нумерации, без указания действий.

Бал в доме Лариных по случаю именин Татьяны. Француз Трике поет поздравительные куплеты. Беспечно веселятся гости. Но веселье неожиданно прерывается ссорой Ленского с Онегиным. Ленский вызывает Онегина на дуэль.

Вторая картина. (Пятая картина.) Зимний пейзаж. Раннее утро. Ленский и его секундант Зарецкий ждут Онегина. Ленский томим мрачными предчувствиями. Появляется Онегин со своим секундантом. Нелепость происшедшей ссоры ясна для обоих друзей, но, согласно представлениям светского общества о чести, дуэль неизбежна. Картина заканчивается гибелью Ленского.

Третье действие. Первая картина. (Шестая картина). Бал в Петербурге. Среди гостей — Татьяна и ее муж, князь Грешин. Здесь же вернувшийся из странствий Онегин. Татьяна умело скрывает свое волнение, вызванное неожиданной встречей. В душе Онегина вспыхивает любовь к Татьяне.

Вторая картина. (Седьмая картина.) Дом Грешиных. Татьяна грустит и вспоминает прошлое. Внезапно появляется Онегин и признается ей в своем чувстве, но Татьяна остается верна своему супружескому долгу.

Несмотря на то, что композитор скромно назвал свою оперу лирическими сценами, ее действие развивается очень целеустремленно.

Первая картина является экспозицией всех основных, образов. Здесь же происходит завязка драмы. Развитию образа Татьяны, характеристике ее душевного состояния, вызванного встречей с Онегиным, посвящена вторая картина оперы с центральным эпизодом — сценой письма, которая, в свою очередь, подготавливает третью картину, рисующую крушение

¹ Im weiteren Verlauf der Analyse wird auf die Bilder in fortlaufender Nummerierung verwiesen, ohne Bezug auf die Aktionen.

Ball im Haus der Larins anlässlich von Tatjanas Namenstag. Triquet, ein Franzose, singt einige Glückwunschedichte. Die Gäste amüsieren sich unbeschwert. Doch der Spaß wird unerwartet durch einen Streit zwischen Lenski und Onegin unterbrochen. Lenski fordert Onegin zu einem Duell heraus.

Zweites Bild. (Fünftes Bild.) Winterlandschaft. Es ist ein früher Morgen. Lenski und sein Stellvertreter Saretski warten auf Onegin. Lenski wird von düsteren Ängsten geplagt. Onegin und sein Sekundant erscheinen. Die Absurdität des Streits ist den beiden Freunden klar, aber nach den Ehrvorstellungen der hohen Gesellschaft ist ein Duell unvermeidlich. Die Szene endet mit dem Tod Lenskis.

Dritter Akt. Erstes Bild. (Sechstes Bild.) Ein Ball in Petersburg. Tatjana und ihr Mann Fürst Gremin sind unter den Gästen. Onegin, der von seinen Reisen zurückgekehrt ist, ist ebenfalls anwesend. Tatjana verbirgt geschickt das Unbehagen, das diese unerwartete Begegnung auslöst. Onegins Liebe zu Tatjana flammt in seiner Seele auf.

Zweites Bild. (Siebtes Bild.) Das Haus der Gremins. Tatjana ist traurig und schwelgt in Erinnerungen an die Vergangenheit. Plötzlich taucht Onegin auf und gesteht ihr seine Gefühle für sie, doch Tatjana bleibt ihrer ehelichen Pflicht treu.

Obwohl der Komponist seine Oper bescheiden lyrische Szenen nannte, entwickelt sich die Handlung sehr zielgerichtet.

Das erste Bild ist die Vorstellung aller Hauptfiguren. Es ist auch der Beginn des Dramas. Die zweite Szene der Oper ist der Entwicklung von Tatjanas Charakter und der Charakterisierung ihres Gemütszustands gewidmet, der durch die Begegnung mit Onegin hervorgerufen wird, mit der zentralen Episode - einer Briefszene -, die wiederum das dritte Bild vorbereitet, in dem der Zusammenbruch von Tatjanas

романтических грез Татьяны о счастье.

Четвертая картина — одна из самых драматических сцен оперы. Следствием возникшего конфликта между Ленским и Онегиным является содержание пятой картины: сцена дуэли и смерти Ленского.

Все происшедшее подготавливает дальнейшее развитие сюжета: встречу на балу в Петербурге Онегина с Татьяной (шестая картина) и драматическую кульминацию — развязку основного конфликта оперы — седьмую картину, в которой завершается развитие образов Татьяны и Онегина.

Таким образом, сквозное действие носит целеустремленный характер. На протяжении драмы постепенно, в сменяющих друг друга жизненно-правдивых ситуациях, разворачиваются характеры трех основных героев — Татьяны, Ленского, Онегина.

Вступление. Опера начинается кратким оркестровым вступлением (соль минор), являющимся первой музыкальной характеристикой Татьяны. В основе лежит элегическая тема, изложенная в виде секвенции.

романтических Träumen vom Glück dargestellt wird.

Das vierte Bild ist eine der dramatischsten Szenen der Oper. Die Konsequenz des Konflikts zwischen Lenski und Onegin ist der Inhalt des fünften Bildes: das Duell und der Tod Lenskis.

All dies bereitet die weitere Entwicklung der Handlung vor: Onegins Begegnung mit Tatjana auf einem Ball in Petersburg (sechstes Bild) und der dramatische Höhepunkt - die Auflösung des Hauptkonflikts der Oper - in Bild sieben, das die Entwicklung der Charaktere von Tatjana und Onegin abschließt.

Daher ist die durchgehende Handlung zielgerichtet. Während des Dramas entfalten sich allmählich, in aufeinanderfolgenden lebensnahen Situationen, die Charaktere der drei Hauptfiguren - Tatjana, Lenski und Onegin.

Einleitung. Die Oper beginnt mit einer kurzen orchestralen Einleitung (in g-Moll), die das erste musikalische Merkmal von Tatjana ist. Sie basiert auf einem elegischen Thema in Form einer Sequenz.

186 *Andante con moto*

The image shows a musical score for the introduction of the opera, labeled '186 Andante con moto'. The score is written for piano and consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one flat (B-flat major or G minor). The tempo is 'Andante con moto'. The score is divided into two sections, each marked with a dynamic of 'p' (piano). The first section is marked with a '7' above the staff, and the second section is marked with a '7' above the staff. The music features a sequence of chords and melodic lines, characteristic of the 'Tatjana theme'.

Это — одна из ведущих тем, связанных с образом Татьяны, — тема ее поэтических грез. Постепенно она приобретает драматический характер. Однако в конце вступления она снова звучит в своем первоначальном варианте, что придает всей форме закругленность,

Dies ist eines der Hauptthemen, die mit dem Bild Tatjanas verbunden sind - das Thema ihrer poetischen Träumereien. Allmählich nimmt es einen dramatischen Charakter an. Am Ende der Einleitung taucht es jedoch wieder in seiner ursprünglichen Form auf, die das Ganze abrundet. Die Einleitung spielt in

законченность. Тема вступления играет большую роль в опере, неоднократно появляясь в различных вариантах в первой, второй и седьмой картинах.

Первая картина. Дуэт Татьяны и Ольги. Первая картина открывается элегически светлым дуэтом Татьяны (лирическое сопрано) и Ольги (меццо-сопрано) на текст стихотворения Пушкина «Певец». Дуэт выдержан в характере русской бытовой романсной лирики начала XIX века: простой, задушевный напев, арпеджированная фактура сопровождения, свободное, как бы импровизационное, сплетение голосов. Дуэт написан в той же тональности, что и вступление (соль минор). Интонационная связь между ними подчеркивается включением в вокальную партию Татьяны в момент мелодической кульминации секвенционной темы из вступления¹.

¹ То же во втором куплете на словах: «Вздохнули ль вы».

der Oper eine wichtige Rolle, da sie in dem ersten, zweiten und siebten Bild mehrmals in verschiedenen Formen auftaucht.

Erstes Bild. Duett Tatjana und Olga. Das erste Bild beginnt mit einem elegischen Duett Tatjanas (lyrischer Sopran) und Olga (Mezzosopran) auf den Text von Puschkins Gedicht „Die Sängerin“. Das Duett ist im Geiste der russischen lyrischen Alltagspoesie des frühen 19. Jahrhunderts entstanden: eine einfache, intime Melodie, die arpeggierte Struktur der Begleitung und die freie, fast improvisatorische Verschmelzung der Stimmen. Das Duett ist in der gleichen Tonart wie die Einleitung geschrieben (g-Moll). Die intonatorische Verbindung zwischen ihnen wird durch die Aufnahme des sequentiellen Themas aus der Einleitung¹ in Tatjanas Gesangsstimme am melodischen Höhepunkt unterstrichen.

¹ Dasselbe in der zweiten Strophe bei den Worten: „Haben Sie geseufzt“.

187

[Andante con moto]

Слы-ха-ли ль вы тогда сви-ре-ли звук у-ны-лый и про-

-стой, слы-ха-ли ль вы, слы-ха-ли ль вы,

Естественно и непринужденно вплетаются в дуэт Татьяны и Ольги голоса Лариной (сопрано) и няни (меццо-сопрано): их диалог — воспоминание о прошлом — звучит на фоне нового куплета дуэта («Вздохнули ль вы»). Таким образом, дуэт переходит в квартет. Дуэтом-каноном няни и Лариной «Привычка свыше нам дана» заканчивается первый эпизод первой картины.

Die Stimmen Larinas (Sopran) und der Amme (Mezzosopran) fügen sich mühelos und natürlich in das Duett mit Olga und Tatjana ein: ihr Dialog - eine Reminiszenz an die Vergangenheit - wird vor dem Hintergrund der neuen Strophe („Haben Sie geseufzt“) geführt. So wird aus dem Duett ein Quartett. Der Duett-Kanon der Amme und Larina „Eine Gewohnheit, die uns von oben gegeben wurde“ schließt die erste Episode des ersten Bildes ab.

Песни и пляски крестьян. В этом эпизоде противопоставляются две различные по жанру песни: медленная, распевная, лирическая — «Болят мои скоры ноженьки» и быстрая, плясовая, с четким танцевальным ритмом — «Уж как по мосту-мосточку»¹.

¹ В основе хора «Уж как по мосту-мосточку» лежит подлинная народная песня «Вейся, не вейся, капустка».

Lieder und Tänze der Bauern. In dieser Episode werden zwei verschiedene Genres von Liedern gegenübergestellt: ein langsames, gesangliches, lyrisches - „Meine schnellen Beine schmerzen“ und ein schnelles, tanzbares, mit klarem Tanzrhythmus - „Wie schon auf der Brücke“¹.

¹ Das Lied „Wie schon auf der Brücke“ basiert auf dem authentischen Volkslied „Wachse, wachse nicht, mein Kohl“.

188 Adagio
ТЕНОР (Запевала)

Бо - лят мо - и ско - ры но - жень - ки со по - хо - душ - ки,

Первая песня (ми-бемоль мажор) имеет сольный запев, который подхватывается хором. Мелодия хора широка, плавна, в середине включается подголосок («Щемит мое ретивое»).

Как яркая бытовая сцена разворачивается второй хор: «Уж как по мосту-мосточку». В среднем разделе основной напев обогащается новыми, также плясовыми мелодиями. Развитие достигает своей кульминации в репризе и коде хора.

Пение крестьян вызывает различное эмоциональное состояние у Татьяны и Ольги, Романтическое настроение Татьяны передано через возвращение ее мечтательной темы-секвенции. На этот раз отсутствует замыкающий ее каданс; она расширяется, растёт, как бы отвечая смыслу слов Татьяны: «Мечтами уноситься куда-то, куда-то далеко!» (см. начало сцены № 3). Ярким контрастом к ней звучит повторенный Ольгой напев плясовой песни «Уж как по мосту-мосточку».

Das erste Lied (in Es-Dur) hat einen Solo-Refrain, der vom Chor aufgegriffen wird. Die Melodie des Refrains ist breit und weich, mit einem Subchorus in der Mitte („Mein Herz schmerzt“).

Der zweite Chor entfaltet sich als lebendige Szene des Alltags: „Wie schon auf der Brücke“. Im Mittelteil wird die Hauptmelodie durch neue, ebenfalls tänzerische Melodien bereichert. Die Entwicklung erreicht ihren Höhepunkt in der Reprise und des Chors in der Coda.

Der Gesang der Bauern ruft bei Tatjana und Olga einen anderen Gefühlszustand hervor, und Tatjanas romantische Stimmung wird durch die Wiederkehr ihrer traumhaften Themensequenz vermittelt. Diesmal gibt es keine abschließende Kadenz; sie dehnt sich aus und wächst, als ob sie auf die Bedeutung von Tatjanas Worten reagieren würde: „Träume bringen mich irgendwohin, irgendwohin weit weg“ (siehe Anfang von Szene Nr. 3). In starkem Kontrast dazu steht die Melodie des Tanzliedes „Wie schon auf der Brücke“, das Olga wiederholt.

Уж как по мосту-мосточку, по калиновым дощечкам,
вай-ну, вай-ну, вай-ну, вай-ну, по калиновым дощечкам.

Ария Ольги «Я не способна к грусти томной» — музыкальный портрет простодушной, веселой и резвой девушки. В высказывании Ольги много жизнерадостной беспечности и даже шуточной иронии по адресу окружающих. Начало арии как бы пародирует однотонную речитацию из начала диалога Лариной и няни, фраза «Я беззаботна и шаловлива» связана с интонациями хора «Уж как по мосту-мосточку». Иронический оттенок получают в устах Ольги нисходящие мотивы-вздохи, характерные для партии Татьяны (на словах «Зачем вздыхать, когда счастливо»): они прерываются паузами, сопровождаются синкопированным ритмом оркестра.

Образ Ольги не получает дальнейшего развития: диалоги и ансамбли с участием Ольги не вносят каких-либо новых черт в ее характеристику.

Сцена приезда Ленского и Онегина. В следующей сцене ведущее значение вновь приобретает первая тема Татьяны. Она появляется теперь в новых вариантах. В момент, когда Лариным сообщают о приезде Ленского и Онегина, оркестр передает охватившее Татьяну волнение. Тема появляется теперь в восходящей секвенции, на фоне тремоло литавр, в убыстренном темпе.

Olgas Arie „Ich bin nicht fähig zu schmachtender Traurigkeit“ ist das musikalische Porträt eines einfältigen, fröhlichen und ausgelassenen Mädchens. Olgas Aussage ist voller heiterer Nonchalance und sogar spielerischer Ironie gegenüber ihren Mitmenschen. Der Beginn der Arie parodiert die monotone Rezitation des Dialogs zwischen Larina und der Amme, der Satz „Ich bin sorglos und schelmisch“ wird mit den Intonationen des Chors „Wie schon auf der Brücke“ verbunden. Den ironischen Ton erhalten Olgas absteigende Seufzermotive, die typisch für Tatjanas Rolle sind (bei den Worten „Warum seufzen, wenn man glücklich ist“): Sie werden von Pausen unterbrochen und vom synkopischen Rhythmus des Orchesters begleitet.

Die Figur der Olga wird nicht weiterentwickelt: die Dialoge und Ensembles, in denen Olga auftritt, bringen keine neuen Aspekte in ihre Charakterisierung ein.

Szene der Ankunft von Lenski und Onegin. In der nächsten Szene steht das erste Thema von Tatjana wieder im Mittelpunkt. Es erscheint nun in neuen Versionen. In dem Moment, in dem Larina von der Ankunft Lenskis und Onegins erfährt, bringt das Orchester Tatjanas Aufregung zum Ausdruck. Das Thema erscheint nun in aufsteigender Folge, gegen das Pauken-Tremolo, in einem beschleunigten Tempo.

ОЛЬГА

Чу! Подъез-жа ... ет кто-то. Э - то

Сир.

p

rosso a rosso cresc.

Лит.

ЛАРИНА

он!

И в са - мом де - ле!

В начале сцены впервые звучит и основная тема няни Филиппьевны. Спокойно-повествовательная, народная по складу, она станет музыкальной основой няниного рассказа о прошлом во второй картине. Здесь же эта тема проходит лишь в оркестре, сопровождая речитатив няни — ее обращение к Татьяне.

Das Hauptthema der Amme Filipjewna erklingt ebenfalls zum ersten Mal zu Beginn der Szene. Das leise erzählende, volkstümliche Thema wird zur musikalischen Grundlage für die Erzählung der Amme aus der Vergangenheit im zweiten Bild. Hier kommt dieses Thema jedoch nur im Orchester vor, das das Rezitativ der Amme - ihre Ansprache an Tatjana - begleitet.

Andante

няня
Татьяна, а Татьяна! Что с тобой! Уж не больна ли ты?

Таким образом, первая половина картины содержит экспозицию всех женских персонажей. Вторая — экспозицию главных мужских образов — Ленского (тенор) и Онегина (баритон), взаимоотношения главных участников действия и характеризует новую ситуацию, вызванную приездом гостей в дом Лариных.

Квартет. Квартет (до мажор) Татьяны, Ольги, Ленского, Онегина имеет большое драматургическое значение: являясь временной остановкой в развитии сюжета, он в то же время создает ощущение напряженного ожидания и этим усиливает общую динамику действия. Включение таких, казалось бы, статичных, но на самом деле исключительно важных для дальнейшего развития ансамблей — характерная черта драматургии Чайковского.

В квартете, развертывающемся на основе нарочито скованного, однообразного ритма, гибко переплетаются различные по характеру мелодии. Эмоционально напряжена, устремлена вверх мелодия Татьяны. Напротив, однотонно, то на повторе одного и того же звука, то охватывая небольшой диапазон, но не становясь все же достаточно рельефной, звучит

So enthält die erste Hälfte des Bildes eine Darstellung aller weiblichen Figuren. Die zweite Hälfte enthält eine Darstellung der männlichen Hauptfiguren - Lenski (Tenor) und Onegin (Bariton) -, der Beziehungen zwischen den Hauptakteuren der Handlung und charakterisiert die neue Situation, die durch die Ankunft der Gäste im Hause Larin entsteht.

Das Quartett. Das Quartett (in C-Dur) von Tatjana, Olga, Lenski und Onegin hat einen großen dramaturgischen Wert: als vorübergehender Halt in der Entwicklung der Handlung erzeugt es gleichzeitig ein Gefühl der gespannten Erwartung und verstärkt so die allgemeine Dynamik der Handlung. Die Einbeziehung solcher scheinbar statischen, aber für die weitere Entwicklung der Handlung äußerst wichtigen Momente ist ein typisches Merkmal der Dramaturgie Tschaikowskis.

Das Quartett, das sich auf der Grundlage eines bewusst gestelzten, monotonen Rhythmus entfaltet, verwebt flexibel die Melodien verschiedener Charaktere. Tatjanas Melodie ist gefühlsbetont und aufwärts gerichtet. Im Gegensatz dazu klingt die Melodie von Olga monoton und wiederholt ein und denselben Ton, der einen kleinen Bereich abdeckt, aber nicht genügend Erleichterung bringt. Der Dialog

мелодия Ольги. Как бы независимо от женских голосов, но вместе с тем стройно включаясь в общее звучание ансамбля, развертывается диалог Ленского и Онегина, показывая контрастность их вкусов, характеров.

Речитативы и ариозо Ленского.

Уже с первых фраз, произносимых Ленским, выявляются особенности его музыкальной речи. Романтически восторженный облик юного поэта раскрывается в его возгласах:

«Прелестно здесь! Люблю я этот сад, укромный и тенистый!» Для Ленского типичны мягкие, лирические интонации, как, например, в приведенной фразе.

Но ярче всего охарактеризован образ Ленского в его сцене-диалоге с Ольгой и особенно в его ариозо «Я люблю вас»—лирическом центре первой картины.

В диалоге с Ольгой еще раз выявляется напевно-ариозный тип речитативов Ленского. Эта напевность усиливается оркестровой партией. В самом начале у скрипок звучит гибкая, пластичная тема, которая станет затем основной темой ариозо ми мажор¹.

¹ Эта тональность, неоднократно возвращаясь на протяжении оперы в партии Ленского, придает последней единство и целостность. Ми мажор воспринимался Чайковским как светлая тональность любви, весеннего цветения.

Оркестр как бы говорит о том, для чего еще не находит слов взволнованный Ленский.

zwischen Lenski und Onegin entwickelt sich wie unabhängig von den Frauenstimmen und trägt gleichzeitig harmonisch zum Gesamtklang des Ensembles bei, indem er den Kontrast ihrer Vorlieben und Charaktere zeigt.

Lenskis Rezitative und Arioso.

Schon in den ersten Phrasen, die Lenski ausspricht, zeigen sich die Eigenheiten seiner musikalischen Sprache. Die romantisch schwärmerische Erscheinung des jungen Poeten zeigt sich in seinen Ausrufen: „Es ist schön hier! Ich liebe diesen Garten, abgeschieden und schattig!“ Typisch für Lenski ist sein weicher, lyrischer Tonfall, wie in der obigen Phrase.

Aber Lenski ist am besten charakterisiert in seinem Dialog mit Olga und vor allem in seinem Arioso „Ich liebe sie“, dem lyrischen Zentrum des ersten Bildes.

Der Dialog mit Olga zeigt einmal mehr den melodischen Arioso-Typ von Lenskis Rezitativen. Dieser Wohlklang wird durch den Orchesterpart noch verstärkt. Zu Beginn spielen die Geigen ein flexibles, plastisches Thema, das dann zum Hauptthema des Ariosos in E-Dur¹ wird.

¹ Diese Tonart, die in der Rolle des Lenski mehrmals in der Oper auftaucht, verleiht dieser eine Einheit und Integrität. Tschaikowski empfand E-Dur als die helle Tonalität der Liebe, der Frühlingsblüte.

Es ist, als ob das Orchester über etwas spricht, wofür der aufgeregte Lenski noch nicht die Worte gefunden hat.

Moderato
ПЕНСКИЙ

Как... счаст...лив, как счаст...лив я, я

molto espr.

p

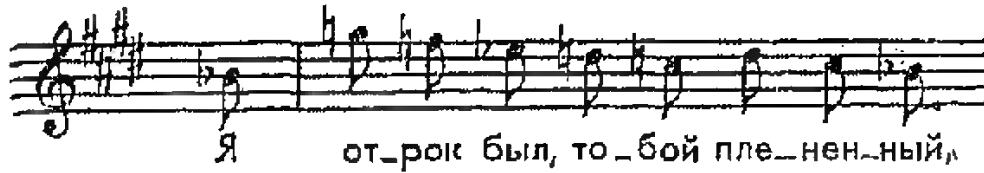
сно - ва ви - жусь с ва - ми

Характерные черты музыки ариозо — теплота, искренность, мелодическая выразительность. Некоторые из оборотов в дальнейшем появятся и в партии Татьяны. Так, например, спускающийся на сексту мелодический ход «Я отрок был, тобой плененный» предвосхищает фразу «Кто ты, мой ангел ли хранитель?» из письма Татьяны в следующей картине.

Das Arioso zeichnet sich durch Wärme, Aufrichtigkeit und melodische Ausdruckskraft aus. Einige der Wendungen werden später in Tatjanas Part erscheinen. Zum Beispiel nimmt der melodische Zug „Ich war ein Knabe, von dir bezaubert“, der im Sextett erklingt, den Satz „Wer bist du, mein Engel oder Beschützer?“ aus Tatjanas Brief im nächsten Bild vorweg.

193

Andante non tanto



194

Andante

(с большим чувством)



Присущие обоим героям черты поэтичности, романтической мечтательности обусловили и сходство их музыкальной речи.

Ариозо Ленского написано в трехчастной форме с динамической репризой. Музыка пронизана непрерывным развитием. В третьей части основная тема («Я люблю тебя») звучит еще более взволнованно и страстно, чем в начале: ее мелодический диапазон расширился, оркестровая фактура обогатилась (восходящее мелодическое движение), одна за другой сменяются тональности.

Заключительная сцена посвящена характеристике Онегина. Его ариозо «Мой дядя самых честных правил», написанное в ритме менуэта, рисует светский, но холодный облик этого героя.

Первая картина заканчивается репликой няни, размышляющей о будущем Татьяны. В оркестре звучит (в тональности ля-бемоль мажор) секвенция Татьяны. Таким образом, эта тема, появившись в оркестровом вступлении и претерпев ряд трансформаций на протяжении первой картины, замыкает собой экспозиционный раздел оперы, еще

Die poetische, romantische Träumerei, die der musikalischen Sprache der beiden Figuren innewohnt, ist ähnlich.

Lenskis Arioso ist in drei Sätzen mit einer dynamischen Reprise geschrieben. Die Musik ist von einer ununterbrochenen Entwicklung durchdrungen. Im dritten Satz erklingt das Hauptthema („Ich liebe dich“) noch aufgeregter und leidenschaftlicher als zu Beginn: sein melodischer Umfang erweitert sich, die Orchesterstruktur wird bereichert (aufsteigende melodische Bewegung) und die Tonarten wechseln nacheinander.

Die Abschlusszene ist der Charakterisierung von Onegin gewidmet. Sein Arioso „Mein Onkel mit den ehrlichsten Regeln“, das im Rhythmus eines Menuetts geschrieben ist, zeichnet ein weltliches, aber kaltes Gesicht dieses Helden.

Das erste Bild endet damit, dass die Amme über Tatjanas Zukunft nachdenkt. Das Orchester spielt (in As-Dur) Tatjanas Sequenz. Dieses Thema, das in der Orchestereinleitung auftaucht und im Laufe des ersten Bildes eine Reihe von Verwandlungen durchläuft, schließt also den Expositionsteil der Oper ab und unterstreicht damit noch einmal die Hauptrolle Tatjanas in der Oper.

раз подчеркивая тем самым ведущую роль в ней образа Татьяны.

Вторая картина — центральная в характеристике Татьяны. Она состоит из трех основных разделов: первого диалога Татьяны с няней, сцены письма и второго, заключительного диалога Татьяны и няни. Обрамляют картину оркестровое вступление и постлюдия, непосредственно связанные с развитием действия.

Музыка второй картины основана на сквозном развитии группы тем, характеризующих душевное состояние Татьяны. Лишь один эпизод — рассказ няни о годах ее юности — тематически не связан с остальными и оттеняет своим спокойным характером напряженный лиризм всей сцены.

В инструментальном вступлении (*Andante mosso*, фа минор) звучит уже знакомая по первой картине тема-секвенция. Однако на этот раз ее появлению предшествует новый выразительный мотив с подчеркнутыми секундовыми задержаниями и затактовыми триольными «взлетами».

Das zweite Bild ist von zentraler Bedeutung für die Charakterisierung Tatjanas. Es besteht aus drei Hauptabschnitten: dem ersten Dialog Tatjanas mit der Amme, der Briefszene und dem zweiten, dem abschließenden Dialog zwischen Tatjana und der Amme. Die orchestrale Einleitung und das Nachspiel, die direkt mit der Entwicklung der Handlung verbunden sind, umrahmen das Bild.

Die Musik des zweiten Bildes basiert auf der durchgehenden Entwicklung einer Gruppe von Themen, die Tatjanas Seelenzustand beschreiben. Nur eine Episode - der Bericht der Amme über die Jahre ihrer Jugend - ist thematisch nicht mit den anderen verbunden und überschattet mit ihrem ruhigen Charakter die gespannte Lyrik der gesamten Szene.

Die instrumentale Einleitung (*Andante mosso*, f-Moll) enthält das bereits aus dem ersten Satz bekannte sequentielle Thema. Allerdings wird ihrem Auftreten diesmal ein neues ausdrucksstarkes Motiv vorausgehen, mit betonten sekundenlangen Verzögerungen und taktförmigen triolischen „Aufstiegen“.

195 *Andante mosso*

Тема-секвенция Татьяны пронизывает весь ее диалог с няней, появляясь то в развернутом виде, то небольшими звеньями, в чередовании с напевно-

Tatjanas Themensequenzen durchziehen ihren gesamten Dialog mit der Amme, erscheinen mal in erweiterter Form, mal in kleinen Gliedern, in abwechselnd melodisch-рецитативischen Gesangsphrasen.

речитативными вокальными фразами.

Широкое развитие получает в этой сцене тема няни, сочетающая в себе черты распевности и мерного, повествовательного сказа. Основной напев звучит то у различных групп оркестра, то в голосе (например, на словах: «Так, видно, бог велел!»).

Но уже в первом разделе второй картины рождается и ряд новых тем, характеризующих различные стороны душевного облика Татьяны. Центральное место среди них занимает тема любви, страстного порыва. Впервые она звучит в до мажоре на фоне тремолирующего сопровождения оркестра при словах: «Ах, няня, няня, я страдаю, я тоскую».

В тексте еще нет признания в любви, но сама мелодия — секвентно расширяющаяся, эмоционально-напряженная, ясно говорит о большом чувстве девушки, о глубине и искренности ее увлечения Онегиным. После вопросительных реплик няни эта тема с новой выразительной силой звучит в оркестре у виолончелей. С нее же начинается и новый, центральный раздел второй картины — сцена письма: она проходит в оркестровой прелюдии, предшествующей монологу Татьяны — «Пускай погибну я».

196

Татьяна долго остается в задумчивости, потом встает в большом волнении и с выражением решимости на лице.

Andante con moto



Das Thema der Amme, das die Merkmale des Gesangs und der gemessenen, narrativen Erzählung kombiniert, wird in dieser Szene weit entwickelt. Die Hauptmelodie wird von verschiedenen Gruppen des Orchesters oder in der Stimme gespielt (z. B. bei den Worten „Gott muss es befohlen haben!“).

Aber schon im ersten Teil des zweiten Bildes tauchen eine Reihe neuer Themen auf, die die verschiedenen Seiten von Tatjanas Seele charakterisieren. Im Mittelpunkt steht dabei das Thema der Liebe, ein leidenschaftlicher Impuls. Es erklingt zum ersten Mal in C-Dur vor dem Hintergrund der zitterigen Begleitung des Orchesters mit den Worten: „Ach, Amme, Amme, ich leide, ich sehne mich“.

Der Text enthält noch keine Liebeserklärung, aber die Melodie selbst ist ausladend und gefühlsbetont und spricht deutlich von der Leidenschaft des Mädchens für Onegin und der Tiefe und Aufrichtigkeit ihrer Liebe zu ihm. Nach den fragenden Bemerkungen der Amme erklingt dieses Thema mit neuer Ausdruckskraft im Orchester durch die Celli. Es leitet auch einen neuen zentralen Abschnitt des zweiten Bildes ein - die Briefszene: es erscheint im Orchestervorspiel, das Tatjanas Monolog „Lass mich zugrunde gehen“ vorausgeht.



Эта же тема появляется и в сцене рассвета; на ней построена и оркестровая постлюдия, завершающая всю вторую картину.

Сцена письма — лирический центр картины. Она написана в форме свободно развивающегося монолога. В ней появляется еще ряд новых мелодий-тем, характеризующих Татьяну.

Первый раздел монолога начинается в ре-бемоль мажоре активной, порывистой, устремленной темой с широким секстовым движением вверх.

Dasselbe Thema taucht auch in der Sonnenaufgangsszene auf, und das Nachspiel des Orchesters, das den gesamten zweiten Satz abschließt, basiert auf diesem Thema.

Die Briefszene ist das lyrische Zentrum des Bildes. Sie ist in Form eines sich frei entwickelnden Monologs geschrieben. Darin taucht eine Reihe neuer melodischer Themen auf, die Tatjana charakterisieren.

Der erste Abschnitt des Monologs beginnt in Des-Dur mit einem aktiven, impulsiven, aufwärts strebenden Sexten-Thema.

Allegro non troppo

Пу_скай по_гиб_ну я, но пре_жде я в о_сле...

...ли_тель_ной на_деж_де бла_жен_ство тем_но_е зо_ву.

я не_гу жи_зни уз_на_ю!

Взволнованный характер музыки усиливается паузами, синкопированным ритмом сопровождения. Единство, целеустремленность придают

Der erregte Charakter der Musik wird durch die Pausen und den synkopischen Rhythmus der Begleitung noch verstärkt. Die Einheit und Zielgerichtetheit der Entwicklung dieses

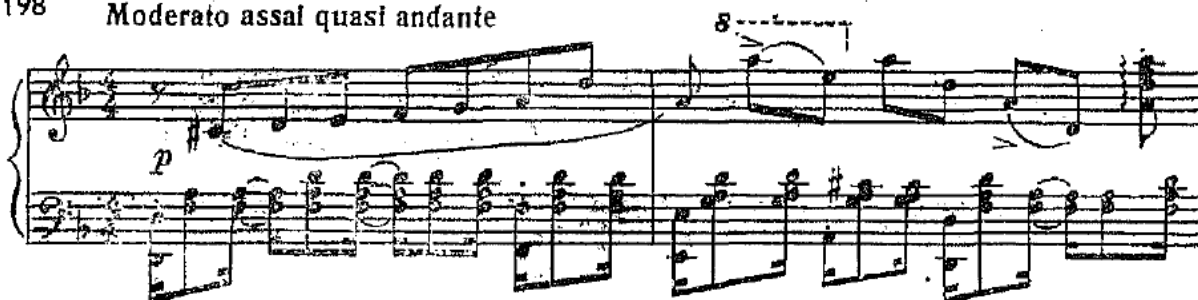
развитию этой темы и характерные для Чайковского мелодические «ответы» оркестра на прозвучавшие в голосе мотивы (см., напр., такты 4—8 в примере 197).

Звучание первой темы-секвенции и краткий взволнованный речитатив приводят ко второму разделу письма с новой, ре-ми-норной темой в оркестре.

Themas wird auch durch Tschaikowskis charakteristische melodische „Antworten“ auf Motive in der Stimme gegeben (siehe zum Beispiel die Takte 4-8 in Beispiel 197).

Das Erklängen des ersten Themenabschnitts und ein kurzes, erregtes Rezitativ leiten in den zweiten Abschnitt des Briefes mit einem neuen, zurückgenommenen Thema im Orchester über.

198 *Moderato assai quasi andante*



Эта лирическая, трепетная тема (впервые появляющаяся у гобоя), сочетается затем с разговорно-напевной мелодией голоса («Я к вам пишу»). Второй раздел монолога представляет собой трехчастное построение. Его средний эпизод (Adagio) предваряется речитативом — «О да, клялась я сохранить в душе». Он включает в себя отдельные интонации различных вариантов первой темы-секвенции. В оркестре звучит мелодия, родственная вступлению ко второй картине (ср. с примером 195).

Dieses lyrische, ehrfürchtige Thema (das zuerst in der Oboe erscheint) wird dann mit einer Sprechgesangsmelodie („Ich schreibe dir“) kombiniert. Der zweite Teil des Monologs hat eine dreiteilige Struktur. Seiner zentralen Episode (Adagio) geht ein Rezitativ voraus - „Oh ja, ich habe geschworen, es in meinem Herzen zu behalten“. Es enthält separate Intonationen verschiedener Varianten des ersten Themenabschnitts. Das Orchester spielt eine Melodie, die der Einleitung zum zweiten Bild ähnelt (vgl. Beispiel 195).

199 *Adagio*



Затем в мелодию голоса включаются интонации из темы-секвенции Татьяны.

Dann werden Intonationen aus Tatjanas Themensequenzen in die Melodie der Stimme eingearbeitet.

200

[Adagio]

У - вы! Не в си_лах я вла-деть сво_ей ду_шой!

В репризе этого раздела появляется на фоне темы оркестра во встречном ей мелодическом движении фраза: «Зачем, зачем вы посетили нас?».

In der Reprise dieses Abschnitts erscheint der Satz „Warum, warum habt ihr uns besucht?“ im Hintergrund des Themas des Orchesters in einer gegenmelodischen Bewegung.

201

[Moderato assai quasi andante]

За_чем, за_чем вы по_се_ти -- ли нас?

В следующем разделе монолога эта фраза становится источником новых мелодических образований (например, мелодии со словами «Ты в сновиденьях мне являлся»).

Со слов «Нет, никому на свете» начинается новая волна в развитии монолога Татьяны. В разнообразных вариантах чередуются две темы (примеры 202, 203).

Кульминацией в развитии второй темы является Andante ре-бемоль мажор. Тема звучит сначала в оркестре, затем в голосе («Кто ты, мой ангел ли хранитель?»).

Эта тема, родственная одной из фраз Ленского в ариозо первой картины (см. выше, пример 193), предвосхищает одновременно и тему Ленского из пятой картины «Что день грядущий мне готовит?». Для всех этих тем характерно начало мелодии

Im nächsten Abschnitt des Monologs wird diese Phrase zur Quelle neuer melodischer Formationen (z. B. eine Melodie mit den Worten „Du bist mir im Traum erschienen“).

Mit den Worten „Nein, zu niemandem auf der Welt“ beginnt eine neue Welle in der Entwicklung des Monologs von Tatjana. Die beiden Themen wechseln sich in verschiedenen Versionen ab (Beispiele 202, 203).

Das zweite Thema gipfelt in einem Andante in Des-Dur. Das Thema erklingt zunächst im Orchester, dann im Gesang („Wer bist du, mein Engel oder Beschützer?“).

Dieses Thema, das einer von Lenskis Phrasen im Arioso des ersten Bildes ähnelt (siehe oben, Beispiel 193), nimmt auch Lenskis Thema aus dem fünften Bild vorweg: „Was bereitet der kommende Tag für mich vor?“ Alle diese Themen zeichnen sich dadurch aus,

с вершины с последующим плавным и широким спуском.

Сплетение в Andante тем, переходящих из голоса в оркестр, а также создающаяся благодаря этому непрерывность мелодического нарастания чрезвычайно типичны для Чайковского. В момент кульминационного проведения ре-бемоль-мажорная тема звучит forte одновременно у оркестра и голоса, а затем еще более напряженно «допеваётся» в оркестровом заключении.

Кода сцены письма («Кончаю, страшно перечить») непосредственно переходит в сцену рассвета. Наступление утра обрисовано Чайковским оркестровыми средствами. Восходящее движение мелодии по хроматическим тонам, завершающееся звучанием fortissimo тоники до мажора, воспринимается одновременно и как яркая живописная картина восходящего солнца, и как кульминация всей предыдущей лирической сцены — расцвет чувства Татьяны. Спокойный наигрыш пастушьей свирели контрастно оттеняет ее переживания. С мятежной, порывистой темой любви, звучащей в оркестре после слов «А я-то, я-то!», контрастирует также и эпически спокойная тема няни, входящей в комнату Татьяны.

В порывистом ритме разворачивается второй диалог. Обращение Татьяны: «Ах, няня, сделай одолжение» своими начальными интонациями непосредственно переключается в до-ма-жорную постлюдию, где снова, секвенционно нарастая, утверждается тема любви.

Принцип сквозного интонационного развития на основе взаимно связанных, а часто и вырастающих одна из другой тем нашёл во второй картине оперы яркое и последовательное воплощение,

дасс die Melodie hoch beginnt, gefolgt von einem sanften und weiten Abstieg.

Die Verflechtung der Themen im Andante von der Gesangsstimme zum Orchester sowie die daraus resultierende Kontinuität des melodischen Aufbaus sind äußerst typisch für Tschaikowski. Im Moment des kulminierenden Dirigats erklingt das Thema in Des-Dur im Forte von Orchester und Gesangsstimme gleichzeitig, und der orchestrale Schluss „endet“ mit noch mehr Spannung.

Die Koda der Briefszene („Ich komme zum Ende, es ist beängstigend, es noch einmal durchzulesen“) geht direkt in die Morgenszene über. Tschaikowski setzt orchestrale Mittel ein, um den Anbruch der Morgendämmerung darzustellen. Die aufsteigende Bewegung der Melodie in chromatischen Tönen, die in der Fortissimo-Tonika in C-Dur gipfelt, wird gleichzeitig als lebhaftes malerisches Bild der aufgehenden Sonne und als Höhepunkt der vorangegangenen lyrischen Szene - dem Aufblühen von Tatjanas Gefühlen - wahrgenommen. Die ruhige Melodie einer Hirtenflöte kontrastiert mit ihren Gefühlen. Im Gegensatz zum rebellischen, ungestümen Thema der Liebe, das im Orchester nach den Worten „Und ich, ich, ich!“ erklingt, steht auch das episch ruhige Thema des Darstellers, der Tatjanas Zimmer betritt.

Der zweite Dialog entfaltet sich in einem ungestümen Rhythmus. Tatjanas Appell: „Ach, Amme, tu mir einen Gefallen“, geht mit seinen anfänglichen Intonationen direkt in ein vormagisches Nachspiel über, in dem das Thema der Liebe noch einmal schrittweise zur Geltung gebracht wird.

Das Prinzip der transversalen Intonationsentwicklung auf der Grundlage miteinander verbundener und oft aufeinander aufbauender Themen fand in der zweiten Szene der Oper eine lebendige und konsequente

придав всей сцене большую органичность, единство. Он дал возможность показать и смену душевных состояний Татьяны.

Третья картина. Хор девушек, собирающих ягоды («Девицы, красавицы», ля мажор), начинает и заключает сцену встречи Татьяны с Онегиным. Он оттеняет своим светлым спокойствием драматизм переживаний Татьяны и вносит в музыку характерные бытовые черты. Хор предваряется небольшим оркестровым вступлением, в котором особенно выделяется звучание валторн. Два вариационно развивающихся куплета составляют содержание хора в первом его проведении. В конце картины хор звучит более сжато, показываются лишь основные контуры разделов.

Появление Татьяны сопровождается взволнованной, тревожной музыкой. Смятение слышится в первом же ее возгласе: «Здесь он, здесь Евгений!», исходная интонация которого основана на интервале уменьшенной септимы. Первый речитатив замыкает нисходящая мелодия фаготов и кларнетов, сумрачный тембр которых усугубляет драматический оттенок музыки. Как скорбный лирический романс звучит следующее за речитативом ре-минорное Абаџро «Ах! Для чего, стенанью вняв души больной». Мелодия этого эпизода сочетает в себе и большую распевность и речевую выразительность. Подголоски в оркестре усиливают песенность мелодии.

Verkörperung und verlieh der gesamten Szene einen größeren Organismus, eine Einheit. Auf diese Weise konnten auch die Veränderungen in Tatjanas Gemütsverfassung dargestellt werden.

Drittes Bild. Der Chor der Beeren pflückenden Mädchen („Mädchen, Schönheiten“, A-Dur) beginnt und beendet die Szene der Begegnung Tatjanas mit Onegin. Er unterstreicht mit seiner leuchtenden Heiterkeit die Dramatik von Tatjanas Gefühlen und bringt typische alltägliche Züge in die Musik ein. Dem Chor geht eine kurze Orchestereinleitung voraus, in der vor allem der Klang der Hörner hervorsticht. Zwei sich variierend entwickelnde Couplets bilden den Inhalt des Chors in seinem ersten Satz. Am Ende des Bildes erklingt der Chor in verdichteter Form und zeigt nur noch die Grundzüge der Abschnitte.

Tatjanas Erscheinen wird von aufgeregter, ängstlicher Musik begleitet. Die Verwirrung ist in ihrem ersten Ausruf zu hören: „Hier ist er, hier ist Eugen!“, dessen anfängliche Intonation auf dem Intervall einer verminderten Septime beruht. Das erste Rezitativ schließt mit einer absteigenden Melodie der Fagotte und Klarinetten, deren düsteres Timbre den dramatischen Ton der Musik noch verstärkt. Auf das Rezitativ folgt eine schwermütige lyrische Romanze in d-Moll - „Ach, warum, wenn das Seufzen einer kranken Seele zu hören ist.“ Die Melodie dieser Episode vereint in sich sowohl großen Gesang als auch vokale Ausdruckskraft. Die Unterstimme des Orchesters verstärkt die Klangfülle der Melodie.

Ах! Для че_го, сте_на_нюю вняв ду_ши боль_ной,
не сов_ла_дав са_ма с со_бой, е_му пись_мо я на_пи_са_ла!

Онегин характеризуется в третьей картине учтиво-сдержанной, внешне приветливой, но холодной музыкой арии «Когда бы жизнь домашним кругом я ограничить захотел». В музыке заметна связь с русским бытовым романсом: для нее характерны напевность, простота мелодики, гитарообразный тип сопровождения, частые кадансы на доминанте с фермой. Одновременно эта ария содержит и отдельные речитативно-декламационные возгласы (например, «Иль, может быть»).

Последняя фраза Онегина «Учитесь властвовать собой» сливается с мелодией вновь вступающего хора девушек. И в данном случае остается в силе принцип непосредственного

Onegin wird im dritten Bild durch die sanft-zurückhaltende, nach außen hin leutselige, aber kühle Musik der Arie „Wenn das Leben im alltäglichen Kreis ich es zügeln will“ charakterisiert. Die Verbindung zur russischen Hausromantik ist in der Musik spürbar: Sie zeichnet sich durch ihre Melodik, die Schlichtheit der Melodie, ihre gitarrenartige Begleitung und die häufigen Kadenzen in der Dominante mit Fermate aus. Gleichzeitig enthält diese Arie einige rezitativische und deklamatorische Ausrufe (z. B. „Ich, vielleicht“).

Onegins letzter Satz „Lerne, dich zu beherrschen“ geht in die Melodie des wieder eintretenden Mädchenchors über. Auch hier bleibt das Prinzip der direkten Intonation der verschiedenen Szenen bestehen.

интонационного сцепления различных сценических эпизодов.

Четвертая картина начинается оркестровым вступлением. Звучит одна из тем сцены письма, тема *Andante* «Кто ты, мой ангел ли хранитель?» Затем внезапно врывается тревожный ритм (*Moderato mosso*), вызывающий в памяти оркестровое вступление перед встречей Татьяны с Онегиным в саду. Вступление к четвертой картине напоминает о драме Татьяны.

Вальс. Вступление сменяется ре-мажорным вальсом, на фоне которого звучат реплики хора (гости Лариных). Атмосфера беззаботного праздника, веселый гул, танцы резко контрастируют с душевным состоянием Татьяны, только что охарактеризованным в оркестровом вступлении.

Таким же контрастом явятся в дальнейшем и поздравительные куплеты француза Трике, написанные Чайковским на мелодию французского бытового романса.

Вальс — не только характеристика сельского бала. На его фоне происходит первое столкновение Онегина с Ленским. Речитативные реплики действующих лиц накладываются на танцевальную музыку, звучащую в оркестре. По мере развития действия интонации вальса видоизменяются, отражая психологическое состояние героев. Так, например, музыка драматизируется благодаря появлению на словах Ленского «Боже мой, что со мной» гармонии уменьшенного септаккорда и тритона в мелодии вальса.

Das vierte Bild beginnt mit einer orchestralen Einleitung. Eines der Themen der Briefszene, das *Andante*-Thema „Wer bist du, mein Engel oder Beschützer?“ Dann bricht plötzlich ein beunruhigender Rhythmus (*Moderato mosso*) herein, der an die Orchestereinleitung vor dem Treffen zwischen Tatjana und Onegin im Garten erinnert. Die Einleitung zur vierten Szene erinnert an das Drama Tatjanas.

Walzer. Auf die Einleitung folgt ein Walzer in D-Dur, bei dem der Chor (die Gäste der Larins) im Hintergrund spielt. Die Atmosphäre von unbeschwerter Festlichkeit, fröhlichem Summen und Tanzen steht in scharfem Kontrast zu Tatjanas Gemütsverfassung, die gerade in der Orchestereinleitung beschrieben wurde.

Einen ähnlichen Kontrast bietet Tschaikowskis Glückwunschsvers zu einer französischen Hausromanze, die von dem Franzosen Triquet geschrieben wurde.

Der Walzer ist nicht nur ein Merkmal des Dorfballs. Er bildet den Hintergrund für Onegins erste Begegnung mit Lenski. Die rezitativischen Äußerungen der Protagonisten werden von der Tanzmusik des Orchesters überlagert. Im Laufe der Handlung verändert sich die Intonation des Walzers und spiegelt den psychologischen Zustand der Figuren wider. So wird die Musik beispielsweise durch das Auftauchen eines verminderten Septakkords und einer Tritonusharmonie in der Walzermelodie bei Lenskis Worten „Mein Gott, was ist los mit mir“ dramatisiert.

205

[Tempo di valse]



Мазурка. Еще большее подчинение танца развитию психологической драмы происходит в следующей сцене (№ 15), основанной на ритме мазурки. Блестящая бальная мазурка, звучащая во время танцев в тональности соль мажор, переключается затем в ми минор (тональность предсмертной арии Ленского в пятой картине), и на фоне ее начинается диалог Онегина вертой симфонии, особенно — настойчивым, нарочито однообразным характером ритма (на одном повторяющемся звуке). Гармонизация темы уменьшенными и субдоминантовыми гармониями также вносит настроение тревоги, мрака.

Mazurka. Eine noch stärkere Unterwerfung des Tanzes unter die Entwicklung des psychologischen Dramas erfolgt in der nächsten Szene (Nr. 15), die auf dem Rhythmus der Mazurka basiert. Die brillante Ball-Mazurka, die während des Tanzes in der Tonart G-Dur erklingt, wechselt dann nach e-Moll (der Tonart von Lenskis Todesarie im fünften Bild), und der Dialog Onegin's beginnt in der symphonischen Strophe, vor allem mit ihrem eindringlichen, absichtlich monotonen Rhythmus (auf einem sich wiederholenden Ton). Die Harmonisierung des Themas mit verminderten und subdominanten Harmonien führt ebenfalls eine Stimmung von Angst und Düsternis ein.

210

Andante

Этой теме противопоставляется еще во вступлении лирическая, романсная по типу интонаций, тема Ленского, которая затем становится основой его арии. Тема эта чрезвычайно характерна для мелодики Ленского и Татьяны: она основана на часто встречающемся в русском романсе диапазоне сексты. В конце мелодии

Дieses Thema wird in der Einleitung durch Lenskis lyrische, romantische Intonation konterkariert, die dann die Grundlage für seine Arie bildet. Dieses Thema ist äußerst charakteristisch für die Melodie von Lenski und Tatjana: es basiert auf dem in der russischen Romantik häufig anzutreffenden Sextakkord. Am Ende der Melodie

появляется выразительный оборот с повышенной IV степенью лада.

В оркестровом вступлении эта тема получает широкое развитие.

Создается своеобразная «ария без слов», эмоционально подготавливающая слушателя к монологу Ленского. Оркестровое вступление заканчивается повторением прозвучавших в начале трагических аккордов.

После небольшого диалога секунданта Зарецкого с Ленским следует ария-монолог. Она начинается по-речевому выразительной, но вместе с тем напевной фразой «Куда, куда, куда вы удалились?» на фоне простого аккордового сопровождения (см. пример 211а). Затем появляется основная, уже знакомая по вступлению, тема. Синкопированный ритм, восходящие мелодические подголоски в оркестре вносят в музыку черты взволнованности, трепетности. Как и в сцене письма Татьяны, Чайковским используется здесь прием «диалога» между голосом и оркестром (см. пример 211б).

erscheint eine ausdrucksstarke Wendung mit einer erhöhten IV. Tonart.

Die Orchestereinleitung führt dieses Thema weiter aus. Sie schafft eine Art „Arie ohne Worte“ und bereitet den Zuhörer emotional auf Lenskis Monolog vor. Die Orchestereinleitung endet mit einer Wiederholung der tragischen Akkorde, die zu Beginn erklingen.

Auf den kurzen Dialog zwischen dem Sekundanten Saretzki und Lenski folgt eine monologische Arie. Sie beginnt mit dem Satz „Wohin, wohin, wohin bist du gegangen?“ mit einer einfachen Akkordbegleitung (siehe Beispiel 211a), die sprachlich ausdrucksstark, aber gleichzeitig humorvoll ist. Dann folgt das Hauptthema, das bereits aus der Einleitung bekannt ist. Der synkopische Rhythmus und die aufsteigenden melodischen Unterstimmen des Orchesters verleihen der Musik ein Gefühl der Unruhe und Beklemmung. Wie in der Briefszene Tatjanas verwendet Tschaikowski hier die Technik des „Dialogs“ zwischen Gesang und Orchester (siehe Beispiel 211b).

211а) Andante quasi adagio

ЛЕНСКИЙ

stringendo

Ку-да, ку-да, ку-да вы удалились, весны моей златы-е дни?

p *cresc.*

6) [Andante quasi adagio]
a pieno voce

Музыкальный фрагмент в нотной записи. Верхний стеллаж — вокальная линия с русскими текстами: «Что день грядущий мне готовит? Его мой взор напрасно». Нижний стеллаж — фортепиано-сопровождение с триолями и другими ритмическими фигурами.

Музыкальный фрагмент в нотной записи. Верхний стеллаж — вокальная линия с русскими текстами: «ловит, в глубокой тьме таится он!». Нижний стеллаж — фортепиано-сопровождение с триолями и другими ритмическими фигурами.

К этому же приему прибегает Чайковский и в начале среднего раздела арии (см. в примере 212 повторение в оркестре мелодии голоса «Блеснет завтра луч денницы»), создавая ощущение непрерывного мелодического движения.

Средний раздел более подвижен, светел (тональность соль мажор). Он интонационно связан с соль-мажорным ариозо Ленского «В вашем доме», являясь его вариацией (ср. с примером 213).

Tschaikowski verwendet dieselbe Technik zu Beginn des Mittelteils der Arie (siehe Beispiel 212, wo die Melodie des Gesangs „Der Morgenröte Strahl leuchtet“ im Orchester wiederholt wird), wodurch der Eindruck einer ununterbrochenen melodischen Bewegung entsteht.

Der Mittelteil ist flüssiger und leichter (Tonart G-Dur). Er ist intonatorisch mit Lenskis Arioso „In ihrem Haus“ in G-Dur verbunden, da er eine Variation davon ist (siehe Beispiel 213).

212

Più mosso

Блес - нет за - ут - ра луч ден - ни - цы

213

Andante (с большим чувством)

В вашем доме, как сны золо-ты - е, мо-и дет-ски-е го-ды тек-ли!

Певучая нисходящая мелодическая фраза у виолончелей приводит к динамической репризе. В основной теме появляется теперь отсутствовавший в первой части мелодический предыкт (затакт), более напряженно протекает и все мелодическое развитие: расширяется диапазон мелодии (до соль-диез второй октавы), на кульминации звучность достигает fortissimo; последние фразы перед кодой становятся особенно порывистыми благодаря разделяющим их паузам. Кода звучит как гимн светлой любви (Andante mosso, ля-бемоль мажор). Но в конце ее музыка снова принимает трагический характер. Напряженно, на фоне восходящего хроматического движения, в оркестре звучат еще раз видоизмененные начальные слова арии.

Die melodisch absteigende Phrase des Cellos führt zu einer dynamischen Reprise. Das melodische Vorspiel, das im ersten Satz fehlte, erscheint nun im Hauptthema, und die gesamte melodische Entwicklung wird spannungsreicher: Der Melodieumfang erweitert sich (bis zum G_{is} der zweiten Oktave), auf dem Höhepunkt erreicht die Klangfülle das Fortissimo; die letzten Phrasen vor der Coda werden dank der sie trennenden Pausen besonders ungestüm. Die Coda klingt wie eine Hymne der leuchtenden Liebe (Andante mosso, As-Dur). Doch am Ende wird die Musik wieder tragisch. In einer spannungsgeladenen, aufsteigenden chromatischen Bewegung arrangiert das Orchester die Anfangsworte der Arie noch einmal neu.

Нисходящие мелодические фразы из основной темы проходят теперь в оркестре, замыкая монолог.

Дуэт. В центре сцены поединка — дуэт Ленского и Онегина! «Враги! Давно ли друг от друга нас жажда крови отвела?». Дуэт написан в форме канона. Онегин вторит мелодии Ленского. Большое выразительное значение имеет мерное озлпаб у литавр (повторение звука соль-диез): оно придает музыке характер трагического оцепенения, застылости. Истоки дуэта подобного типа уходят к ансамблю «оцепенения» из первого действия оперы Глинки «Руслан и Людмила».

Музыка дуэта носит скорбно-патетический характер. Это и оплакивание Ленского и вместе с тем несомненное свидетельство пробудившихся в глубине души Онегина искренних гуманных чувств. Но по укоренившимся в обществе представлениям дуэль между бывшими друзьями является неизбежной. Трагически звучат их последние возгласы: «Нет!», «Нет!», «Нет!», «Нет!» на фоне траурного звучания литавр и напряженной гармонической последовательности; уменьшенный септаккорд — доминанта — тоника — доминанта.

Эти аккорды непосредственно вводят в оркестровую интерлюдия, с которой начинается сцена дуэли. Гармонией уменьшенного септаккорда и тремоло литавр передается в музыке момент выстрела. На вопросительную интонацию Онегина («Убит?») следует утвердительный ответ Зарецкого. На гармонии квартсекстаккорда ре минора, в измененном ритмическом движении, скорбно звучит в оркестре тема из арии Ленского. Ее четырехкратное проведение завершает пятую картину.

Die absteigenden melodischen Phrasen des Hauptthemas laufen nun durch das Orchester und beenden den Monolog.

Duett. Das Duett Lenski und Onegin steht im Mittelpunkt der Kampfszene! „Feinde! Wie lange hat uns der Blutdurst schon von einander weggeführt?“. Das Duett ist in Form eines Kanons geschrieben. Onegin gibt die Melodie von Lenski wieder. Das gemessene Timbre der Pauken (die Wiederholung des Gis-Tons) ist von großem Ausdruckswert: Es verleiht der Musik einen tragischen, erstarrten Charakter. Solche Duette haben ihren Ursprung in dem „Starrheit“-Ensemble aus dem ersten Akt von Glinkas Oper „Ruslan und Ljudmila“.

Die Musik des Duetts ist schwermütig-pathetisch. Sie ist sowohl ein wehmütiges Klagelied für Lenski als auch ein deutlicher Hinweis auf die aufrichtigen humanitären Gefühle, die in Onegins Seele erwacht sind. Doch der Volksglaube macht ein Duell zwischen den einstigen Freunden unausweichlich. Ihre letzten Schreie: „Nein!“, „Nein!“, „Nein!“, „Nein!“ klingen tragisch gegen den schwermütigen Klang der Pauken und die gespannte harmonische Abfolge; verminderte Septakkord - Dominante - Tonika - Dominante.

Diese Akkorde leiten direkt das orchestrale Zwischenspiel ein, mit dem die Duellszene beginnt. Eine Harmonie aus verminderten Septakkorden und Pauken-Tremolo vermittelt den Moment des Schusses. Auf Onegins fragenden Tonfall („Getötet?“) folgt die bejahende Antwort von Sarezki. Das Thema aus Lenskis Arie wird in Harmonie mit dem Quartsextakkord in d-Moll in einer modifizierten rhythmischen Bewegung klagend gespielt. Seine vierfache Bewegung vervollständigen das fünfte Bild.

Шестая картина начинается большим инструментальным номером — праздничным полонезом, рисующим картину из жизни светского общества. Характер музыки этого танца, как и самый факт включения его в действие, восходит к полонезу из оперы «Иван Сусанин» Глинки. Праздничная музыка сменяется монологом Онегина «И здесь мне скучно». Монолог изложен в основном в характере речитативно-повествовательном (рассказ о жизни Онегина после поединка). Связывая сюжетную нить драмы с предшествующей картиной, он вводит в дальнейшее действие сцены.

Большое драматургическое значение имеет вносящий в действие лирическую окраску вальс (ре-бемоль мажор), который так же, как и в четвертой картине, включается непосредственно в развитие основной драматической линии: на фоне вальса появляется Татьяна, звучат реплики хора гостей, комментирующих ее появление, происходят встреча Татьяны и Онегина, диалог Онегина и Гремينا. Вальс является в данном случае характеристикой не только быта, но косвенно — и нового облика Татьяны, связанной теперь с жизнью светского общества. Вместе с тем тональность вальса (ре-бемоль мажор) и некоторые особенности мелодии вызывают в памяти темы Татьяны из сцены письма, благодаря чему создается единство между различными стадиями в развитии образа героини. Косвенной характеристикой ее же является и ария Гремينا. Здесь Татьяна противопоставляется окружающей ее бездушной светской среде, царящим в обществе лукавству и равнодушию: «Она блистает, как звезда во мраке ночи, в небе чистом».

Ария Гремينا написана в трехчастной форме. Спокойно-сдержанная, напевная в

Das sechste Bild beginnt mit einer großen Instrumentalnummer, einer festlichen Polonaise, die ein Bild vom Leben der weltlichen Gesellschaft malt. Die Art der Musik in diesem Tanz und die Tatsache, dass sie in die Handlung eingebunden ist, erinnert an die Polonaise aus Glinkas Oper „Iwan Sussanin“. Auf die festliche Musik folgt Onegin's Monolog „Und hier bin ich gelangweilt“. Der Monolog besteht hauptsächlich aus erzählendem Rezitativ (ein Bericht über Onegin's Leben nach dem Kampf). Er verknüpft den Handlungsstrang des Dramas mit der vorangegangenen Szene und leitet die Szenen der folgenden Handlung ein.

Von großer dramatischer Bedeutung ist der lyrische Walzer (in Des-Dur), der wie im vierten Bild direkt in die Entwicklung der dramatischen Hauptlinie einbezogen wird: Tatjana erscheint im Hintergrund des Walzers, der Chor der Gäste kommentiert ihr Erscheinen, die Begegnung zwischen Tatjana und Onegin und der Dialog zwischen Onegin und Gremin finden statt. In diesem Fall ist der Walzer nicht nur ein Merkmal des alltäglichen Lebens, sondern indirekt auch des neuen Aussehens von Tatjana, die nun mit dem Leben der weltlichen Gesellschaft verbunden ist. Die Tonart des Walzers (D-Dur) und einige Besonderheiten der Melodie erinnern jedoch an Tatjanas Themen aus der Briefszene, durch die eine Einheit zwischen den verschiedenen Entwicklungsstufen der Heldin geschaffen wird. Gremin's Arie charakterisiert sie auch indirekt. Hier wird Tatjana mit der seelenlosen weltlichen Umgebung, die sie umgibt, und der Schlechtigkeit und Gleichgültigkeit der Gesellschaft kontrastiert: „Sie leuchtet wie ein Stern in der Finsternis der Nacht, an einem klaren Himmel.“

Die Arie Gremin's ist in drei Sätzen geschrieben. Ruhig und melodios in den äußeren Abschnitten, wird sie im

крайних разделах, она становится более взволнованной, речитативно-декламационной в средней части. И здесь напряженность и целеустремленность развития достигаются сквозным «диалогическим» развитием мелодически х мотивов у голоса и оркестра.

Сцена и ариозо Онегина. Центр шестой картины — краткий диалог Татьяны и Онегина и вытекающее из него ариозо Онегина «Ужель та самая Татьяна».

Во время представления Гремимым Онегина в оркестре у кларнета звучит тема любви, как бы напоминая о прошлом и выражая внутреннее волнение Татьяны. Речь же ее спокойна и сдержанна.

Ариозо Онегина — переломный момент в развитии его образа. Пробуждение искреннего чувства любви к Татьяне меняет интонационный строй его речи, она становится взволнованной, порывистой и включает в себя интонации Татьяны из сцены письма.

Mittelteil unruhiger, rezitativisch und deklamatorisch. Auch hier werden Spannung und Zielstrebigkeit der Entwicklung durch die „dialogische“ Entwicklung melodischer Motive in Gesang und Orchester erreicht.

Szene und Arioso Onegins. Im Mittelpunkt des sechsten Bildes steht der kurze Dialog zwischen Tatjana und Onegin und Onegins anschließendes Arioso „Schon die gleiche Tatjana“.

Während Gremins Vorstellung von Onegin erklingt das Liebesthema der Klarinette im Orchester, als würde es an die Vergangenheit erinnern und Tatjanas innere Unruhe zum Ausdruck bringen. Ihre Rede hingegen ist ruhig und zurückhaltend.

Das Arioso Onegins ist ein Wendepunkt in der Entwicklung seines Charakters. Das Erwachen seiner aufrichtigen Liebesgefühle für Tatjana verändert die Intonation seiner Rede, sie wird erregt, ungestüm und nimmt Tatjanas Intonationen aus der Briefszene auf.

214

Allegro moderato

У-вы! Со-мне-нья нет, влюб-лен я, влюблен, как
мальчик, пол-ный стра-сти ю-ной! Пу-скай по-гиб-ну я, но пре-жде
я во-сле-пи-тель-ной на-деж-де

Музыкой экосеза¹ то есть возвращением к бытовой картине бала, заканчивается шестая картина.

Mit der Musik der Ecosaise¹, d. h. der Rückkehr zur alltäglichen Szene des Balls, endet das sechste Bild.

¹ Экосез написан Чайковским для второй редакции оперы — при постановке ее в 1884 г. в Петербурге. В этой редакции между первым

¹ Die Ecosaise wurde von Tschaiowski für die zweite Fassung der Oper geschrieben, als diese 1884 in Petersburg aufgeführt wurde. In dieser

ариозо Онегина и вальсом также включается музыка экосеза.

Седьмая картина — драматическая кульминация оперы. В ней вновь широко и многообразно раскрывается образ Татьяны. Элегическое по характеру оркестровое вступление начинается с новой темы, которая в диалоге Татьяны с Онегиным прозвучит со словами: «Онегин, я тогда моложе». Изложение этой темы в полном виде (у флейт и кларнетов) предваряется настойчивым повторением ее начального мотива, основанного на опевании квинты лада соль-диез (в тональности до-диез минор).

Фassung ist die Musik der Ecossaise auch zwischen Onegin's erstem Arioso und dem Walzer enthalten.

Das siebte Bild ist der dramatische Höhepunkt der Oper. Auch hier wird der Charakter Tatjanas auf vielfältige Art und Weise dargestellt. Die elegische Orchestereinleitung beginnt mit einem neuen Thema in Tatjanas Dialog mit Onegin mit den Worten „Onegin, ich bin dann jünger“. Die Darstellung dieses Themas in vollständiger Form (bei Flöten und Klarinetten) wird durch das beharrliche Wiederholen ihres Anfangsmotivs vorangestellt, das auf der Grundlage der Quinte der Tonart Gis (in der Tonart Cis-Moll) basiert.

215

Конец оркестрового вступления (см. *piu mosso*) напоминает оркестровое вступление перед встречей Татьяны с Онегиным в третьей картине (ритм тревоги). Сумрачно звучат мерные аккорды альтерированной субдоминанты на фоне выдержанного звука ми (у валторн и кларнетов) перед первой, по-речевому выразительной фразой Татьяны: «О! Как мне тяжело!». Большое выразительное значение имеет и

Das Ende der Orchestereinleitung (siehe *piu mosso*) erinnert an die Orchestereinleitung vor Tatjanas Begegnung mit Onegin im dritten Bild (ein ängstlicher Rhythmus). Die gemessenen Akkorde der alterierten Subdominante im E-Teil (für Hörner und Klarinetten) vor Tatjanas erstem, sprachlich ausdrucksstarken Satz: „Oh, wie schwer ist es für mich“, klingen düster. Die folgende Phrase in Tatjanas Part ist ebenfalls von großem

следующая фраза в партии Татьяны:
«Он взором огненным мне душу
возмутил».

Ausdruckswert: „Er hat meine Seele mit
seinem feurigen Blick erzürnt“.

216

Andante
ТАТЬЯНА

Он взором огненным мне душу возмутил

И интонационный склад этой мелодии (спускающейся по ступеням от мелодической вершины — соль), и тональность ее (ми минор) вызывают ассоциацию с образом Ленского и его предсмертной арией («Что день грядущий мне готовит?»). Снова подчеркивается близость судеб этих двух героев оперы.

Вслед за тем, как воспоминание о юности, всплывает первая секвенция Татьяны (см. мелодию на словах: «Как будто снова девочкой я стала»).

Появление Онегина (стремительная оркестровая интерлюдия) переключает монолог в сцену-диалог. Мелодическим центром ее является уже знакомая по вступлению распевная тема в до-диез миноре («Онегин! Я тогда моложе»). Предшествующие этому эпизоду речитативные возгласы Татьяны раскрывают новые черты в ее облике: решимость, самообладание (см. короткие волевые фразы: «Довольно, встаньте, я должна»).

Как вариант мелодии из арии Гремينا звучит фраза Татьяны «Зачем у вас я на примете?». Она развивается в диалоге между голосом и оркестром и секвентно

Sowohl die Intonation dieser Melodie (die von der melodischen Spitze in G stufenweise absteigt) als auch ihre Tonalität (e-Moll) wecken eine Assoziation mit dem Bild von Lenski und seiner Todesarie („Was wird der kommende Tag für mich bereithalten?“). Einmal mehr wird die Nähe der Schicksale dieser beiden Opernhelden unterstrichen.

Danach taucht wie eine Jugenderinnerung die erste Sequenz von Tatjana auf (siehe die Melodie zu den Worten: „Als ob ich wieder ein Mädchen wäre“).

Das Erscheinen Onegin's (ein schnelles Orchesterzwischenstück) verwandelt den Monolog in eine Dialogszene. Ihr melodisches Zentrum ist das bekannte Gesangs-Thema in cis-Moll („Onegin! Ich bin dann jünger“). Tatjanas rezitativische Rufe, die dieser Episode vorausgehen, offenbaren neue Züge in ihrem Auftreten: Entschlossenheit und Selbstbeherrschung (siehe die kurzen willensstarken Sätze: „Genug, steh auf, ich muss“).

Als Variation der Melodie aus Gremins Arie entwickelt sich Tatjanas Satz „Warum hast du mich im Sinn?“ Sie entwickelt sich in einem Dialog zwischen Gesang und Orchester und

поднимается к мелодической
вершине — соль-диез.

После обращения Онегина («Ужель,
ужель в мольбе моей смиренной») следует новый значительнейший по интонационной выразительности, но предельно краткий эпизод — дуэт-элегия (си-бемоль минор) Татьяны и Онегина «Счастье было так возможно». В основе его также лежит мелодия, родственная ведущим лирическим темам Ленского и Татьяны.

steigt nacheinander bis zum
melodischen Höhepunkt - Gis - an.

Auf Onegin's Appell („Schon, schon in meiner bescheidenen Bitte“) folgt eine weitere, intonatorisch sehr bedeutsame, aber äußerst kurze Episode - die Duett-Elegie (in h-Moll) von Tatjana und Onegin's „Das Glück war also möglich“. Sie basiert ebenfalls auf einer Melodie, die den lyrischen Hauptthemen von Lenski und Tatjana ähnlich ist.

Adagio quasi largo

ТАТЬЯНА

Axl Сча-стье бы - ло так воз -

- мож-но, так близ-но, так близ-ко!

ОНЕГИН

Axl

ТАТЬЯНА

ОНЕГИН

Сча - стье бы - ло так воз - мож-но, так

Сча - стье бы - ло так воз - мож-но, так

близ - ко, так близ - ко, близ - ко!

близ - ко, так. близ - ко! близ - ко!

pp

Весь последний раздел сцены посвящен раскрытию волевого начала в характере Татьяны, показу значения для нее чувства долга. Решительно звучат ее ответные фразы Онегину с подчеркнутым интервалом большой септими фа — ми и диапазоном ноны.

Der gesamte letzte Teil der Szene ist darauf ausgerichtet, den starken Willen von Tatjanas Charakter zu offenbaren und die Bedeutung ihres Pflichtgefühls zu zeigen. Ihre Antwort an Olegin ist entschlossen, mit einem akzentuierten hohen Septimenintervall in F - E und einem Nonen-Bereich.

218 *Andante molto mosso*
ТАТЬЯНА

ff

Оне - гин! Я твер - да оста - нусь! Судь - бой дру - го - му я да - на,

Итак, Чайковский на протяжении оперы последовательно и целеустремленно показывает развитие образа Татьяны от робкой мечтательной девушки (охарактеризованной у Пушкина словами «дика, печальна, молчалива, как лань лесная, боязлива») до сильной и прекрасной в своем отношении к жизненному долгу женщины.

Онегин раскрывается в последней сцене в трех обращениях к Татьяне, каждое из которых звучит все более настойчиво и страстно. Для всех трех характерны восклицательно-

Tschaikowskis Oper zeigt also die Entwicklung Tatjanas von einem schüchternen und verträumten Mädchen (bei Pusckin als „wild, traurig, still wie ein Reh im Wald, ängstlich“ beschrieben) zu einer starken und schönen Frau in ihrer Einstellung zu den Pflichten ihres Lebens.

Olegin offenbart sich in der letzten Szene in drei Appellen an Tatjana, von denen jeder eindringlicher und leidenschaftlicher wird. Alle drei Appelle zeichnen sich durch eine schreiende

просящие вокальные интонации, взволнованная стремительность оркестрового сопровождения. В мелодику вкрапливаются отдельные измененные интонационные обороты из сцены письма Татьяны (например, «Вся жизнь моя была залогом» и т. д.). Последнее, третье обращение Онегина написано Чайковским в тональности Ленского — ми минор. Трагические переживания Онегина как бы связываются с трагической судьбой его друга Ленского. В тональности ми минор и заканчивается опера. Аккорды альтерированной субдоминанты (септаккорд IV ступени с повышенным основным тоном) в напряженном тембре оркестра предваряет последний возглас Онегина: «Позор! Тоска! О, жалкий жребий мой!».

Каждая страница музыки «Евгения Онегина» — свидетельство высокого мастерства Чайковского как оперного композитора и чуткого психолога-драматурга. В этой опере он, прежде всего, выступает продолжателем глинкинских традиций. Как и Глинка, Чайковский характеризует каждого из основных персонажей целой группой типичных для него тем и интонационных оборотов, которые свободно развиваются на протяжении оперы как в вокальных партиях, так и в оркестре. Характерными интонациями пронизывается вся музыкальная речь героя — его речитативы, арии, ариозо. Если герои по душевному облику близки друг другу, то, как мы видели выше, обнаруживаются интонационные связи и в их музыкальной речи (например, в партиях Татьяны и Ленского).

Музыкальный язык оперы «Евгений Онегин» отличается напевностью, доходчивостью и задушевностью. В мелодии часто встречаются характерные для русского лирического романса секстовые обороты (особенно от V к III ступени),

und flehende Intonation und das aufgeregte Tempo der Orchesterbegleitung aus. Einige veränderte Intonationswendungen aus der Briefszene Tatjanas (z. B. „Mein ganzes Leben war ein Pfand“ usw.) sind in die Melodie eingearbeitet. Onegins letzte, dritte Rede ist von Tschaikowski in Lenskis Tonart e-Moll geschrieben. Onegins tragische Erfahrungen sind mit dem tragischen Schicksal seines Freundes Lenski verbunden. Die Oper endet in e-Moll. Den Akkorden der alterierten Subdominante (ein Septakkord der IV. Stufe mit erhöhtem Grundton) in der gespannten Klangfarbe des Orchesters geht Onegins letzter Schrei voraus: „Schande! Sehnsucht! Oh, mein elendes Schicksal!“.

Jede Seite der Musik von „Eugen Onegin“ zeugt von Tschaikowskis Meisterschaft als Opernkomponist und sensibler Psychologe-Dramatiker. In dieser Oper ist er in erster Linie ein Fortsetzer der Traditionen Glinkas. Wie Glinka charakterisiert Tschaikowski jede der Hauptfiguren mit einer ganzen Reihe von Themen und Intonationswendungen, die sich im Laufe der Oper sowohl in den Gesangsstimmen als auch im Orchester frei entfalten. Charakteristische Intonationen durchziehen die gesamte musikalische Sprache - Rezitative, Arien und Ariososos. Wenn die Helden einander psychologisch nahe stehen, dann finden sich, wie wir oben gesehen haben, auch in ihrer musikalischen Sprache Intonationsverbindungen (zum Beispiel in den Rollen von Tatjana und Lenski).

Die musikalische Sprache von „Eugen Onegin“ ist melodiös, nachvollziehbar und innig. Für die russische lyrische Romantik typische Sext-Wendungen (vor allem von der V. bis zur III. Stufe), Operationen von Einzeltönen und Harmonien der alterierten

опевания отдельных тонов, гармонии альтерированной субдоминанты. Особенно ярко проявляется близость к романсным интонациям в партиях Татьяны и Ленского.

Одновременно композитор использует в бытовых сценах мелодику различных типов крестьянской песни (хоры крестьян в первом действии), широко представлены здесь и танцевальные жанры — вальс (четвертая, шестая картины), полонез и экосез (шестая картина), мазурка (четвертая картина). Нередко танцевальные ритмы органически включаются в общее развитие музыкального действия, приобретая таким образом важную драматургическую функцию (так происходит, например, с интонациями мазурки в четвертой картине во время ссоры Онегина и Ленского, вальса — в шестой, во время встречи Онегина с Татьяной).

Одним из наиболее часто употребляемых в опере типов мелодического развития является секвенционное движение, как восходящее, так и нисходящее. На основе секвенций создаются большие волны эмоционального нарастания, мелодия приобретает широту, цельность. Большое значение получает и свободное переключение темы из голоса в оркестр и обратно. Оркестр нередко как бы «договаривает» то, что еще не нашло достаточно полного выражения в пении (см., например, постлюдно оркестра в сцене письма). Иногда же появление темы в оркестре предваряет вокальный номер, знакомит с душевным обликом, чувствами героя (так, например, тема любви Ленского появляется первоначально в оркестре, перед его ариозо «Я люблю вас»). Велика роль оркестра и в создании образов природы (например, вторая картина), включение которых в оперу еще больше усиливает правдивость,

Subdominante finden sich häufig in der Melodie. Die Nähe zur Romanzen-Intonation ist besonders in den Partien Tatjanas und Lenskis spürbar.

Gleichzeitig verwendet der Komponist in den Alltagsszenen Melodien verschiedener Arten von ländlichen Liedern (Bauernchöre im ersten Akt). Ebenfalls stark vertreten sind hier Tanzgattungen wie Walzer (viertes und sechstes Bild), Polonaise und Ecosaise (sechstes Bild) und Mazurka (viertes Bild). Oft sind die Tanzrhythmen organisch in die allgemeine Entwicklung der musikalischen Handlung eingebunden und erhalten so eine wichtige dramaturgische Funktion (wie z. B. die Intonationen der Mazurka im vierten Bild während Onegin's und Lenski's Streit und des Walzers im sechsten Bild während Onegin's Treffen mit Tatjana).

Eine der häufigsten Arten der melodischen Entwicklung in der Oper ist die sequenzielle Bewegung, sowohl aufsteigend als auch absteigend. Die Sequenzen werden verwendet, um große Wellen des emotionalen Aufbaus zu erzeugen, und die Melodie wird breiter und ganzheitlicher. Der freie Wechsel des Themas von der Gesangsstimme zum Orchester und zurück ist sehr wichtig. Das Orchester „vervollständigt“ oft, was im Gesang noch nicht vollständig zum Ausdruck gekommen ist (siehe z. B. das Nachspiel des Orchesters in der Briefszene). Manchmal erscheint das Thema im Orchester vor der Gesangsnummer, stellt den Charakter und die Gefühle der Figur vor (so erscheint z. B. das Liebesthema Lenski's zunächst im Orchester, bevor sein Arioso „Ich liebe dich“ erklingt). Großartig ist auch die Rolle des Orchesters bei der Schaffung von Naturbildern (z. B. im zweiten Bild), deren Einbeziehung in die Oper die Wahrhaftigkeit, die Konkretheit des

конкретность происходящей драмы. Отличительной особенностью является ведущая роль струнной группы, что обусловлено большим значением в опере лирических образов. Наряду с этим широко используются тембры деревянных инструментов (например, гобоя и фагота в сцене рассвета во второй картине), что, как и в других подобных случаях, придает музыке ярко выраженный «сельский», и притом национально русский колорит. Из медных инструментов наиболее значительную роль играет валторна с ее мягким, поэтичным тембром (например, соло валторны в сцене в саду, в сцене письма). Оркестровая фактура в целом отличается ясностью, прозрачностью; голосоведение рельефно, напевно. В этом отношении Чайковский также следует принципам оркестровки Глинки.

В опере «Евгений Онегин» Чайковский с большой гибкостью и свободой использует различные музыкальные формы: арии, арии-монологи, различного типа ариозо, ансамбли. Мелодической напевностью и вместе с тем речевой выразительностью отличаются речитативы оперы. На их основе создаются разнообразные сцены-диалоги. Органично включение в оперу и хоровых эпизодов, то в виде законченных песенных номеров, то хоровых речитативов-реплик по ходу развития действия, чаще всего на фоне танцевальной музыки (хоры в четвертой, шестой картинах). Как законченные закругленные вокальные номера, так и речитативные сцены естественно включаются в сквозное драматическое развитие оперы.

С первого же своего появления на сцене опера Чайковского «Евгений Онегин» заслужила широкое признание и горячую любовь слушателей. Однако начало

Dramas noch verstärkt. Eine Besonderheit ist die führende Rolle der Streicher, die auf die große Bedeutung der lyrischen Figuren in der Oper zurückzuführen ist. Daneben werden häufig die Klangfarben von Holzinstrumenten verwendet (z. B. Oboe und Fagott in der Szene der Morgendämmerung im zweiten Bild), was der Musik, wie auch in anderen ähnlichen Fällen, einen deutlich „ländlichen“ und darüber hinaus national-russischen Charakter verleiht. Unter den Blechblasinstrumenten ist das Horn mit seinem weichen und poetischen Timbre von besonderer Bedeutung (z. B. das Hornsolo in der Gartenszene und in der Briefszene). Die orchestrale Struktur ist insgesamt von Klarheit und Transparenz geprägt, der Gesang ist kühn und melodios. Auch in dieser Hinsicht folgt Tschaikowski den Orchestrationsprinzipien Glinkas.

In seiner Oper „Eugen Onegin“ verwendet Tschaikowski verschiedene musikalische Formen mit großer Flexibilität und Freiheit: Arien, Arien-Monologe, verschiedene Arten von Arioso, Ensembles. Die Rezitative der Oper sind melodisch klangvoll und gleichzeitig lyrisch ausdrucksvoll. Sie bilden die Grundlage für verschiedene Szenen und Dialoge. Die Einbindung von Chorepisoden in die Oper ist gut organisiert - manchmal als vollständige Gesangsnummern, manchmal als rezitativische Antworten des Chors im Verlauf der Handlung, meist vor dem Hintergrund von Tanzmusik (Chöre im vierten und sechsten Bild). Sowohl vollständige, abgerundete Gesangsnummern als auch rezitativische Szenen sind natürlich in die übergreifende dramatische Entwicklung der Oper eingebunden.

Von der ersten Aufführung an erntete Tschaikowskis Oper „Eugen Onegin“ großen Beifall und die begeisterte Liebe des Publikums. Der Beginn des

сценической жизни произведения было не совсем обычным.

По желанию композитора опера была впервые разучена и поставлена не на сцене императорского театра, а силами молодежного коллектива учащихся Московской консерватории. «Мне нужна здесь, — писал Чайковский, — не большая сцена с ее рутинной, условностью, с ее бездарными режиссерами, бессмысленной, хотя и роскошной постановкой, с ее махальными машинами вместо капельмейстера, и т. д. и т. д. Для Онегина мне нужно вот что: 1) певцы средней руки, но хорошо промуштрованные и твердые; 2) певцы, которые вместе с тем будут просто, но хорошо играть; 3) нужна постановка не роскошная, но соответствующая времени очень строго: костюмы должны быть непременно того времени, в которое происходит действие оперы (20-е годы); 4) хоры должны быть не стадом овец, как на императорской сцене, а людьми, принимающими участие в действии оперы; 5) капельмейстер должен быть не машиной... а настоящим вождем оркестра.» Эти задачи, с точки зрения Чайковского, и мог выполнить молодой коллектив.

Первая постановка оперы была подготовлена под управлением Н. Г. Рубинштейна. Большую помощь в разучивании оперы оказал С. И. Танеев. Премьера состоялась 29 марта 1879 года. Лишь в 1881 году опера была впервые поставлена на сцене Московского императорского театра, а в Петербурге — только через шесть лет после ее создания.

На протяжении всего последующего времени опера «Евгений Онегин» с успехом исполнялась и исполняется сейчас на многочисленных сценах как русских, так и зарубежных театров.

Бühnenlebens des Werks war jedoch nicht ganz gewöhnlich.

Es war der Wunsch des Komponisten, dass die Oper zunächst nicht auf der Bühne des kaiserlichen Theaters, sondern von einer Jugendgruppe von Studenten des Moskauer Konservatoriums einstudiert und aufgeführt werden sollte. „Was ich hier brauche, - schrieb Tschaikowski, - ist nicht die große Bühne mit ihrer Routine, ihrer Konventionalität, mit ihren mittelmäßigen Regisseuren, ihrer sinnlosen, wenn auch luxuriösen Inszenierung, mit ihren winkenden Maschinen anstelle des Kapellmeisters, usw., usw. Was ich für Onegin brauche, ist dies: 1.) Sänger, die durchschnittlich, aber gut muskulös und kräftig sind; 2.) Sänger, die gleichzeitig einfach, aber gut singen; 3.) die Inszenierung ist nicht luxuriös, sondern der Zeit sehr genau angemessen: die Kostüme müssen unbedingt der Zeit entsprechen, in der die Oper spielt (20er Jahre); 4.) die Chöre dürfen keine Schafherde sein, wie auf der kaiserlichen Bühne, sondern Menschen, die an der Handlung der Oper teilnehmen; 5.) der Dirigent darf keine Maschine sein ... sondern ein wirklicher Leiter des Orchesters.“ Diese Aufgaben konnte das junge Ensemble aus Tschaikowskis Sicht erfüllen.

Die erste Inszenierung der Oper wurde unter der Leitung von N. G. Rubinstein vorbereitet. S. I. Tanejew war eine große Hilfe beim Einstudieren der Oper. Die Premiere fand am 29. März 1879 statt. Erst 1881 wurde die Oper im kaiserlichen Theater in Moskau und nur sechs Jahre nach ihrer Entstehung in Petersburg uraufgeführt.

In der Folgezeit wurde die Oper „Eugen Onegin“ erfolgreich aufgeführt und wird heute auf zahlreichen Bühnen russischer und ausländischer Theater aufgeführt.

«ПИКОВАЯ ДАМА»

Опера «Пиковая дама» сочинена Чайковским в 1890 году во Флоренции в исключительно короткий срок: за сорок четыре дня были сделаны эскизы оперы, а за четыре месяца полностью завершена вся работа над партитурой. «Я писал ее с небывалой горячностью и увлечением, — рассказывал композитор, — живо перестрадал и переживал все происходящее в ней (даже до того, что одно время боялся появления призрака „Пиковой дамы“) и надеюсь, что все мои авторские восторги, волнения и увлечения отзовутся в сердцах отзывчивых слушателей».

Основой для оперы, послужила одноименная повесть Пушкина. Но при написании оперного либретто в сюжет и характер пушкинского произведения был внесен ряд существенных изменений, выявившихся прежде всего в иной, по сравнению с Пушкиным, трактовке образа Германа и его отношения к Лизе. Если в повести Пушкина Герман расчетлив и всеми его поступками руководят корыстные цели, то в опере Чайковского он искренне и глубоко любит Лизу, и именно любовь к Лизе является исходным мотивом всех его поступков. Чайковский наделяет Германа чертами, типичными для многих людей его эпохи. Внутренняя неудовлетворенность, стремление к возвышенным, но недостижимым в настоящих условиях идеалам, романтическая впечатлительность, перерастающая в болезненное психическое состояние, — вот основные черты, характеризующие героя Чайковского. Под влиянием рассказа Томского о тайне трех карт Герман попадает во власть .страстного желания узнать ее. Вначале это стремление продиктовано чувством любви. Для

„PIQUE DAME“

Die Oper „Pique Dame“ wurde von Tschaikowski 1890 in Florenz in außergewöhnlich kurzer Zeit komponiert: die Skizzen der Oper entstanden in vierundvierzig Tagen, die gesamte Partitur wurde in vier Monaten fertiggestellt. „Ich habe sie mit beispiellosem Eifer und Enthusiasmus geschrieben, - sagte der Komponist, - ich habe alles gelitten und gefühlt, was darin vor sich ging (sogar so sehr, dass ich mich einmal vor dem Gespenst der „Pique Dame“ gefürchtet habe), und ich hoffe, dass all meine Begeisterung, Aufregung und Faszination als Autor in den Herzen des aufmerksamen Publikums widerhallen werden.“

Die Grundlage für die Oper war Puschkins gleichnamige Erzählung. Beim Schreiben des Opernlibrettos wurden jedoch einige wesentliche Änderungen an der Handlung und den Charakteren von Puschkins Werk vorgenommen, vor allem eine andere Interpretation von Hermanns Bild und seiner Beziehung zu Lisa. In Puschkins Geschichte ist Hermann berechnend und wird von selbstsüchtigen Zielen angetrieben, während er in Tschaikowskis Oper Lisa aufrichtig und zutiefst liebt und die Liebe zu Lisa das grundlegende Motiv für all seine Handlungen ist. Tschaikowski stattet Hermann mit Zügen aus, die für viele Menschen seiner Zeit typisch sind. Innere Unzufriedenheit, Sehnsucht nach hohen Idealen, die unter den gegenwärtigen Umständen unerreichbar sind, romantische Spannung, die sich zu einem morbiden Gemütszustand entwickelt - das sind die Hauptmerkmale, die Tschaikowskis Helden charakterisieren. Unter dem Einfluss von Tomskis Geschichte über das Geheimnis der drei Karten verfällt Hermann der Sehnsucht, es zu entdecken. Zunächst wird diese Sehnsucht von einem Gefühl der Liebe diktiert. Reich zu werden bedeutet für

белного офицера разбогатеть — это значит получить возможность соединиться с Лизой. Но постепенно мысль о картах всецело овладевает Германом и приводит его, к безумию. Лишь в предсмертные минуты к нему ненадолго возвращается сознание и снова возрождается его глубокое, прекрасное чувство к Лизе.

Лиза Чайковского также отличается от героини повести Пушкина. Чтобы подчеркнуть социальное неравенство, которое делает невозможным брак Германа с Лизой, последняя представлена Чайковским в опере не бедной родственницей Графини, а ее богатой внучкой. Душевный облик Лизы раскрывается в музыке Чайковского значительно полнее, шире; на протяжении всей оперы подчеркиваются цельность характера Лизы, ее душевная прямота и благородство, искренность, глубина чувств и большая воля.

Жизнь обоих героев оканчивается трагически. Бытовая повесть Пушкина превращена Чайковским в лирическую трагедию.

Идейный замысел оперы «Пиковая дама», по существу, близок «Евгению Онегину». В основе содержания оперы — столкновение стремящихся к счастью Лизы и Германа с действительностью, разрушающей их надежды и стремления. Однако в «Пиковой даме» социальная сущность основного драматургического конфликта показана более обнаженно. Тема борьбы за счастье здесь еще более обострена, и все развитие действия принимает трагедийный размах и глубокое философское значение.

И, как в увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта» и многих других произведениях Чайковского, гибель героев отнюдь не означает неверия автора в тот жизненный идеал, к которому они стремились. Воплощая возвышенность и красоту их чувств,

den weißen Offizier, sich mit Lisa vereinen zu können. Doch allmählich wird Hermann von dem Gedanken an die Karten überwältigt und in den Wahnsinn getrieben. Erst in den letzten Momenten seines Lebens kommt er kurz wieder zu Bewusstsein und sein tiefes und schönes Gefühl für Lisa erwacht wieder.

Tschaikowskis Lisa unterscheidet sich auch von der Heldin in Puschkins Geschichte. Um die soziale Ungleichheit zu unterstreichen, die Hermanns Heirat mit Lisa unmöglich macht, stellt Tschaikowski letztere in der Oper nicht als arme Verwandte der Gräfin, sondern als deren reiche Enkelin dar. Tschaikowskis Musik entwickelt Lisas innere Qualitäten in einem viel umfassenderen und breiteren Ausmaß; in der gesamten Oper wird die Integrität von Lisas Charakter unterstrichen, ebenso wie ihre geistige Direktheit und Noblesse, ihre Aufrichtigkeit, ihre Gefühlstiefe und ihr starker Wille.

Das Leben der beiden Figuren endet tragisch. Tschaikowski verwandelt Puschkins Alltagsgeschichte in eine lyrische Tragödie.

Die Idee hinter der „Pique Dame“ ist im Wesentlichen mit der von „Eugen Onegin“ vergleichbar. Im Mittelpunkt des Inhalts der Oper steht der Konflikt zwischen den glückssuchenden Lisa und Hermann und der Realität, die ihre Hoffnungen und Sehnsüchte zunichte macht. In der „Pique Dame“ wird jedoch der soziale Kern des dramatischen Hauptkonflikts offener dargestellt. Das Thema des Kampfes um das Glück ist hier noch spannender, und die gesamte Handlung nimmt ein tragisches Ausmaß und eine tiefe philosophische Bedeutung an.

Und wie in der Fantasie-Ouvertüre „Romeo und Julia“ und vielen anderen Werken Tschaikowskis bedeutet der Tod der Figuren nicht, dass der Autor nicht an das Ideal des Lebens glaubt, das sie anstrebten. Indem er die Erhabenheit und Schönheit ihrer

он утверждает право человека на счастье и тем самым обличает современный ему общественный строй. Поэтому идея оперы глубоко гуманна и имеет конкретный социальный смысл.

По желанию директора петербургского театра Всеволожского действие «Пиковой дамы» перенесено, по сравнению с пушкинской повестью, в другую эпоху — в XVIII век. Поэтому и в музыку оперы включены отдельные номера, либо основанные на музыкальных темах из произведений композиторов XVIII века (например, песенка Графини в четвертой картине), либо написанные Чайковским в стиле того же времени (например, пастораль из третьей картины оперы).

Либретто, оперы «Пиковая дама» составлено братом композитора Модестом Ильичом Чайковским при активнейшем участии самого композитора как в составлении общего сценария, у так и в написании словесного текста ряда сцен и отдельных номеров оперь. Им сочинен, например, текст арии Лизы у Канавки, частично третьей-картины, слова, песни «Ну-ка, светик Машенька» и некоторые другие. В отдельные сцены оперы включены сто разлщх русских поэтов: поэта XVIII века Карабанова (интермедия «Искренность пастушки»), Жуковского (дуэт Лизы и Полины «Уж вечер»), Пушкина (хор в седьмой картине «Как в ненастные дни»), Батюшкова (романс Полины), Державина (хор в третьем действии «Радостно, весело», песенка Томского «Если б милые девицы»).

Опера «Пиковая дама» состоит из четырех действий, семи картин и предворяется краткой оркестровой интродукцией.

Gefühle verkörpert, bekräftigt er das Recht des Menschen auf Glück und prangert damit die gesellschaftliche Ordnung seiner Zeit an. Die Botschaft der Oper ist also zutiefst humanistisch und hat eine konkrete gesellschaftliche Bedeutung.

Auf Wunsch von Wsewoloschski, dem Direktor des Theaters in Petersburg, wurde die Handlung der „Pique Dame“ im Vergleich zu Puschkins Erzählung in eine andere Epoche verlegt - ins 18. Jahrhundert. Daher enthält die Musik der Oper einige Nummern, die entweder auf musikalischen Themen aus Werken von Komponisten des 18. Jahrhunderts basieren (z. B. das Lied der Gräfin im vierten Bild) oder von Tschaikowski im Stil derselben Epoche geschrieben wurden (z. B. eine Pastorale im dritten Bild der Oper).

Das Libretto für die Oper „Pique Dame“ wurde vom Bruder des Komponisten, Modest Iljitsch Tschaikowski, geschrieben, wobei der Komponist selbst sowohl an der Komposition des allgemeinen Szenarios als auch an der Abfassung des Textes einiger Szenen und einzelner Opernummern aktiv beteiligt war. Er schrieb zum Beispiel den Text der Arie der Lisa am Winterkanal und einen Teil des dritten Bildes, den Text des Liedes „Komm, mein kleiner Liebling, Maschenka“ und einige andere. In einigen Szenen der Oper kommen hundert verschiedene russische Dichter vor: der Dichter Karabanow aus dem 18. Jahrhundert (das Zwischenspiel „Die Aufrichtigkeit der Schäferin“), Schukowski (das Duett von Lisa und Polina „Schon Abend“), Puschkin (Chor in der siebten Szene „Wie in schlechten Tagen“), Batjuschkow (Polinas Romanze), Derschawin (Chor im dritten Akt „Freudig, heiter“, Tomskis Lied „Wenn nur süße Mägde“).

Die Oper „Pique Dame“ besteht aus vier Akten und sieben Bildern, denen eine kurze orchestrale Einleitung vorausgeht.

Краткое содержание. Первое действие. Первая картина. Ясный весенний день. В Летнем саду в Петербурге собралось много гуляющих. Среди них дети, няньки, кормилицы. Появляются офицеры Сурин и Чекалинский. Из их беседы выясняется, что Герман часами сидит в игорном доме, наблюдая за игрой, но из-за своей бедности не может принять в ней участия. Входит Герман в сопровождении Томского. В ответ на вопрос Томского опрочине его мрачного настроения Герман признается в страстной любви к незнакомой ему богатой и знатной девушке. Появляются Графиня, Лиза и князь Елецкий. Герман узнает, что Лиза — невеста последнего. После ухода Графини и ее спутников Томский рассказывает о якобы известной ей тайне трех карт. Безумная мысль выведать у старухи эту тайну овладевает Германом.

Начинается гроза. Гуляющие покидают сад. Герман остается один. Все сильнее бушует буря, а вместе с пей усиливается и смятение Германа. Картина завершается клятвой Германа добиться любви Лизы.

Вторая картина. Действие второй картины происходит в доме Графини. Подруги собрались в комнате Лизы, чтобы отпраздновать ее помолвку с князем. Но Лиза грустна и задумчива. Она не может забыть Германа и встревожена пробудившимся в ней чувством любви к нему. Гости расходятся. Лиза поверяет молчащей ночной природе свои чувства. В дверях балкона появляется Герман и обращается к Лизе со страстной мольбой. Стук в дверь заставляет его спрятаться. Входит встревоженная шумом старая Графиня. Ее появление снова напоминает Герману о тайне трех карт. После ухода Графини продолжается диалог Лизы и Германа, закапчивающийся взаимным признанием в любви.

Второе действие. Третья картина. Маскарадный бал в доме богатого петербургского сановника, на котором присутствуют Графиня, Лиза, Герман, Елецкий, Томский, Сурин, Чекалинский. Происходит тайная встреча Лизы с Германом. Лиза назначает свидание и

Kurze Inhaltsangabe. Erster Akt. Erstes Bild. Es ist ein klarer Frühlingstag. Im Sommergarten in Petersburg sind viele Spaziergänger unterwegs. Unter ihnen sind Kinder, Ammen und Kindermädchen. Die Kommissare Surin und Tschekalinski erscheinen. Aus ihrem Gespräch geht hervor, dass Hermann schon seit Stunden in einem Spielkasino sitzt und das Spiel beobachtet, aber wegen seiner Armut nicht daran teilnehmen kann. Hermann tritt in Begleitung von Tomski ein. Auf Tomskis Frage nach dem Grund für seine trübe Stimmung gesteht er seine leidenschaftliche Liebe zu einem reichen und adligen Mädchen, das er nicht kennt. Die Gräfin, Lisa und Fürst Jelezki erscheinen. Hermann erfährt, dass Lisa die Braut des Fürsten ist. Nachdem die Gräfin und ihre Begleiter gegangen sind, erzählt Tomski von dem Geheimnis der drei Karten. Hermann ist von der verrückten Idee besessen, das Geheimnis von der alten Frau zu erfahren.

Ein Gewitter zieht auf. Die Spaziergänger verlassen den Garten. Hermann bleibt allein zurück. Das Gewitter wird immer schlimmer, und mit ihm wächst Hermans Verwirrung. Die Szene endet damit, dass Hermann schwört, Lisas Liebe zu gewinnen.

Zweites Bild. Das zweite Bild ist im Haus der Gräfin zu sehen. Die Freunde haben sich in Lisas Zimmer versammelt, um ihre Verlobung mit dem Prinzen zu feiern. Doch Lisa ist traurig und nachdenklich. Sie kann Hermann nicht vergessen und ist beunruhigt über ihre erwachte Liebe zu ihm. Die Gäste zerstreuen sich. Lisa vertraut ihre Gefühle der stillen nächtlichen Natur an. Hermann erscheint an der Balkontür und spricht mit einem leidenschaftlichen Appell zu Lisa. Ein Klopfen an der Tür lässt ihn in Deckung gehen. Die alte Gräfin tritt ein, aufgeschreckt durch den Lärm. Ihr Erscheinen erinnert Hermann noch einmal an das Geheimnis der drei Karten. Nachdem die Gräfin gegangen ist, geht der Dialog zwischen Lisa und Hermann weiter und endet mit einer gegenseitigen Liebeserklärung.

Zweiter Akt. Drittes Bild. Ein Maskenball im Haus eines reichen Petersburger Würdenträgers, an dem die Gräfin, Lisa, Hermann, Jelezki, Tomski, Surin und Tschekalinski teilnehmen. Ein geheimes Treffen von Lisa und Herman findet statt. Lisa arrangiert ein Treffen und übergibt ihm

передает ключ, чтобы он мог проникнуть в дом Графини. Герман ошеломлен неожиданной возможностью увидеть старуху и узнать от нее тайну трех карт. Насмешливые поддразнивания скрывающихся под масками Чекалинс.кого и Сурина еще более смущают воображение Германа и воспринимаются им как «зов судьбы». Герман решает проникнуть в комнату Графини.

Четвертая картина. Спальня Графини, освещенная лишь лампадами. Чувства Германа до крайности напряжены. Слышатся шаги, Герман прячется. Входит Графиня в сопровождении горничных и приживалок. Через комнату проходят Лиза с Машей; Лиза взволнована предстоящим свиданием с Германом. Приживалки усаживают Графиню в кресло. Она предается воспоминаниям о годах своей молодости и, напевая старинный романс из оперы Гретри, засыпает. Все уходит. Из-за портьеры появляется Герман. Напуганная его требованием открыть тайну трех карт, Графиня умирает. На шум вбегает Лиза, Потрясенная случившимся, она прогоняет Германа.

Третье действие. Пятая картина. Казарма, комната Германа. Поздний вечер. Герман читает полученную от Лизы записку. На миг в его душе возрождается чувство любви и сострадания к ней, но его болезненное воображение сразу же снова сосредоточивается на страшных воспоминаниях о смерти Графини. Ему мерещится похоронный обряд, слышится скорбное траурное пение. Вой ветра, стук окна еще более усиливают душевную тревогу Германа, Появляется призрак Графини. Она называет три карты; «Тройка... семерка... туз...» В волнении повторяет их Герман...

Шестая картина. Набережная Зимней канавки у Невы. В смятении и тревоге Лиза ждет Германа. Она жаждет убедиться в том, что он не виновен в смерти Графини. Но вот появляется Герман. При виде Лизы его сознание на миг проясняется. Однако вскоре им вновь овладевает мысль о «грудах золота». Видя, что Герман более не

ден Schlüssel, damit er in das Haus der Gräfin eindringen kann. Herman ist verblüfft über die unerwartete Gelegenheit, die alte Frau zu sehen und von ihr das Geheimnis der drei Karten zu erfahren. Die höhnischen Spötteleien der maskierten Tschekalinskis und Surins verwirren Hermanns Phantasie zusätzlich und wirken wie ein „Ruf des Schicksals“. Hermann beschließt, in das Zimmer der Gräfin einzudringen.

Viertes Bild. Das Schlafzimmer der Gräfin, nur von Lampen beleuchtet. Hermanns Sinne sind bis zum Äußersten angespannt. Schritte sind zu hören und Hermann versteckt sich. Die Gräfin tritt ein, gefolgt von ihren Mägden und Dienern. Lisa und Mascha gehen durch den Raum; Lisa freut sich auf das bevorstehende Treffen mit Hermann. Die Zofen laden die Gräfin in einen Sessel ein. Sie schwelgt in Erinnerungen an ihre eigene Jugend und schläft ein, indem sie eine alte Romanze aus einer Oper von Grétry summt. Alle gehen weg. Hermann kommt hinter einem Vorhang hervor. Verängstigt durch seine Forderung nach dem Geheimnis der drei Karten, stirbt die Gräfin. Lisa stürzt durch den Lärm verängstigt herein und vertreibt Hermann.

Dritter Akt. Fünfte Szene. Kaserne, Hermanns Zimmer. Später Abend. Hermann liest den Brief, den er von Lisa erhalten hat. Einen Moment lang empfindet er wieder Liebe und Mitgefühl für sie, aber seine kranke Phantasie kehrt sofort zu den schrecklichen Erinnerungen an den Tod der Gräfin zurück. Er stellt sich eine Beerdigungszeremonie und den Klang von Trauergesängen vor. Das Heulen des Windes und das Schlagen des Fensters verstärken Hermanns seelische Qualen noch. Der Geist der Gräfin erscheint. Sie nennt drei Karten: „Drei... Sieben... Ass...“ Herman wiederholt sie aufgeregt...

Sechstes Bild. Der Damm des Winterkanals an der Newa. Lisa wartet verzweifelt und ängstlich auf Hermann. Sie sehnt sich danach, sicher zu sein, dass er am Tod der Gräfin nicht schuldig ist. Doch da erscheint Hermann. Einen Moment lang hellt sich sein Bewusstsein beim Anblick Lisas auf. Doch schon bald ergreift ihn wieder der Gedanke an die „Goldhaufen“. Als Lisa sieht, dass Hermann sie nicht mehr

узнает ее, Лиза в отчаянии бросается в реку.

Седьмая картина. Игровой дом. Собранные офицеры во главе с Томским весело проводят время. Приходит Герман, чтобы принять участие в игре. Его партнером вызывается быть князь Елецкий. Две карты, поставленные Германом, выигрывают, но третья оказывается не названным им тузом, а дамой пик. Перед глазами Германа появляется призрак старой Графини. Герман закалывается. В предсмертные минуты к нему вновь возвращается сознание: он просит прощения у князя и у Лизы, чей образ встает перед его глазами. С именем Лизы на устах Герман умирает.

В опере имеются две контрастирующие группы музыкальных тем. Одна из них олицетворяет светлое начало — стремление человека к счастью, этическую возвышенность, красоту чувств; другая представляет силы мрака, зла, смерти.

К первой группе относятся темы, характеризующие чувство любви Германа и Лизы и образ самой Лизы, ко второй — связанные с тайной трех карт и с тем представлением о Графине, которое на протяжении всей оперы живет в сознании Германа (Графиня как призрак смерти). Эти темы, воплощая в совокупности и взаимодействии общую идею произведения — столкновение света и мрака, жизни и смерти, в то же время являются средством ярких индивидуальных характеристик.

Кроме этих двух основных групп, имеющих важнейшее значение для развития драматического действия оперы, в ней есть и ряд других музыкальных тем. Они характеризуют второстепенных персонажей, быт, природу и ту обстановку (ситуации), в которых разворачивается драма Германа и Лизы.

ерkennt, stürzt sie sich in ihrer Verzweiflung in den Fluss.

Siebtes Bild. Eine Spielhölle. Die versammelten Offiziere, angeführt von Tomski, amüsieren sich. Hermann trifft ein, um am Spiel teilzunehmen. Fürst Jelezki wird eingeladen, sein Partner zu sein. Zwei der Karten, die Hermann ausgespielt hat, gewinnen, aber die dritte Karte entpuppt sich nicht als das von ihm genannte Ass, sondern als die Pik-Dame. Der Geist der alten Gräfin erscheint vor Hermanns Augen. Hermann wird erdolcht. Im Sterben kommt er wieder zu sich: er bittet den Prinzen und Lisa, deren Bild vor seinen Augen auftaucht, um Vergebung. Mit Lisas Namen auf seinen Lippen stirbt Hermann.

In der Oper gibt es zwei gegensätzliche Gruppen von musikalischen Themen. Die eine steht für das beginnende Licht - das menschliche Streben nach Glück, die ethische Erhabenheit, die Schönheit der Gefühle; die andere für die Mächte der Dunkelheit, des Bösen und des Todes.

Die erste Gruppe umfasst Themen, die sich um Hermanns und Lisas Liebesgefühle und um das Bild von Lisa selbst drehen, während die zweite Gruppe mit dem Geheimnis der drei Karten und dem Bild der Gräfin zusammenhängt, das während der gesamten Oper in Hermanns Kopf lebt (die Gräfin als Todesgespenst). Diese Themen stellen zusammen die allgemeine Idee des Werks dar - das Aufeinandertreffen von Licht und Dunkelheit, Leben und Tod - und sind gleichzeitig ein Mittel zur lebendigen individuellen Charakterisierung.

Neben diesen beiden Hauptgruppen, die für die Entwicklung der dramatischen Handlung der Oper entscheidend sind, gibt es eine Reihe weiterer musikalischer Themen. Sie charakterisieren die Nebenfiguren, das Alltagsleben, die Natur und den Schauplatz (die Situationen), in denen sich das Drama von Hermann und Lisa abspielt.

Музыкальные темы появляются как в вокальных партиях, так и в оркестре. В «Пиковой даме» особенно органична характерная для Чайковского связь вокальных и инструментальных средств выразительности. Композиция оперы отличается большой стройностью и логической целеустремленностью.

Первая картина — драматическая завязка и экспозиция основных действующих лиц. Для дальнейшего музыкального развития особенно велико значение квинтета «Мне страшно», предвещающего сложное сплетение судеб Германа, Лизы, Графини и Елецкого, и баллады Томского. В них содержатся мелодические зерна многих основополагающих и противоположных по значению тем оперы.

Вторая картина — центральная в раскрытии чувства любви Лизы и Германа и первая развернутая характеристика образа Лизы. Краткое появление в этой картине Графини с ее зловещей темой создает драматический контраст к лирической сцене и еще ярче оттеняет красоту и силу светлого чувства любви.

Третья картина — новый толчок для дальнейшего драматического развития. В ней подвергаются трансформации основные темы, связанные с центральной психологической линией оперы, ярко оттеняемые музыкой праздничного бала. Эпизод с ключом, появление таинственных масок, напоминающих о тайне трех карт — все это подготавливает события следующей, четвертой картины.

Четвертая картина занимает центральное положение в опере. Это — драматическая кульминация в развитии взаимоотношений Германа и Графини, а одновременно и переломный момент в отношениях

Musikalische Themen tauchen sowohl in den Gesangsstimmen als auch im Orchester auf. Die für Tschaikowski typische Verbindung zwischen den vokalen und instrumentalen Ausdrucksmitteln ist in der „Pique Dame“ besonders organisch. Die Komposition der Oper zeichnet sich durch ihre große Struktur und logische Zielgerichtetheit aus.

Das erste Bild ist eine dramatische Einführung und Exposition der Hauptfiguren. Besonders wichtig für die weitere musikalische Entwicklung ist das Quintett „Ich fürchte mich“, das die komplexe Verflechtung der Schicksale von Hermann, Lisa, der Gräfin und Jelezki vorwegnimmt, sowie Tomskis Ballade. Sie enthalten die melodischen Keime für viele der zugrunde liegenden und gegensätzlichen Themen der Oper.

Das zweite Bild ist von zentraler Bedeutung für die Enthüllung der Liebe von Lisa und Hermann und für die erste ausführliche Charakterisierung Lisas. Das kurze Auftauchen der Gräfin in dieser Szene mit ihrem bedrohlichen Thema bildet einen dramatischen Kontrast zur lyrischen Szene und unterstreicht die Schönheit und Kraft des hellen Gefühls der Liebe.

Der dritte Satz ist ein neuer Anstoß für die weitere dramatische Entwicklung. Die Hauptthemen, die mit der zentralen psychologischen Linie der Oper verbunden sind, werden hier transformiert und durch die Musik des Festballs anschaulich untermalt. Die Episode mit dem Schlüssel, das Auftauchen der geheimnisvollen Masken, die an das Geheimnis der drei Karten erinnern, bereiten die Ereignisse des nächsten, vierten Bildes vor.

Das vierte Bild steht im Mittelpunkt der Oper. Sie ist der dramatische Höhepunkt der Beziehung zwischen Hermann und der Gräfin und gleichzeitig der Wendepunkt in der Beziehung zwischen Lisa und Hermann. Die vierte

Лизы и Германа. Четвертая картина содержит развернутую характеристику Графини.

Содержание пятой и шестой картин разворачивается как следствие предшествующих событий; в пятой Герману является призрак Графини, в шестой происходит последнее свидание Германа с Лизой. Шестая картина завершает развитие образа Лизы.

В седьмой картине происходит развязка всей драмы. Здесь же находит свое завершение и характеристика Германа. Основная гуманистическая идея оперы получает свое окончательное утверждение.

Интродукция. Опера начинается оркестровой интродукцией. Предвещающая остроконфликтный характер развития действия, здесь звучат в непосредственном сопоставлении основные темы оперы: тема Пиковой дамы, тема любви Германа, основные интонационные элементы из баллады Томского (ее начало и возглас «О боже!») и целотонная гамма, характеризующая в пятой картине оперы призрак Графини.

Начинается интродукция в си миноре сдержанно-повествовательной темой баллады Томского.

Szene enthält eine detaillierte Charakterisierung der Gräfin.

Der Inhalt des fünften und sechsten Bildes entfaltet sich als Folge der vorangegangenen Ereignisse; im fünften Bild sieht Herman den Geist der Gräfin, während er im sechsten Bild sein letztes Zusammentreffen mit Lisa hat. Das sechste Bild vervollständigt die Entwicklung des Charakters Lisas.

Das siebte Bild ist der Höhepunkt des ganzen Dramas. Hier kommt die Charakterisierung Hermanns zu ihrem Abschluss. Der humanistische Grundgedanke der Oper findet hier seine letzte Bestätigung.

Einleitung. Die Oper beginnt mit einer orchestralen Einleitung. In Anspielung auf den konfliktreichen Verlauf der Handlung werden hier die Hauptthemen der Oper direkt nebeneinander gestellt: die Pique Dame, Hermanns Liebethema, die wichtigsten Intonationselemente aus Tomskis Ballade (ihr Anfang und der Schrei „Oh Gott!“) und die Ganztonleiter, die im fünften Bild der Oper den Geist der Gräfin charakterisiert.

Die Einleitung in h-Moll beginnt mit dem verhaltenen, erzählenden Thema von Tomskis Ballade.

219

Andante mosso

p *Скр.*

(a) (б)

Ее первое звено (а)—квинтовый затакт и последующее движение к тому же звуку фа-диез как вершине мелодии — проходит в оркестре у кларнетов и фаготов. В ответ ему

Sein erstes Bindeglied (a), der Quintakkord und die anschließende Bewegung zum gleichen Fis wie der Scheitelpunkt der Melodie, wird von den Klarinetten und Fagotten des

следуют в нисходящем мелодическом движении скорбные аккорды струнных, образующих второе звено темы (б). Оба звена получают дальнейшее развитие, сразу же создается ощущение напряженности, драматизма. Первый раздел интродукции заканчивается интонациями из баллады Томского («О боже!»), которые являются ритмически измененным вариантом второго звена первой темы.

Orchesters gespielt. Dies wird in einer absteigenden melodischen Bewegung von den klagenden Akkorden der Streicher beantwortet, die das zweite Bindeglied des Themas (b) bilden. Beide Bindeglieder werden weiter entwickelt und erzeugen sofort ein Gefühl von Spannung und Dramatik. Der erste Abschnitt der Einleitung endet mit Intonationen aus Tomskis Ballade ("Oh Gott!"), die eine rhythmisch veränderte Version des zweiten Bindeglieds des ersten Themas ist.

220 [Andante mosso]

Второй раздел интродукции (ми минор) основан на интонациях квартовой секвенции, связанной с Пиковой дамой, воплощающей образ злой силы, рока. Тема звучит в жестком, резком тембре труб и тромбонов в сопровождении аккордов с остропунктирным ритмом и стремительных взлетов струнных.

Der zweite Teil der Einleitung (in e-Moll) basiert auf den Intonationen der Quartfolge der Pique Dame, die das Bild der bösen Macht und des Unheils verkörpert. Das Thema erklingt in der rauhen, scharfen Klangfarbe der Trompeten und Posaunen, begleitet von Akkorden mit scharfem Rhythmus und schnellen Steigerungen der Streicher.

221 [Andante mosso]
pesante e marcato

Развитие основной кварттовой попевки идет по секвенциям, звучность все возрастает, и наконец в момент драматической кульминации у тромбонов и тубы, виолончелей и контрабасов появляется целотонная гамма в нисходящем движении.

Der vierstimmige Grundgesang schreitet in Sequenzen voran, der Klang steigert sich, und schließlich entsteht auf dem dramatischen Höhepunkt der Posaunen und Tuben, Celli und Kontrabässe eine Ganztonleiter in einer Abwärtsbewegung.

222

[Andante mosso]

В русской классической музыке, начиная с «Руслана и Людмилы» Глинки, целотонная гамма связывалась с олицетворением враждебных человеку сил зла. Чайковский придает ей в данном случае также зловещий характер, поручая ее тромбонам.

Резким контрастом этой музыке служит третий, последний раздел интродукции (ре мажор), основанный на светлой, лирической теме любви Германа. Эта тема является одновременно и обобщенным выражением идеи гуманности, душевной красоты человека. Сначала на фоне органного пункта доминанты проходит в восходящей секвенции ее основная мелодия, развивающаяся в плавном, поступенном движении и заканчивающаяся секундовой интонацией-«вздохом».

В момент, когда секвенция достигает высшей точки, полифонически соединяются между собой во встречном движении восходящие нижние голоса (медные инструменты) и широкий нисходящий напев струнных. Такое полифоническое сплетение еще больше усиливает распевный характер музыки.

In der russischen Klassik, beginnend mit Glinkas „Ruslan und Ljudmila“, wurde die Ganztonleiter mit der Personifizierung böser, menschenfeindlicher Kräfte assoziiert. Tschaikowski verleiht ihr auch in diesem Fall einen düsteren Charakter, indem er sie den Posaunen anvertraut.

In scharfem Kontrast zu dieser Musik steht der dritte und letzte Abschnitt der Einleitung (D-Dur), der auf Hermanns leichtem, lyrischem Liebesthema basiert. Dieses Thema ist zugleich ein verallgemeinerter Ausdruck der Idee der Menschlichkeit, der geistigen Schönheit des Menschen. Vor dem Hintergrund des dominanten Orgelpunkts läuft die Hauptmelodie des Themas zunächst in einer aufsteigenden Sequenz, entwickelt sich in einer fließenden, progressiven Bewegung und endet mit einem zweiten intonierten „Seufzer“.

In dem Moment, in dem die Sequenz ihren Höhepunkt erreicht, werden die aufsteigenden tieferen Stimmen (die Blechbläser) und der breite absteigende Chor der Streicher in einer Gegenbewegung polyphon miteinander verbunden. Durch dieses polyphone Nebeneinander wird der Gesangscharakter der Musik noch verstärkt.

223

[Andante mosso]

molto espr.
Срп.

224

[Andante mosso]

Деревянные
Валт.

Два мелодических звена темы любви (восходящая попевка и секундовый вздох) играют большую роль и в дальнейшем. Опера завершается также вариантным проведением этой прекрасной лирической темы.

Первая картина начинается кратким оркестровым вступлением в быстром движении, с четким, моторным ритмом. Эта тема, характеризующая веселое настроение гуляющих, служит фоном для последующих драматических

Die beiden melodischen Bindeglieder des Liebethemas (ein aufsteigender Refrain und ein zweiter Seufzer) spielen später eine wichtige Rolle. Die Oper endet auch mit einer Variation dieses schönen lyrischen Themas.

Das erste Bild beginnt mit einer kurzen orchestralen Einleitung in schneller Bewegung, mit einem klaren, treibenden Rhythmus. Dieses Thema, das die fröhliche Stimmung der Spaziergänger charakterisiert, dient als Kulisse für die folgenden dramatischen

событий. Легкость, беспечность этой музыки еще больше подчеркивает духовное одиночество Германа. Неоднократно повторяясь на протяжении первой сцены, тема гуляющих способствует цельности музыкальной формы, и вместе с тем, благодаря повторным сопоставлениям с лирическими эпизодами, делает психологический контраст особенно резким.

В первой картине можно выделить несколько узловых эпизодов в развитии драмы.

Ариозо Германа «Я имени ее не знаю». После краткого речитативного диалога Чекалинского и Сурина, дающего первое представление о личности Германа, появляется сам Герман. При этом у виолончели соло звучит печальная нисходящая мелодия.

Ereignisse. Die Leichtigkeit und Sorglosigkeit der Musik unterstreicht Hermanns geistige Einsamkeit. Das Thema der Spaziergänger, das während der gesamten ersten Szene wiederholt wird, trägt zur Integrität der musikalischen Form bei und macht gleichzeitig durch die wiederholte Gegenüberstellung mit lyrischen Episoden den psychologischen Kontrast besonders deutlich.

Im ersten Bild gibt es mehrere Schlüssepisoden für die Entwicklung des Dramas.

Hermanns Arioso „Ich weiß nicht, wie sie heißt“. Nach einem kurzen rezitativen Dialog zwischen Tschekalinski und Surin, der einen ersten Einblick in Hermanns Persönlichkeit gibt, tritt Herman selbst auf. Das Cello-Solo hat eine traurige, absteigende Melodie.

225

Andante

В-пь соло

espr.

Она служит основой ариозо «Я имени ее не знаю», которое впервые раскрывает лирические чувства Германа. Ариозо написано в трехчастной форме с динамизированной репризой (основная тональность ариозо — фа мажор, но начинается оно в ре миноре).

Небольшая первая часть напевна, элегична. Вторая — *Piu mosso* — более взволнованна. Широкое развитие получают в ней интонации первой части. Так, начальная мелодия ариозо звучит (*f*, *ritenuto*) в новом регистре, ритмически измененная. Ее диапазон

Es bildet die Grundlage für das Arioso „Ich kenne ihren Namen nicht“, das zum ersten Mal Hermanns lyrische Gefühle offenbart. Das Arioso ist in drei Sätzen mit einer dynamischen Reprise geschrieben (der Hauptton des Ariosos steht in F-Dur, aber es beginnt in d-Moll).

Der kleine erste Satz ist melodiös und elegisch. Der zweite Satz, *Piu mosso*, ist aufgeregter. Er entwickelt Intonationen des ersten Satzes weiter. So erklingt die Anfangsmelodie des Arioso (*f*, *ritenuto*) in einem neuen Register, rhythmisch verändert. Ihr Tonumfang erweitert sich bis zum A in

расширяется до ля второй (по звучанию — первой) октавы.

der zweiten (klingenden - ersten) Oktave.

226 *Andante* *rit.* *a tempo, sempre agitato*

Но мысль ревнива я, что е - ю дру - го - му об - ла - дать

Начинается новая волна нарастания, приводящая к репризе (Tempo I, *Andante*), в которой утверждается еще один, более широкий вариант основной темы.

Ариозо характеризует искренность и глубину чувств Германа.

Его переживания раскрываются и в следующем ариозном эпизоде «Ты меня не знаешь» (ответ Германа на слова Томского «Найдем другую»). По эмоционально-напряженному характеру музыки этот эпизод напоминает начало сцены письма Татьяны из оперы «Евгений Онегин».

Квintет «Мне страшно» (фа-диез минор) передает общее для всех героев предчувствие, ощущение страха. Казалось бы, замкнутый по форме ансамбль нарушает ход сценического действия. Однако он органично включается в музыкальное развитие первой картины и содержит элементы некоторых важнейших тем оперы.

В момент появления Лизы и Графини в оркестре возникает квартетная тема-секвенция Пиковой дамы (*marcato*), что сразу же придает музыке мрачную, зловещую окраску. Возгласы Германа, Лизы, Графини, Томского, сопровождаемые пунктирным ритмом¹ и тревожными гаммообразными пассажами, приводят к квинтету «Мне страшно».

Eine neue Welle des Aufbaus beginnt und führt zu einer Reprise (Tempo I, *Andante*), in der eine andere, breitere Version des Hauptthemas durchgesetzt wird.

Das Arioso charakterisiert die Aufrichtigkeit und Tiefe von Hermanns Gefühlen.

Seine Gefühle werden auch in der nächsten Arioso-Episode „Du kennst mich nicht“ (Hermanns Antwort auf Tomskis Worte „Lass uns einen anderen finden“) deutlich. Der gefühlsgeladene Charakter der Musik erinnert an den Anfang von Tatjanas Briefszene aus der Oper „Eugen Onegin“.

Das Quintett „Ich fürchte mich“ (fis-Moll) vermittelt ein Gefühl der Vorahnung, ein Gefühl des Grauens, das allen Figuren gemeinsam ist. Die scheinbar geschlossene Form des Ensembles unterbricht den Fluss der Bühnenhandlung. Es ist jedoch organisch in die musikalische Entwicklung der ersten Szene eingebunden und enthält Elemente einiger der wichtigsten Themen der Oper.

In dem Moment, in dem Lisa und die Gräfin im Orchester erscheinen, erklingt eine vierstimmige Themenfolge der Pique Dame (*marcato*), die der Musik sofort eine düstere, unheilvolle Färbung verleiht. Die Ausrufe von Hermann, Lisa, der Gräfin und Tomski, begleitet vom punktierten Rhythmus¹ und beunruhigenden skalenartigen Passagen, führen zu dem Quintett „Ich fürchte mich“.

¹ Этот ритм впервые появился в интродукции как сопровождение секвенции Графини — Пиковой дамы.

Участниками ансамбля являются Лиза (сопрано), Графиня (меццо-сопрано), Герман (тенор), Томский (баритон) и князь (баритон). Различны их характеры и стремления, но общее для всех тревожное предчувствие объединяет их в этот момент и создает единство настроения. Его можно определить как напряженное оцепенение (весь квинтет звучит на фоне доминантового органного пункта).

Лежащая в основе квинтета тема имитационно развивается главным образом у трех верхних голосов. Ее зерно составляет краткая, но чрезвычайно выразительная секундовая интонация (см. пример 227, такт 1).

¹ Dieser Rhythmus erschien zum ersten Mal in der Einleitung als Begleitung zur Sequenz der Gräfin - Pique Dame.

Die Mitglieder des Ensembles sind Lisa (Sopran), die Gräfin (Mezzosopran), Hermann (Tenor), Tomski (Bariton) und der Fürst (Bariton). Ihre Charaktere und Ambitionen sind unterschiedlich, aber sie alle teilen das gleiche ängstliche Gefühl der Vorahnung, das sie in diesem Moment vereint und eine einheitliche Stimmung schafft. Man kann sie als angespannte Erstarrung bezeichnen (das gesamte Quintett erklingt vor dem Hintergrund des dominierenden Orgelpunktes).

Das dem Quintett zugrunde liegende Thema entwickelt sich imitatorisch hauptsächlich in den drei Oberstimmen. Es basiert auf einer kurzen, aber äußerst ausdrucksstarken zweiten Intonation (siehe Beispiel 227, Takt 1).

ЛИЗА *p*
Мне страшно! Он о-пять пе-ре-до мной,

ГРАФИНЯ *p*
Мне страшно! Он о-пять пе-ре-до мной,

ГЕРМАН *p*
Мне страшно! Здесь о-пять пе-ре-до мной, как при-зрак

ТОМСКИЙ *p*
я! Вот о ком он го-во-рил.

КНЯЗЬ *p*
Мне страшно! Бо-же мой, как сму-ще-на она!

Adagio

Это типичная, часто встречающаяся в трагических произведениях Чайковского интонация вздоха. В «Пиковой даме» она связывает квинтет «Мне страшно» с музыкой четвертой картины, в которой этой же попевке отведена большая роль.

Баллада Томского. В этом эпизоде рассказывается о прошлом Графини и о связанной с ее именем тайне трех карт.

Во время разговора, предшествующего балладе, в оркестре сопоставляются тема ариозо Германа («Я имени ее не знаю») и секвенции Графини. Это

Dies ist eine typische Intonation eines Seufzers, die häufig in Tschaikowskis tragischen Werken zu finden ist. In „Pique Dame“ verbindet er das Quintett „Ich fürchte mich“ mit der Musik des vierten Satzes, in dem derselbe Chor eine wichtige Rolle spielt.

Tomskis Ballade. Diese Folge erzählt von der Vergangenheit der Gräfin und dem Geheimnis der drei Karten, die mit ihrem Namen verbunden sind.

Während des Gesprächs, das der Ballade vorausgeht, stellt das Orchester das Thema von Hermanns Arioso („Ich weiß nicht, wie sie heißt“) und die Sequenzen der Gräfin einander

сопоставление как бы предвещает неизбежность столкновения судеб этих двух людей.

Баллада Томского («Однажды в Версале») написана в тональности ми минор. Мелодия, лежащая в основе баллады, напевна и носит повествовательный характер. Она включает в себя квартный мелодический ход (см. такты 2 и 3 в примере 228), являющийся основой секвенции Графини.

gegenüber. Diese Gegenüberstellung ist ein Vorbote des unvermeidlichen Zusammenpralls der Schicksale der beiden Personen.

Tomskis Ballade („Es war einmal in Versailles“) ist in e-Moll geschrieben. Die zugrunde liegende Melodie ist melodisch und erzählerisch. Sie enthält eine quart-melodische Bewegung (siehe Takt 2 und 3 in Beispiel 228), die die Grundlage für die Sequenz der Gräfin bildet.

228 *Allegro con spirito*

В конце каждого куплета баллады звучит тема карт.

Am Ende jeder Strophe der Ballade wird das Thema der Karten gespielt.

229 [*Allegro con spirito*]
a piacere

Эта тема вместе с секвенцией Графини — Пиковой дамы и темой

Dieses Thema wird zusammen mit der Pique Dame und Hermanns

Волнение в природе соответствует возрастающему волнению Германа.

Огромна роль оркестра: именно в оркестровой партии проходят важнейшие темы оперы. Здесь звучат и тема Пиковой дамы в ритме



и тема из баллады Томского («От третьего, кто пылко, страстно любя»), и тема ариозо Германа («Я имени ее не знаю»). Взлеты пассажей на фоне органного пункта доминанты предвещают пятую картину оперы (сцену в казарме и появление перед Германом призрака Графини). В тревожном, судорожном движении появляется теперь и тема из хора гуляющих (первая сцена первой картины).

Напряжение все возрастает, звучность оркестра достигает fff, длительный органной пункт на звуке ля подготавливает появление у виолончелей темы первого ариозо Германа («Я имени ее не знаю»). Еще более грозно звучит вслед за этим тема Пиковой дамы. Герман с отчаянием повторяет слова из баллады: «Получишь смертельный удар ты». Напряженнее становится и тема ариозо, как бы противоборствуя натиску овладевающих сознанием Германа злых сил. В новом варианте, ритмически искаженная, сопровождаемая увеличенными гармониями, появляется тема трех карт. В тональности си минор — начальной тональности оперы — заканчивается первая картина. Последние, волевые, утвердительные интонации Германа говорят о непоколебимости принятого им решения: добиться счастья или умереть.

Вторая картина. Дуэт Лизы и Полины. Резко контрастирует с финалом первой картины начало

корреспондирует с Hermanns zunehmender Erregung.

Die Rolle des Orchesters ist enorm: im Orchester spielen sich die wichtigsten Themen der Oper ab. Das Thema der Pique Dame erklingt hier im Rhythmus



und das Thema aus Tomskis Ballade („Von der Dritten, die glühend, leidenschaftlich liebt“) als auch Hermanns Arioso-Thema („Ich weiß nicht, wie sie heißt“). Die hochfliegenden Passagen vor dem Hintergrund des dominanten Orgelpunktes lassen das fünfte Bild der Oper (die Kasernenszene und das Erscheinen des Geistes der Gräfin vor Hermann) erahnen. Das Thema aus dem Chor der Spaziergänger (die erste Szene des ersten Bildes) erscheint nun ebenfalls in einer ängstlichen, krampfhaften Bewegung.

Die Spannung wächst, der Klang des Orchesters erreicht fff, ein langer Orgelpunkt beim Klang von A bereitet das Erscheinen des Themas von Hermanns erstem Arioso („Ich kenne ihren Namen nicht“) durch die Celli vor. Das Thema der Pique Dame folgt noch bedrohlicher. Herrmann wiederholt in seiner Verzweiflung die Worte aus der Ballade: „Du wirst den Todesstoß erhalten“. Auch das Arioso-Thema wird angespannter, als ob es dem Ansturm der bösen Mächte, die Hermanns Bewusstsein ergreifen, entgegenwirken soll. In einer neuen Fassung, rhythmisch verzerrt und von erweiterten Harmonien begleitet, erscheint das Thema der drei Karten. Der erste Satz endet in h-Moll - der Anfangstonart der Oper. Hermanns abschließende, willensstarke und bejahende Intonation verdeutlicht die Entschlossenheit seiner Entscheidung: Glück zu erlangen oder zu sterben.

Zweites Bild. Duett Lisa und Polina. In scharfem Kontrast zum Finale des ersten Bildes, der Beginn des zweiten.

второй. Спокойно звучит дуэт Лизы и Полины (меццо-сопрано) «Уж вечер». Этот дуэт так же, как и следующие за ним номера, вплоть до заключительной сцены первого раздела картины, рисует окружение Лизы.

Дуэт написан в стиле музыки конца XVIII века. Здесь господствуют простая фактура, ясный гармонический склад. Каждому куплету предшествует небольшое оркестровое вступление (флейты в сопровождении фортепиано и струнных), которое привносит в музыку черты пасторальности. Непринужденно (преимущественно в соотношении интервалов сексты или терции между голосами) развивается мелодия. Небольшой флейтовый отыгрыш разделяет две мелодические фразы дуэта. Ясное, спокойное настроение ничем не нарушается.

Романс Полины вносит в музыку новое настроение. На первый взгляд он производит впечатление вставного номера, дополняющего бытовую картину. В действительности же он играет большую роль в драматургии оперы, косвенно характеризуя тревожное душевное состояние Лизы и предвещая ее трагическую судьбу. В дальнейшем обнаруживается интонационная близость его с арией Лизы из шестой картины.

Романс Полины написан в сумрачной тональности ми-бемоль минор. Последовательность тоники и септаккорда II ступени при тоническом органном пункте (один из излюбленных оборотов Чайковского) вносит в музыку трагически-напряженный оттенок. Форма романса куплетная, но в мелодии каждого второго раздела куплета появляются новые черты: расширяется диапазон, все шире становится размах мелодического развития, причем постоянно увеличивается количество тактов в куплете. Особенно

Ruhig das Duett Lisa und Polina (Mezzosopran) „Schon Abend“. Dieses Duett wie auch die folgenden Nummern, bis hin zur Schlusszene des ersten Bildteils, zeichnet Lisas Umgebung.

Das Duett ist im Stil der Musik des späten 18. Jahrhunderts geschrieben. Es wird von einer einfachen Struktur und einer klaren harmonischen Struktur beherrscht. Jeder Strophe geht eine kurze Orchestereinleitung voraus (Flöten, begleitet von Klavier und Streichern), die der Musik einen pastoralen Charakter verleiht. Die Melodie entwickelt sich ungehindert (hauptsächlich im Verhältnis der Sext- oder Terz-Intervalle zwischen den Stimmen). Ein kleiner Flöteneinsatz trennt die beiden melodischen Phrasen des Duetts. Die klare, ruhige Stimmung wird in keiner Weise gestört.

Polinas Romanze bringt eine neue Stimmung in die Musik. Auf den ersten Blick scheint es sich um einen Einschub zu handeln, um die alltägliche Szene zu vervollständigen. Sie spielt jedoch eine wesentliche Rolle in der Dramaturgie der Oper als indirekte Charakterisierung von Lisas ängstlichem Gemütszustand und als Vorgeschmack auf ihr tragisches Schicksal. Sie findet sich später in intonatorischer Nähe zur Arie der Lisa im sechsten Bild.

Polinas Romanze ist in einer düsteren es-Moll-Tonart geschrieben. Die Abfolge von Tonika und Septakkord der II. Stufe im Orgelpunkt der Tonika (einer von Tschaikowskis Lieblingsakkorden) verleiht der Musik einen tragischen und angespannten Ton. Die Form der Romanze ist strophenartig, aber in der Melodie jedes zweiten Abschnitts der Strophe tauchen neue Merkmale auf: der Tonumfang erweitert sich und der Umfang der melodischen Entwicklung wird mit der ständigen Zunahme der Anzahl der Takte in einer Strophe immer größer. Im dritten Verspaar erreicht die

интенсивного развития достигает мелодия в третьем куплете (через секвенционное проведение мелодии на словах «Но что ж досталось мне» и т. д.), захватывая в конце ля-бемоль второй октавы — мелодическую вершину всего романса.

Сумрачный характер романса оттеняется веселой хороводной песней девушек «Ну-ка, светик Машенька», написанной Чайковским в характере танцевально-игровых народных песен.

Последним номером первого раздела второй картины является несколько чопорное ариозо гувернантки, вносящее еще один, и притом юмористический штрих в характеристику окружающего Лизу быта.

Весь первый раздел второй картины по своему изложению отличается большой закругленностью, законченностью.

Заключительная сцена образует второй, самый важный раздел картины, основанный на сквозном развитии действия. Сцена начинается печальной мелодией у английского рожка на фоне трепетного сопровождения струнных.

Melodie eine besonders intensive Entwicklung (durch die sequentielle Führung der Melodie auf den Worten „Aber was habe ich“ usw.) und endet in As der zweiten Oktave - dem melodischen Höhepunkt der gesamten Romanze.

Der düstere Charakter der Romanze wird durch das fröhliche Reigenlied der Mädchen, „Komm, mein kleiner Liebling, Maschenka“, aufgelockert, das von Tschaikowski im Stil von Tanz- und Spielliedern geschrieben wurde.

Die letzte Nummer des ersten Teils des zweiten Bildes ist das etwas burschikose Arioso der Gouvernante, das der Charakterisierung des Alltags um Lisa eine humorvolle Note verleiht.

Der gesamte erste Abschnitt des zweiten Bildes ist in seiner Darstellung sehr abgerundet, vollständig.

Die Schlusszene bildet den zweiten und wichtigsten Abschnitt des Bildes, der auf der transversalen Entwicklung der Handlung beruht. Die Szene beginnt mit einer traurigen Melodie des Englischhorns vor dem Hintergrund einer zitternden Streicherbegleitung.

В начальных своих интонациях эта мелодия близка теме любви Германа (см. пример 223). Она продолжает звучать в оркестре на протяжении всего диалога Лизы и ее горничной Маши, а затем становится основой арии Лизы «Откуда эти слезы?».

Ария Лизы (до минор) — новый яркий лирический эпизод сцены. Первый большой раздел ее трехчастен. В крайних частях, на словах «Откуда эти слезы?» звучит основная тема, выражающая глубокую тоску и беспокойство Лизы. Средняя часть еще более тревожна, взволнованна. Здесь появляются попевки нового типа (спад от вершины мелодии). Учащается ритмический пульс, фразы становятся все более короткими, прерываются паузами. После возвращения основной темы речитативный эпизод («И тяжело, и страшно, но к чему обманывать себя?») вводит во второй раздел арии (до мажор). Восторженно,

In ihren ersten Tönen ist diese Melodie dem Liebesthema Hermanns sehr ähnlich (siehe Beispiel 223). Sie setzt sich im Orchester während des Dialogs zwischen Lisa und ihrem Zimmermädchen Mascha fort und wird dann zur Grundlage von Lisas Arie „Woher kommen diese Tränen?“.

Lisas Arie (in c-Moll) ist eine eindrucksvolle neue lyrische Szene. Ihr erster großer Abschnitt besteht aus drei Teilen. In den äußeren Teilen erklingt bei den Worten „Woher kommen diese Tränen?“ das Hauptthema, das Lisas tiefe Sehnsucht und Beklemmung zum Ausdruck bringt. Der Mittelteil ist noch unruhiger und aufgeregter. Hier erscheint eine neue Art von Gesang (ein Sturz von der Höhe der Melodie). Der rhythmische Puls beschleunigt sich, die Phrasen werden immer kürzer, unterbrochen von Pausen. Nach der Rückkehr des Hauptthemas leitet das Rezitativ („Und es ist schwer und beängstigend, aber warum sollten wir uns selbst betrügen?“) den zweiten Teil der Arie (in C-Dur) ein. Diese Monolog-

страстно звучит этот монолог-признание. На шелестящем фоне струнных, поддерживаемых арпеджиями арфы, сплетаясь с подголосками деревянных духовых, развертывается патетическая тема «О, слушай, ночь».

Erkenntnis klingt schwärmerisch und leidenschaftlich. Vor dem rauschenden Hintergrund von Streichern, die von Harfenarpeggien unterstützt werden und mit Unterstimmen von Holzbläsern verwoben sind, entfaltet sich das pathetische Thema „Oh, höre, Nacht“.

231

[Andante] Poco più

The musical score consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a constant arpeggiated accompaniment in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. The vocal line is in a single staff with lyrics in Russian. The tempo is marked [Andante] Poco più. The score includes dynamic markings such as *p* and *f*, and performance instructions like "Стр." and "ЛИЗА (страстно, восторженно)".

Стр.

p

f

ЛИЗА (страстно, восторженно)

О

слу — шай, ночь!

Те — бе од — ной мо —

По отношению к до-минорному первому разделу арии этот до-мажорный эпизод является подлинной вершиной.

Сцена Лизы и Германа. Монолог Лизы прерывается появлением Германа (в музыке происходит внезапная смена тональности). Следует сцена-диалог, построенная в свободной форме: речитативы непосредственно переходят в эпизоды ариозного типа.

Начальные реплики выразительно передают волнение собеседников. У Германа преобладают интонации просьбы, мольбы, в словах Лизы слышатся горестные вопросы. Появляющийся временами в партии оркестра ритм



сопоставление тонической и субдоминантовых гармоний усиливают тревожный колорит музыки. Большое эмоциональное нагнетание приводит к смене речитативного диалога ариозным эпизодом.

Основой всех песенно-ариозных разделов этой сцены является тема

Im Vergleich zum ersten Abschnitt der Arie in c-Moll ist diese C-Dur-Episode der wahre Höhepunkt.

Szene mit Lisa und Hermann. Der Monolog von Lisa wird durch das Erscheinen von Hermann unterbrochen (ein plötzlicher Wechsel im Tonfall). Die Dialogszene folgt in lockerer Form: die Rezitative gehen direkt in die ariosoartigen Episoden über.

Die ersten Bemerkungen vermitteln ausdrucksstark die Begeisterung der Gesprächspartner. Hermanns Tonfall ist geprägt von Bitten und Flehen, während Lisa von Fragen der Trauer erfüllt ist. Der Rhythmus, der gelegentlich in der Orchesterstimme auftaucht



und die Gegenüberstellung von Tonika und Subdominante verstärken den angstvollen Charakter der Musik. Die große emotionale Intensität des Dialogs wird durch eine Arioso-Episode ersetzt.

Die Grundlage aller Lied-Arioso-Abschnitte dieser Szene ist das Thema

любви. Сначала ее интонации (первое звено — восходящий мотив) появляются в оркестре, сопровождая речитативные возгласы Германа («Постой, не уходи!»). Затем тема проходит полностью в вокальной партии («Дай умереть»). Этот эпизод сменяется лирическим ариозо Германа «Прости, небесное создание» (фа-диез минор). В основе его лежит выразительная, гибкая по ритму тема, интонационно, связанная с предыдущей и как бы выросшая из нее.

der Liebe. Seine Intonationen (das erste Glied ist ein aufsteigendes Motiv) erscheinen zunächst im Orchester und begleiten Hermanns rezitativische Rufe („Warte, geh nicht fort!“). Das Thema geht dann vollständig in die Gesangsstimme über („Lass mich sterben“). Auf diese Episode folgt Hermanns lyrisches Arioso „Vergib mir, himmlisches Geschöpf“ (in fis-Moll). Es basiert auf einem ausdrucksstarken und rhythmisch flexiblen Thema, das intonatorisch mit dem vorangegangenen Thema verbunden ist und aus ihm herauswächst.

232 Andante

Ариозо написано в форме динамически развивающихся куплетов. В последнем (третьем) основная тема излагается оркестром, а партия голоса приобретает речитативный характер. Вершиной же ариозо (а также и всей второй волны нарастания) является оркестровое проведение первой, восходящей

Das Arioso ist in Form von sich dynamisch entwickelnden Couplets geschrieben. Im letzten (dritten) Teil wird das Hauptthema vom Orchester vorgetragen, während der Gesang einen rezitativischen Charakter annimmt. Der Höhepunkt des Ariosos (wie auch der gesamten zweiten Steigerungswelle) ist die orchestrale Durchführung des ersten, aufsteigenden Teils des Themas

части темы в до мажоре, на гармонии
тониического квартсекстаккорда.

in C-Dur auf der Harmonie eines
tonischen Quartsextakkords.

233

Andante mosso

ГЕРМАН

Кра-са - ви-ца! Бо-ги - ня! Ан - гел!

Это вторая, после до-мажорного эпизода в арии Лизы, лирическая вершина всей картины. Характерно, что между этими двумя моментами существует тональное единство и оба они окрашены в светлые мажорные тона.

Если ария Лизы была в самый напряженный момент прервана появлением Германа, то вторая до-мажорная кульминация прерывается приходом в комнату Лизы старой Графини. При этом в музыке происходит, как это часто имеет место в симфониях Чайковского, столкновение полярно-противоположных по характеру тем. После певучей лирической мелодии возникают острые, резкие звучания, хроматизмы, уменьшенные гармонии, «стучащие» триольные ритмы. Большую роль в создании зловещего колорита играет тембр фагота.

Тема Пиковой дамы, вызывающая представление о ледящем душу образе смерти, получает в этой сцене большое развитие: ее квартетный мотив постепенно расширяется, достигая уменьшенной, затем чистой

Dies ist nach der C-Dur-Episode in Lisas Arie der zweite, der lyrische Höhepunkt des ganzen Stücks. Bezeichnenderweise besteht zwischen diesen beiden Momenten eine klangliche Einheit, und sie sind beide in leichten Dur-Tönen gehalten.

Wurde Lisas Arie im spannendsten Moment durch Hermanns Erscheinen unterbrochen, so wird der zweite C-Dur-Höhepunkt durch die Ankunft der alten Gräfin in Lisas Zimmer unterbrochen. Wie so oft in Tschaikowskis Sinfonien ist die Musik auch hier von einem Aufeinanderprallen polarer Gegensätze geprägt. Auf die wohlklingende, lyrische Melodie folgen scharfe und abrupte Klänge, Chromatismen, verminderte Harmonien und Triolenrhythmen, die „hämmern“. Die Klangfarbe des Fagotts spielt eine wichtige Rolle bei der Schaffung bedrohlicher Farben.

Die Pique Dame, die das schaurige Bild des Todes heraufbeschwört, erfährt in dieser Szene einen großen Aufschwung: ihr Quartmotiv weitet sich allmählich aus, erreicht eine verminderte, dann eine reine Quinte,

квинты, уменьшенной септимы, октавы, ноны, децимы.

eine verminderte Septime, eine Oktave, eine None und eine Dezime.

234

[Allegro vivo]



Интонации Пиковой дамы проникают на время и в партию Германа: на фоне секвенции в оркестре Герман повторяет слова из баллады о картах («Кто страстно любя, придет, чтоб наверно узнать от тебя»). После возгласа Германа «О страшный призрак, смерть, я не хочу тебя!» у тромбонов, валторн и струнных звучит грозный нисходящий мотив, как бы олицетворяющий собой призрак смерти.

Die Intonationen der Pique Dame dringen eine Zeit lang auch in Hermanns Part ein: im Hintergrund der Sequenzen des Orchesters wiederholt Hermann die Worte aus der Kartenballade („Wer leidenschaftlich liebt, wird dich gewiss erkennen“). Nach Hermanns „O furchtbares Gespenst, Tod, ich will dich nicht“ spielen die Posaunen, Hörner und Streicher ein bedrohliches, absteigendes Motiv, als ob sie das Gespenst des Todes verkörpern.

235

[Allegro moderato]



Оттеняемая этим мрачным эпизодом, последняя, третья волна нарастания звучит особенно ярко. Настойчивое секвентное проведение темы любви, органный пункт на доминанте ми мажора, тревожная пульсация ритма заставляют ожидать появления тоники. Однако она преднамеренно отодвигается композитором на самый конец сцены. После возгласа Лизы «Нет! Живи!»,

Die letzte, dritte Welle des Aufbaus, die von dieser düsteren Episode überschattet wird, klingt besonders hell. Die eindringliche Sequenz des Liebethemas, der Orgelpunkt auf der E-Dur-Dominante und das ängstliche Pulsieren des Rhythmus lassen das Erscheinen der Tonika erwarten. Sie wird jedoch vom Komponisten absichtlich an das Ende der Szene verschoben. Nach Lisas Ausruf „Nein!

сопровождаемого звучанием до-мажорного аккорда, следует оркестровая постлюдия на тонике ми мажора. Здесь торжествующе полнокровно, *fff*, в звучании всего оркестра, как светлый гимн любви проходит тема ариозо «Прости, небесное создание»¹.

¹ Появление элементов гармонического мажора (звук до-бикар при тонике ми) придает звучанию особенную страстность, упоенность.

Lebe!“, gefolgt von einem C-Dur-Akkord, folgt ein orchestrales Nachspiel in der E-Dur-Tonika. Das Arioso-Thema „Vergib mir, himmlisches Geschöpf“ erklingt triumphal und vollmundig, *fff*, im Klang des gesamten Orchesters, als leuchtende Hymne der Liebe¹.

¹ Das Auftreten von harmonischen Dur-Elementen (Ton Ces in der Tonika E) verleiht dem Klang eine besonders leidenschaftliche, berauschte Qualität..

236

Andante

Третья картина. На принципе контрастного сопоставления психологической драмы Германа и Лизы и окружающей их среды основана, подобно первой, и третья картины оперы.

Ее обрамляют хор певчих «Радостно, весело» и «Слава» в честь императрицы Екатерины. Первому хору предшествует оркестровое вступление, характеризующее праздничную, торжественную обстановку бала. Оба хора объединяет общая тональность — ре мажор. В той же тональности написан и средний эпизод картины — театрализованная интермедия-пастораль «Искренность пастушки». Таким образом, все три светлых эпизода, создающие яркий жанрово-бытовой фон по отношению к основному содержанию драмы, тонально объединены, что придает картине большую цельность.

В третьей картине дается также впервые развернутая характеристика жениха Лизы — князя Елецкого.

Ария князя Елецкого. Елецкий охарактеризован как человек благородный, искренне любящий свою невесту. В основе его арии «Я вас люблю» (ми-бемоль мажор) лежит широкая, плавная, но одновременно и по-речевому выразительная тема.

В затактовых мелодических оборотах есть отдельные черты, сближающие данную тему с темой любви Германа. Вместе с тем эта мелодия резко отлична от интонаций Германа. Благодаря отсутствию в ней секундовых «вздохов» она звучит более уравновешенно, спокойно, менее страстно и трепетно. Средняя часть арии Елецкого более динамична. В репризе основная тема проходит с оркестровым сопровождением, обогащенным мелодическими подголосками. Небольшая кода на той же теме

Дриттес Bild. Wie das erste, so beruht auch das dritte Bild der Oper auf dem Prinzip der Gegenüberstellung des psychologischen Dramas von Hermann und Lisa und ihrer Umwelt.

Eingerahmt wird es vom Chor der Sängern und Sänger „Freudig, heiter“ und „Ruhm“ zu Ehren der Kaiserin Katharina. Dem ersten Refrain geht eine orchestrale Einleitung voraus, die die festliche und feierliche Atmosphäre des Balls beschreibt. Beide Chöre haben eine gemeinsame Tonart - D-Dur. Dieselbe Tonart wird in der mittleren Episode der Oper verwendet - dem theatralisch-pastoralen Zwischenspiel „Die Aufrichtigkeit der Hirtin“. So sind alle drei leichteren Episoden, die einen hellen Gattungshintergrund in Bezug auf den Hauptinhalt des Dramas bilden, tonal vereint, was dem Bild eine größere Ganzheitlichkeit verleiht.

Das dritte Bild enthält auch die erste ausführliche Beschreibung von Lisas Verlobtem, Fürst Jelezki.

Arie des Fürsten Jelezki. Jelezki wird als edler Mann charakterisiert, der in seine Braut verliebt ist. Seine Arie „Ich liebe sie“ (Es-Dur) basiert auf einem breiten, fließenden, aber auch verbal ausdrucksstarken Thema.

Es gibt einzelne Merkmale in den auftaktischen melodischen Wendungen, die dieses Thema näher an Hermanns Liebsthema heranzuführen. Gleichzeitig unterscheidet sich diese Melodie deutlich von Hermanns Intonationen. Durch das Fehlen der zweiten „Seufzer“ klingt sie ausgeglichener und ruhiger, weniger leidenschaftlich und zitterig. Der Mittelteil von Jelezkis Arie ist dynamischer. In der Reprise wird das Hauptthema von einer orchestrale Untermauerung begleitet, die mit melodischen Unterstimmen angereichert ist. Eine kleine Coda über dasselbe

заключает цельную, замкнутую по форме арию.

Развитие образа Германа в третьей картине. После арии Елецкого музыка вновь переключается в трагический план. Тональность ми-бемоль мажор сменяется одноименным минором (сцена № 13). Появившийся в оркестре синкопированный ритм вносит ощущение волнения, тревоги, характеризуя смятенное состояние Германа. Как напоминание о роковой тайне, раскрытие которой сулит богатство и возможность женитьбы на Лизе, звучит тема трех карт; появляются интонации из секвенции Графини — Пиковой дамы и мотив из баллады Томского: «Не ты ли тот третий, кто страстно любя»¹.

¹ Поддразнивания таинственных масок — Сурина и Чекалинекого.

Сознание Германа болезненно напряжено. Судорожной становится звучащая в оркестре тема любви, перебиваемая темой трех карт.

И снова вторгается контрастный эпизод — светлая пастораль, написанная Чайковским в стиле безмятежно-радостных страниц музыки Моцарта².

² Пастораль «Искренность пастушки» включает в себя: а) хор пастухов и пастушек, б) танец (сарабанду) пастухов и пастушек, в) дуэт Прилепы и Миловзора. г) финал (выход свиты Златогора с драгоценными дарами, сцену Златогора, Миловзора и Прилепы, заключительный хор и танец пастухов и пастушек).

Этот эпизод заставляет еще острее почувствовать драматизм следующей, заключительной сцены, в которой происходит краткое свидание Лизы и Германа и окончательно

Тема beschließt die vollständige, geschlossene Arie.

Entwicklung der Figur Hermann im dritten Bild. Nach Jelezkis Arie wechselt die Musik wieder auf die tragische Ebene. Die Tonart Es-Dur wechselt zu einer gleichnamigen Moll-Tonart (Szene Nr. 13). Der synkopische Rhythmus, der im Orchester auftaucht, vermittelt ein Gefühl der Unruhe und Angst und charakterisiert Hermanns verzweifelten Zustand. Als Erinnerung an das verhängnisvolle Geheimnis, dessen Enthüllung Reichtum und die Möglichkeit, Lisa zu heiraten, verspricht, erscheint das Thema der drei Karten; es erklingen Anklänge an die Sequenz der Gräfin - Pique Dame und ein Motiv aus Tomskis Ballade: „Warst du nicht der Dritte, der leidenschaftlich liebte“¹.

¹ Die geheimnisvollen Masken - Surin und Tschekalinski.

Hermanns Bewusstsein ist schmerzhaft angespannt. Das orchestrale Thema der Liebe, unterbrochen durch das Thema der drei Karten, wird krampfhaft.

Erneut wird eine kontrastierende Episode eingefügt - eine leuchtende Pastorale, die Tschaikowski im Stil der heiteren und fröhlichen Seiten von Mozarts Musik geschrieben hat².

² Die Pastorale „Die Aufrichtigkeit der Schäferin“ enthält a) einen Chor von Schäfern und Schäferinnen, b) einen Tanz (Sarabande) von Schäfern und Schäferinnen, c) ein Duett von Prilepa und Milowsor. d) das Finale (der Abgang von Slatogors Gefolge mit kostbaren Geschenken, eine Szene von Slatogor, Milowsor und Prilepa, den Schlusschor und einen Tanz von Schäfern und Schäferinnen).

Diese Episode lässt die Dramatik der nächsten und letzten Szene noch deutlicher hervortreten, in der Lisa und Hermann ein kurzes Treffen haben und

созревает решение последнего проникнуть к старой Графине.

Нервно, неуравновешенно звучит во время этого диалога речитатив Германа. Ритмически искаженной, надломленной становится тема любви, сопровождаемая беспокойным хроматическим движением триолями.

Hermanns Entschluss, die alte Gräfin zu unterwandern, reift.

Hermanns Rezitativ klingt während dieses Dialogs nervös und unruhig. Das Liebsthema, begleitet von der unruhigen chromatischen Bewegung der Triolen, wird rhythmisch verzerrt und gebrochen.

237 Andante

pp

Фог.

3 3 3 3

pp

Detailed description: This system shows the piano introduction. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef. The music features a series of triplet chords in the right hand, with a dynamic marking of *pp*. The left hand has a chromatic line of triplets. The tempo is marked 'Andante'.

ЛИЗА

По - слу - шай, Гер - ман!

3 3 3 3

Detailed description: This system shows the beginning of Lisa's recitative. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The lower staff has a bass clef. The music features a series of triplet chords in the right hand, with a dynamic marking of *p*. The left hand has a chromatic line of triplets. The tempo is marked 'Andante'.

ГЕРМАН

Ты, на - ко - нец - го!

p

3 3 3 3

Detailed description: This system shows the beginning of Hermann's recitative. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The lower staff has a bass clef. The music features a series of triplet chords in the right hand, with a dynamic marking of *p*. The left hand has a chromatic line of triplets. The tempo is marked 'Andante'.

Как счаст - лив я, что ты при - шёл!

3 3 3 3

Detailed description: This system shows the continuation of Hermann's recitative. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The lower staff has a bass clef. The music features a series of triplet chords in the right hand, with a dynamic marking of *p*. The left hand has a chromatic line of triplets. The tempo is marked 'Andante'.

Четвертая картина начинается настороженным, мрачным вступлением оркестра в тональности фа-диез минор. На фоне однообразной, подобной тревожному шороху, фигурации засурдиненных альтов у деревянных духовых звучит напряженная, страстная тема. Она выросла из музыки квинтета первой картины («Мне страшно!»), но в то же время, как и сам квинтет, связана с начальными интонациями темы любви Германа.

Das vierte Bild beginnt mit einer vorsichtigen, düsteren Einleitung in fis-Moll. Vor dem Hintergrund des monotonen, ängstlichen Rauschens der Holzbläser und die Figur der gedämpften Bratschen erklingt ein angespanntes, leidenschaftliches Thema. Es ist aus der Musik des Quintetts des ersten Bildes („Ich fürchte mich!“) hervorgegangen, aber gleichzeitig ist es, wie das Quintett selbst, mit den ersten Intonationen von Hermanns Liebethema verbunden.

238

[Andante mosso]

Однако если тема любви, развиваясь в восходящей секвенции, захватывает широкий диапазон, то данная тема бессильно никнет; недолгий порыв сменяется скорбной жалобой. При этом органнй пункт на звуке до-диез создает ощущение мертвенного оцепенения. Основной мотив темы чередуется с коротким и мерным мотивом контрабасов, сопровождаемых все тем же шелестящим фоном.

Wenn jedoch das Thema der Liebe, das sich in einer aufsteigenden Sequenz entwickelt, einen weiten Bereich einnimmt, ist das betreffende Thema kraftlos erstarrt; der kurze Impuls wird durch ein klagendes Lamento ersetzt. Gleichzeitig erzeugt der Orgelpunkt auf dem Cis-Ton ein Gefühl der Erstarrung. Das Hauptmotiv des Themas wechselt sich mit einem kurzen und gemessenen Kontrabassmotiv ab, das von demselben Rauschen begleitet wird.

239

[Andante mosso]

Альты *con sord.*

Следует отметить, что мелодический рисунок в фигурации альтов также связан с исходным мотивом квинтета «Мне страшно!»

Es sei darauf hingewiesen, dass das melodische Muster in der Bratschenfiguration auch mit dem ursprünglichen Motiv des Quintetts „Ich

(см. ноты, охваченные квадратной скобкой), а мотив контрабасов напоминает по своему ритму ходы из секвенции Пиковой дамы.

Постепенно из основной скорбной мелодии вырастает целая цепь нисходящих стонущих мотивов, звучащих на фоне доминантовой гармонии и оstinатного ритмического движения у струнных.

fürchte mich!“ (siehe Noten in eckigen Klammern), und das Kontrabassmotiv erinnert in seinem Rhythmus an die Züge der Pique Dame-Sequenz.

Aus der trauernden Grundmelodie entwickelt sich allmählich eine Kette von absteigenden Seufzermotiven, die vor dem Hintergrund einer dominanten Harmonie und ostinater rhythmischer Bewegung in den Streichern erklingen.

240

[Andante mosso]


Так уже во вступлении сплетаются в единый узел элементы ранее звучавших тем, связанных с основными музыкальными образами оперы.

Та же тревожная музыка сохраняется и после поднятия занавеса, при появлении Германа, и далее на протяжении всего первого раздела сцены. Основная тема вступления звучит теперь уже не только в оркестре, но проникает и в вокальную партию (см., например, фразу «Какой-то тайной силой я с нею связан роком»).

Auf diese Weise verwebt die Einleitung bereits Elemente früherer Themen, die mit den musikalischen Hauptfiguren der Oper verbunden sind.

Die gleiche beunruhigende Musik bleibt auch nach dem Erscheinen von Hermann und während des gesamten ersten Abschnitts auf der Bühne erhalten. Das Hauptthema der Einleitung ist nicht mehr nur im Orchester zu hören, sondern dringt auch in die Gesangsstimme ein (siehe z. B. die Phrase „Durch eine geheime Macht

Сопровождающий эту тему длительный органнй пункт на


остинатном ритме  еще более драматизирует ее. Взволнованна речь Германа: в ней чередуются короткие фразы-возгласы и вопросы. Они прерываются паузами.

Первый раздел картины (Герман один в спальне Графини) образует начальную волну драматического развития. С появлением Графини начинается вторая волна. Она состоит из сцены Графини с приживалками и сцены воспоминаний Графини о своей молодости. Драматическая напряженность этих сцен усиливается присутствием Германа, скрывающегося за портьерой.

Ход приживалок и горничных — еще одна яркая страница в опере, воссоздающая бытовую обстановку действия. Вместе с тем благодаря остроте ритмического рисунка в музыке сохраняются настороженность, драматизм, характеризующие четвертую картину в целом¹.

¹ Начальная интонация этого хора подготовлена в предшествующей ему музыке оркестровой партии (см. Tempo I).

bin ich an sie gebunden“). Der begleitende langgezogene Orgelteil im

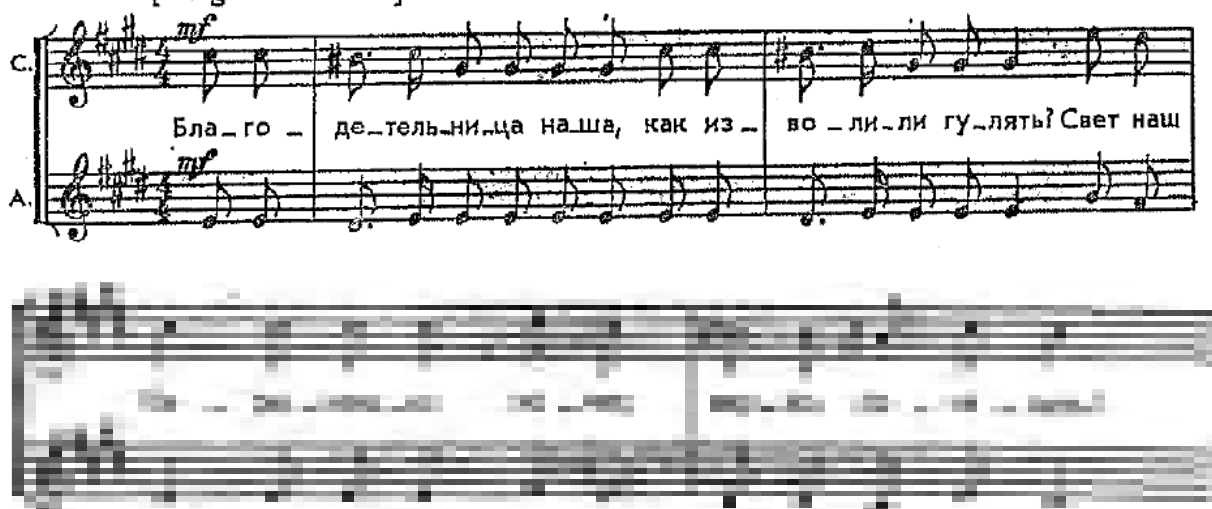
Ostinato-Rhythmus  dramatisiert das Thema weiter. Hermanns Sprache ist unruhig: sie wechselt zwischen kurzen Vokalphrasen und Fragen. Sie werden durch Pausen unterbrochen.

Der erste Teil des Bildes (Hermann allein im Schlafzimmer der Gräfin) bildet die erste Welle der dramatischen Entwicklung. Mit dem Erscheinen der Gräfin beginnt die zweite Welle. Diese besteht aus einer Szene der Gräfin mit ihrem Gefolge und einer Szene, in der die Gräfin in Erinnerungen an ihre Jugend schwelgt. Die dramatische Intensität dieser Szenen wird durch die Anwesenheit von Hermann, der sich hinter einem Vorhang versteckt, noch verstärkt.

Die Passage der Mägde und Zofen ist eine weitere glänzende Seite der Oper, die den alltäglichen Rahmen der Handlung wiedergibt. Gleichzeitig bewahrt die Musik dank der Schärfe des rhythmischen Musters die Wachsamkeit und Dramatik, die das vierte Bild als Ganzes kennzeichnen¹.

¹ Die anfängliche Intonation dieses Chores wird in der vorangehenden Orchestermusik vorbereitet (siehe Tempo I).

241 [Allegro moderato]



С. Бла-го - де-тель-ни-ца на-ша, как из - во - ли-ли гу-лять? Свет наш

А.

Сцена-монолог Графини. Если до сих пор образ Графини был показан через восприятие его Германом и связывался только с одной темой (Пиковой дамы), то в четвертой картине характеристика Графини расширяется, ее образ дается в новом, реально-бытовом освещении. Центральное место занимает сцена-монолог Графини, в которой она вспоминает свои былые успехи при французском дворе.

Сцена эта состоит из двух разделов. В первом из них преобладает речитативный склад мелодии. Фразы Графини звучат на фоне ритмически однообразного оркестрового сопровождения, выросшего из начального ритма хора приживалок



и реплики Графини; «Ах, постыл мне этот свет!», предшествующей монологу. В мелодии сопровождения есть и интонационная связь с темой трех карт (преображенной в духе менуэта).

Monologszene der Gräfin. Bisher wurde das Bild der Gräfin durch Hermanns Wahrnehmung gezeigt und mit einem einzigen Thema (Pique Dame) verknüpft. Im vierten Bild wird die Charakterisierung der Gräfin erweitert und ihr Bild in ein neues, alltägliches Licht gerückt. Im Mittelpunkt steht die Monologszene der Gräfin, in der sie sich an ihre früheren Erfolge am französischen Hof erinnert.

Diese Szene besteht aus zwei Abschnitten. Der erste wird von einer rezitativen Struktur der Melodie beherrscht. Die Phrasen der Gräfin erklingen zu einer rhythmisch monotonen Orchesterbegleitung, die sich aus dem Eröffnungsrhythmus des Chors des Gefolges



und der Erwiderung der Gräfin „Ах, ich bin dieses Lichtes überdrüssig“ entwickelt, die dem Monolog vorausgeht. Die Melodie der Begleitung hat eine intonatorische Verbindung zum Thema der drei Karten (im Geiste eines Menuetts umgewandelt).

242 *Andantino con moto*

Фарг. соло



Выразительны интонации вопроса: «Кто танцевал?», «Кто пел?», основанные на резком подъеме и быстром спаде мелодической линии. При воспоминании Графини о встречах на балах со знатными представителями французской аристократии и самим французским королем (Людовиком XV) в оркестре появляется мелодия старинной французской песни «Да здравствует

Die Frageintonationen „Wer hat getanzt?“, „Wer hat gesungen?“, die auf dem plötzlichen Ansteigen und schnellen Fallen der melodischen Linie beruhen, sind ausdrucksstark. Wenn sich die Gräfin an ihre Begegnungen auf Bällen mit adeligen Vertretern der französischen Aristokratie und dem französischen König selbst (Ludwig XV.) erinnert, erklingt im Orchester die Melodie des altfranzösischen Liedes „Es

Генрих IV», которой обычно приветствовали короля Франции.

lebe Heinrich IV.“, mit dem der König von Frankreich begrüßt wird.

243

Andante sostenuto
Un poco marcato

Англ. р.

The image shows a musical score for two staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is marked with a dynamic of *pp* (pianissimo). The bottom staff also begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It also features a *pp* dynamic marking. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, creating a somber and reflective mood.

Вспомнив свою молодость, Графиня напевает песню из оперы французского композитора XVIII века Гретри «Ричард Львиное Сердце» — «Je crains de lui parler la nuit». Эта песенка и образует второй раздел сцены.

Старинная музыка не воспринимается здесь как чужеродный элемент. В устах Графини напев звучит как выражение сожаления о далеком прошлом. Удачно характеризую Графиню, живущую только воспоминаниями о минувших днях, он органично вливается в музыку всей картины.

In einer Rückblende auf ihre Jugend summt die Gräfin ein Lied aus der Oper „Richard Löwenherz“ des französischen Komponisten Gretry aus dem 18. Jahrhundert - „Je crains de lui parler la nuit“. Dieses Lied bildet den zweiten Teil der Szene.

Die alte Musik wird hier nicht als ein fremdes Element wahrgenommen. Auf den Lippen der Gräfin klingt die Melodie wie ein Ausdruck des Bedauerns über die ferne Vergangenheit. Sie wird von der Gräfin, die nur mit ihren Erinnerungen an vergangene Tage lebt, treffend charakterisiert und fügt sich nahtlos in die Musik des gesamten Bildes ein.

244

Andantino

The image shows a musical score for voice and piano. The top staff is for the voice, marked with a dynamic of *pp* and the name 'ГРАФИНЯ'. The music is in a key signature of one sharp and a 2/4 time signature. The lyrics are 'Je crains de lui par - ler la nuit,'. The piano accompaniment consists of two staves, marked with a dynamic of *pp*. The piano part features a simple harmonic accompaniment with a bass line and a treble line. The overall mood is one of quiet reflection and melancholy.

Вспомнив о присутствии приживалок, Графиня прерывает свою песню гневными возгласами. После их ухода, продолжая напевать, Графиня засыпает.

Die Gräfin erinnert sich an die Anwesenheit ihres Gefolges und unterbricht ihr Lied mit wütenden Schreien. Nachdem sie gegangen sind, schläft die Gräfin ein und summt weiter.

Настороженно, таинственно (rrrrrr) звучат теперь в оркестре начальные интонации из сопровождения речитатива, постепенно уходящие в самые низкие регистры. Сумрачный колорит усиливается благодаря появлению тембров низких деревянных инструментов.

Финальная сцена четвертой картины. Из мрачной тишины вырастает секвенция Графини, звучащая угрожающе у бас- кларнета и фагота. Появляющаяся у виолончелей тема трех карт дает толчок к новому развитию и вводит в сцену Германа и Графини.

Взволнованна, отрывиста речь Германа. Фигурация по тонам уменьшенного септаккорда у кларнетов и фаготов, тема- секвенция Пиковой дамы у бас-кларнета на фоне тремоло — все это придает музыке особенно зловещий и тревожный колорит.

Как страстная мольба звучит ариозный эпизод Германа («Если когда-нибудь знали вы чувство любви»). Каждая фраза этого ариозо начинается с мелодической вершины, что придает мелодии характер настойчивого возгласа-просьбы.

Интонационно ариозо так же, как и тема-секвенция Графини, связано с балладой Томского. Особенно очевидной становится эта связь при сопоставлении тем в одной и той же тональности.

Ариозо Германа:

245 [Poco meno]

Ес - ли когда- ни-будь зна- ли вы чув - ство люб-ви

Баллада Томского:

Tomskis Ballade:

246 [Allegro con spirito]

Од - наж - ды в Вер - са - ле кау jeu de la Reine

Die ersten Intonationen der Begleitung des Rezitativs klingen nun verdächtig, geheimnisvoll (pppppp) und ziehen sich allmählich in die tiefsten Lagen zurück. Die düstere Färbung wird durch die Klangfarben der tiefen Holzblasinstrumente noch verstärkt.

Schlusszene des vierten Bildes.

Aus der düsteren Stille erwächst die Sequenz der Gräfin, die in Bassklarinette und Fagott bedrohlich klingt. Das aus den Celli auftauchende Drei-Karten-Thema führt zu einer neuen Entwicklung und führt Hermann und die Gräfin in die Szene ein.

Hermanns Stimme ist aufgeregt und knapp. Die Figuration in Tönen des verminderten Septakkords in den Klarinetten und Fagotten, das Pique Dame-Thema in der Bassklarinette mit Tremolo-Hintergrund - all dies verleiht der Musik ein besonders bedrohliches und beunruhigendes Kolorit.

Hermanns Arioso-Episode („Wenn du je das Gefühl der Liebe kanntest“) klingt wie ein leidenschaftliches Flehen. Jede Phrase dieses Ariosos beginnt mit einem melodischen Schwung, der der Melodie den Charakter eines eindringlichen Bittrufs verleiht.

Tonal ist das Arioso, wie auch der Themenabschnitt der Gräfin, mit Tomskis Ballade verbunden. Diese Verbindung wird besonders deutlich, wenn die Themen in der gleichen Tonart nebeneinander stehen.

Hermanns Arioso:

Тревожный ритм в оркестровом сопровождении, хроматическое движение в средних голосах, поступенно спускающаяся линия басового голоса в оркестре — все это усиливает напряжение и подводит к самому драматическому моменту сцены — смерти Графини.

Когда мольба Германа сменяется угрозой («Старая ведьма! Так я же заставлю тебя отвечать!»), в оркестре в низком регистре у деревянных и валторны fortissimo звучит начальный мотив трех карт. В гармоническом языке дальнейшей сцены большую роль играют, как и обычно у Чайковского в моменты подобного драматического напряжения, субдоминантовые гармонии в виде септаккорда II ступени в различных его обращениях и фактурных вариантах.

Графиня падает мертвой, но Герман, еще не понимая случившегося, продолжает угрожать ей. В этот момент в оркестре звучит последовательность аккордов соль мажора, ми-бемоль мажора и си мажора. Терцовое соотношение тональностей образует в своей совокупности увеличенный лад, вносящий в музыку жуткий, зловещий оттенок.

Der unruhige Rhythmus in der Orchesterbegleitung, die chromatische Bewegung in den Mittelstimmen und die absteigende Basslinie im Orchester erhöhen die Spannung und führen zum dramatischsten Moment der Szene: dem Tod der Gräfin.

Wenn Hermanns Flehen durch eine Drohung ersetzt wird („Alte Hexe, so will ich dich zur Rechenschaft ziehen!“), spielt das Orchester das Eröffnungsmotiv der drei Karten in den tiefen Lagen der Holzbläser und im Fortissimo des Horns. In der harmonischen Sprache der weiteren Kupplung spielen, wie bei Tschaikowski üblich in Momenten solch dramatischer Spannung, die Subdominantharmonien eine wichtige Rolle, und zwar in Form des Septakkords der II. Stufe in seinen verschiedenen Wendungen und faktischen Varianten.

Die Gräfin fällt tot um, aber Hermann, der immer noch nicht begreift, was geschehen ist, bedroht sie weiter. An dieser Stelle spielt das Orchester eine Folge von Akkorden in G-Dur, Es-Dur und H-Dur. Das Terzverhältnis der Tonarten bildet zusammen eine erweiterte Harmonie, die der Musik einen unheimlichen, bedrohlichen Unterton verleiht.

247 [Più andante]

АНГЛ. Р., КЛ. Полно_те ре_бя_чить_ся! Хо_

БАС-КЛ., ФАГ., ВАЛТ.

pp mf pp

...ти те ли на - зна чить мне три кар - ты?

Да и ли чет?

pp *pp* *ppp*

Наконец Герман постигает страшную истину. Полон ужаса его возглас: «Она мертва! Сбылось!.. а тайны не узнал я!». В оркестре вновь возникает, как страстная жалоба, скорбная гема из оркестрового вступления к картине.

Сопровождающий ее органый пункт на доминанте си минора еще больше увеличивает ее напряженность.

Доминантовый органый пункт не разрешается в тонику си минора, а резко переключается в гармонию уменьшенного септаккорда, Начинается новый, заключительный раздел финальной сцены.

Появляется Лиза. Обезумевший от ужаса Герман всецело поглощен мыслью о тайне карт. Отчаяние охватывает Лизу при мысли, что ее возлюбленным руководила не привязанность к ней, а лишь жажда наживы, приведшая его к убийству Графини.

Endlich erkennt Hermann die schreckliche Wahrheit. Er schreit entsetzt auf: „Sie ist tot! Es ist wahr! ... und ich habe das Geheimnis nicht erfahren!“ Im Orchester erklingt wieder, wie eine leidenschaftliche Klage, das traurige Thema aus der

Orchestereinleitung zum Bild. Der begleitende Orgelpunkt in der h-Moll-Dominante steigert die Spannung noch.

Der dominante Orgelpunkt löst sich nicht in eine h-Moll-Tonika auf, sondern geht abrupt in eine verminderte Septakkordharmonie über, und ein neuer, letzter Abschnitt der Schlusszene beginnt. Lisa erscheint. Wahnsinnig vor Schrecken ist Hermann ganz von dem Gedanken an das Geheimnis der Karten eingenommen. Verzweiflung ergreift Lisa bei dem Gedanken, dass ihr Geliebter nicht aus Zuneigung zu ihr, sondern nur aus Profitgier den Mord an der Gräfin begangen hat.

В этом последнем разделе резко изменяется темп (*Vivace*). Словно в вихре, проносятся одна за другой в аккордовой фактуре тема из вступления, тема трех карт, тема Пиковой дамы. Такое сплетение тем раскрывает сложный мир переживаний обоих героев. Четвертая картина заканчивается проведением в увеличении темы трех карт на органном пункте тоники фадиез минора, то есть в тональности миноркой доминанты по отношению к интродукции. Благодаря этому устанавливается внутренняя связь между двумя узловыми точками музыкального действия. Четвертая картина — переломный момент в развитии драмы — является вместе с тем центральной с точки зрения симфонического развития. Об этом свидетельствует богатство представленных в ней тематических и интонационных связей с другими картинами оперы.

Пятая картина состоит из двух неразрывно связанных между собой сцен, рисующих: одна — Германа в своей комнате в казарме, другая — появление перед ним призрака Графини. Обе сцены связаны единой сквозной линией драматического развития, подводящего к итоговой кульминации — появлению призрака, произносящего названия трех карт.

Содержание пятой картины воплощено преимущественно средствами симфонического оркестра. С глубокой правдивостью раскрывается картина мучительных переживаний Германа. Вокальная партия Германа в этой картине совершенно лишена песенности. Здесь господствуют интонации речитатива, приобретающие временами характер резких отрывистых возгласов.

Музыка картины начинается новой темой в духе церковного песнопения. Это — воспоминания Германа о

В этом последнем разделе резко изменяется темп (*Vivace*). Словно в вихре, проносятся одна за другой в аккордовой фактуре тема из вступления, тема трех карт, тема Пиковой дамы. Такое сплетение тем раскрывает сложный мир переживаний обоих героев. Четвертая картина заканчивается проведением в увеличении темы трех карт на органном пункте тоники фадиез минора, то есть в тональности миноркой доминанты по отношению к интродукции. Благодаря этому устанавливается внутренняя связь между двумя узловыми точками музыкального действия. Четвертая картина — переломный момент в развитии драмы — является вместе с тем центральной с точки зрения симфонического развития. Об этом свидетельствует богатство представленных в ней тематических и интонационных связей с другими картинами оперы.

Das fünfte Bild besteht aus zwei untrennbaren Szenen, von denen die eine Hermann in seinem Zimmer in der Kaserne zeigt und die andere den Geist der Gräfin, der vor ihm erscheint. Beide Szenen sind durch eine einzige dramatische Linie verbunden, die zum Höhepunkt, dem Erscheinen des Geistes, der die Namen der drei Karten spricht, führt.

Der Inhalt des fünften Bildes wird vor allem durch das Sinfonieorchester verkörpert. Hermanns erschütternde Erlebnisse werden mit großer Wahrhaftigkeit geschildert. Hermanns Gesangspart ist in diesem Bild völlig frei von Gesanglichkeit. Hier dominieren rezitative Intonationen, die bisweilen den Charakter von schroffen, durchdringenden Schreien annehmen.

Die Musik des Bildes beginnt mit einem neuen Thema im Geiste eines Kirchenliedes. Es ist Hermanns Erinnerung an die Beerdigung der

похоронах Графини. Впервые тема звучит у виолончелей и альтов.

Gräfin. Das Thema erklingt zunächst in den Celli und Bratschen.

248

Largo

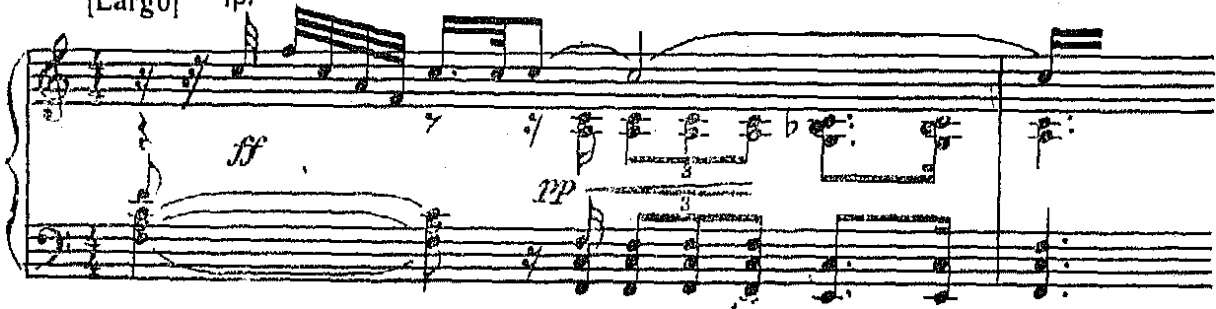


Резко контрастна появляющаяся вслед за ней тема военного сигнала, фанфара трубы, сопровождаемая барабанной дробью. Эта тема характеризует быт военной казармы.

In scharfem Kontrast dazu steht das folgende Thema des militärischen Signals, eine Trompetenfanfare begleitet von einem Trommelwirbel. Dieses Thema charakterisiert den Alltag in einer Kaserne.

249

[Largo] Tr.



Сопоставление столь контрастных музыкальных образов создает ощущение неустойчивости, тревоги.

Die Gegenüberstellung solch gegensätzlicher musikalischer Bilder erzeugt ein Gefühl der Instabilität und Beunruhigung.

Третьим важным тематическим элементом сцены являются смятенные интонации у деревянных духовых, воплощающие душевные страдания Германа. Они напоминают тему вступления к четвертой картине и одновременно — искаженно звучащий начальный мотив темы любви Германа.

Ein drittes wichtiges thematisches Element der Szene sind die unruhigen Intonationen der Holzbläser, die Hermanns seelische Qualen verkörpern. Sie erinnern an das Thema der Einleitung des vierten Bildes und gleichzeitig an das verzerrte Anfangsmotiv von Hermanns Liebesthema.

[Largo]

The image shows a musical score for piano, measures 250-259. The score is in 4/4 time and features a descending whole-tone scale in the right hand. The left hand has a bass line with triplets. Dynamics include *pp*, *p*, and *più f*. Performance instructions include *molto espr.* and *più f*.

Большое место занимает в пятой картине развитие темы- секвенции Пиковой дамы (см. начало сцены 19). Появляется тема призрака. При словах «Я пришла к тебе против воли» в оркестре у кларнетов звучит нисходящая целотонная гамма¹.

¹ До этого момента целотонная гамма появлялась лишь однажды—в интродукции оперы.

Ее появление на длительном органном пункте тоники вносит ощущение мертвенного оцепенения, застылости.

В пятой картине применяются композитором и отдельные звукоизобразительные приемы (например, вой ветра), которые передают одновременно и ужас, смятение Германа. Когда Герман, словно в бреду, вспоминает картину похорон, начальная погребальная тема звучит за сценой у хора.

Шестая картина состоит из двух разделов: сцены-монолог Лизы, передающей ее душевное состояние перед встречей с Германом, и сцены свидания Лизы и Германа, центральное место в которой занимает их лирический дуэт,

Die Entwicklung des Themas der Pique Dame (siehe Anfang der Szene 19) nimmt im fünften Bild einen großen Raum ein. Das Thema des Geistes erscheint. Bei den Worten „Ich bin gegen meinen Willen zu dir gekommen“ spielen die Klarinetten des Orchesters eine absteigende, Ganztonleiter¹.

¹ Bis zu diesem Zeitpunkt war die Ganztonleiter nur ein einziges Mal erschienen, nämlich in der Einleitung der Oper.

Ihr Erscheinen auf dem langen Orgelpunkt der Tonika vermittelt ein Gefühl von Erstarrung und Starrheit.

Im fünften Bild setzt der Komponist auch einzelne Klangelemente ein (z. B. den heulenden Wind), um Hermanns Entsetzen und Verwirrung zu vermitteln. Als Hermann sich wie im Delirium an die Beerdigungsszene erinnert, wird das anfängliche Beerdigungsthema vom Chor hinter der Bühne wiedergegeben.


Das sechste Bild ist in zwei Abschnitte unterteilt: die Monologszene Lisas, die ihren Gemütszustand vor der Begegnung mit Hermann schildert, und die Begegnungsszene zwischen Lisa und Hermann, die sich auf ihr lyrisches

непосредственно переходящий в заключение картины.

Шестая картина, первоначально отсутствовавшая в либретто, введена по настоянию самого композитора. «Нужно, чтобы зритель знал, что стало с Лизой. Закончить ее роль четвертой картиной нельзя»,— писал Чайковский своему брату-либреттисту. И именно образ Лизы занимает центральное место в музыке шестой картины, раскрывающей душевное благородство и твердость ее характера.

Сцена и ариозо Лизы представляют собой развернутый драматический монолог, начинающийся неторопливым инструментальным вступлением.

Своеобразен ритмический пульс этого вступления: если триольный ритм аккомпанирующих фигураций вносит в музыку трепетность, тревожность, то сама тема звучит в ровном, почти маршевом движении Четвертями. В мелодии подчеркиваются мерность, повторность. Она начинается с повторения тонического звука и после недлительного отклонения вновь возвращается к нему. Перед каждым вторым тактом появляется выразительный предыкт в ритме


 на восходящей интонации.

Duett konzentriert und direkt zum Schluss des Bildes führt.

Das sechste Bild, das ursprünglich im Libretto fehlte, wurde auf Drängen des Komponisten selbst eingeführt. „Das Publikum muss wissen, was aus Lisa geworden ist. Es ist unmöglich, ihre Rolle mit einem vierten Bild abzuschließen“, - schrieb Tschaikowski an seinen Bruder, den Librettisten. Und es ist Lisas Bild, das in der Musik des sechsten Bildes im Mittelpunkt steht und die geistige Noblesse und Festigkeit ihres Charakters offenbart.

Die Szene und das Arioso Lisas ist ein ausgedehnter dramatischer Monolog, der mit einer gemächlichen instrumentalen Einleitung beginnt.

Der rhythmische Puls dieser Einleitung ist eigenartig: während der Triolen-Rhythmus der Begleitfiguren Beklemmung und Angst in die Musik einführt, erklingt das Thema selbst in einer gleichmäßigen, fast marschierenden Bewegung von Vierteln. Die Melodie wird durch ihren Takt und ihre Wiederholungen unterstrichen. Die Melodie beginnt mit der Wiederholung eines Tonika-Tons und kehrt nach einer kurzen Abweichung zu diesem zurück. Vor jedem zweiten Takt gibt es ein ausdrucksvolles Vorspiel im Rhythmus

 auf einer aufsteigenden

Intonation.

[Moderato assai]
accentuato

Упорно повторяется один и тот же гармонический оборот: тоника — субдоминанта — тоника. Такое строение темы придает ей суровый, непреклонный характер, она звучит как выражение трагической обреченности.

Подобно тому, как это было в четвертой картине, музыка

Die gleiche harmonische Wendung von Tonika - Subdominante - Tonika wird ständig wiederholt. Die Struktur des Themas verleiht ihm einen strengen, unerbittlichen Charakter, der wie ein Ausdruck von tragischem Unheil klingt.

Wie im vierten Bild wird die Orchestereinleitung nach Beginn der

оркестрового вступления продолжается и после начала сценического действия в качестве сопровождения к речитативу Лизы «Уж полночь близится». Но здесь появляется и новая попевка (у гобоя), напоминающая интонации из первой арии Лизы во второй картине («Откуда эти слезы?»). После речитативного вступления следует широкораспевное, но вместе с тем и по-речевому выразительное ариозо Лизы «Ах, истомилась я горем. ...». Мелодическое развитие ариозо отличается большой плавностью. Характерной его чертой является «опевание» тоники лада — звука ля.

Сопровождение выдержано в гомофонно-гармоническом складе, с небольшими мелодическими подголосками, подхватывающими движение мелодии. Форма ариозо — варьированная строфа, но благодаря большому изменению, которому подвергается основная тема, создается единая линия постепенного нарастания. В последней, кульминационной строфе тема получает наиболее широкое развитие¹.

¹ По типу формообразования ариозо сходно с некоторыми лирическими романсами-монологами Чайковского, также образующими единую линию драматического развития при сохранении в то же время связи со строфической формой.

Здесь достигается мелодическая вершина ариозо (ля второй октавы).

Szene fortgesetzt, um Lisas Rezitativ „Es ist fast Mitternacht“ zu begleiten. Aber hier erscheint ein neuer Gesang (von der Oboe), der an die Intonation der ersten Arie Lisas im zweiten Bild erinnert („Warum diese Tränen?“). Auf die rezitative Einleitung folgt ein skandierendes, aber ausdrucksstarkes Arioso von Lisa „Ach, ich bin müde vor Kummer...“. Die melodische Entwicklung des Ariosos zeichnet sich durch eine große Geläufigkeit aus. Ein typisches Merkmal des Ariosos ist das „Singen“ der Tonart der Harmonie - des A-Tons.

Die Begleitung ist in einem homophon-harmonischen Modus gehalten, mit kleinen melodischen Unterstimmen, die die Bewegung der Melodie aufgreifen. Die Form ist eine arioso-variante Strophe, aber die große Veränderung des Hauptthemas schafft eine einzige Linie mit allmählichem Wachstum. In der letzten, kulminierenden Strophe wird das Thema am ausführlichsten entwickelt¹.

¹ Das Arioso ähnelt einigen der lyrischen Romanzen-Monologe Tschaikowskis, die ebenfalls eine einzige Linie der dramatischen Entwicklung bilden und dabei eine Verbindung zur Strophenform beibehalten.

Der melodische Höhepunkt des Ariosos (A in der zweiten Oktave) wird hier erreicht.

Ах, ис_то_ми_лась я го — рем... Но_чью ли, днем,

толь_ко о нем ду — мой се_бя ис_тер — за — ла я...

Где же ты, ра — дость бы — ва — ла — я?

Постепенной драматизации ариозо способствует и изменение фактуры оркестрового сопровождения: появление тремоло, триольного восходящего движения в средних голосах, устремленного вверх поступенного движения баса. Все ариозо заканчивается печальными, преимущественно ниспадающими мелодическими фразами: «Я истомилась! Я исстрадалась! Тоска

Die allmähliche Dramatisierung des Arioso wird durch Veränderungen in der Struktur der Orchesterbegleitung unterstützt: das Auftauchen eines Tremolos, triolenartige Aufwärtsbewegungen in den Mittelstimmen und aufwärts gerichtete Bewegungen des Basses. Das Arioso schließt mit traurigen melodischen Phrasen, die überwiegend abwärts fließen: „Ich bin müde! Ich bin gequält!

грызет меня и гложет». Это небольшая coda, которая придает музыкальной форме завершенность.

После ариозо вновь следует речитативный эпизод, рисующий все возрастающее волнение Лизы. В оркестре снова звучит тема вступления. Имитационное проведение ее у различных инструментов создает единую нисходящую мелодическую линию.

Как ответ на бой часов крепостной башни, звучит страстный возглас Лизы, выражающий ее отчаяние. Начинается новое драматическое ариозо — Allegro giusto: «Так это правда! Со злодеем свою судьбу связала я». Прерываемые паузами, сопровождаемые стремительной по своему характеру музыкой оркестра, короткие мелодические фразы создают ярко патетический эмоциональный образ, во многом противоположный сосредоточенно-скорбному первому ариозо Лизы².

² Эта же взволнованно-патетическая музыка повторяется в конце сцены, когда Лиза убеждается, что Герман виновен в смерти Графини. На этот раз мелодия Лизы сопровождается второй мелодической линией в партии Германа («Да, да, то правда, три карты»). Голоса сливаются в дуэт.

Дуэт Лизы и Германа («О да, миновали страданья»). Приход Германа отмечен резким тональным сдвигом. Характерно, что здесь использованы композитором те же тональности до мажор и ми мажор и те же гармонические обороты, которые встречались в конце второй картины (см. гармонии на словах: «Нет! Живи!»; «Красавица! Богиня! Ангел!»; «Я твоя!»). В данном случае аналогичная второй картине гармоническая последовательность, обостренная квартсекстаккордовым басом, звучит более сжато (с текстом «Ты здесь, ты здесь! Ты не злодей!»).

Die Sehnsucht frisst und nagt an mir.“ Es ist eine kleine Coda, die die musikalische Form abschließt.

Auf das Arioso folgt wieder eine rezitative Episode, die Lisas zunehmende Erregung hervorhebt. Das Orchester spielt noch einmal das Thema der Einleitung. Durch die Nachahmung der verschiedenen Instrumente entsteht eine einzige absteigende melodische Linie.

Lisas leidenschaftlicher Schrei der Verzweiflung erklingt als Antwort auf das Schlagen der Turmuhr des Schlosses. Ein neues dramatisches Arioso beginnt, Allegro giusto: „Es ist also wahr! Ich habe mein Schicksal an den Schurken gebunden.“ Unterbrochen von Pausen und begleitet von rasanter Orchestermusik, erzeugen kurze melodische Phrasen ein helles, pathetisches Gefühlsbild, das in starkem Kontrast zum konzentrierten und schwermütigen ersten Arioso Lisas² steht.

² Dieselbe aufgeregte und pathetische Musik wird am Ende der Szene wiederholt, wenn Lisa überzeugt ist, dass Hermann am Tod der Gräfin schuldig ist. Diesmal wird Lisas Melodie von einer zweiten melodischen Linie in Hermanns Stimme begleitet („Ja, ja, das ist wahr, drei Karten“). Die Stimmen verschmelzen zu einem Duett.

Duett mit Lisa und Hermann („Oh ja, das Leiden ist vorbei“). Hermanns Ankunft wird durch einen scharfen Tonartwechsel gekennzeichnet. Es ist bemerkenswert, dass der Komponist die gleichen tonalen Qualitäten in C-Dur und E-Dur und die gleichen harmonischen Formeln verwendet, die am Ende des zweiten Bildes verwendet wurden (siehe Harmonien auf den Worten „Nein! Lebe! Göttin! Engel!“; „Ich bin dein!“). In diesem Fall erklingt eine harmonische Sequenz, die dem zweiten Bild ähnelt, durch den Quart-Bass verschärft und stärker komprimiert (mit dem Text „Du bist hier, du bist hier! Du

После краткого вступительного диалога Лизы и Германа начинается их лирический дуэт (в тональности ля мажор, которая как бы противопоставлена ля-минорному ариозо Лизы).

Дуэт является средним, контрастным разделом шестой картины. На некоторое время воцаряется светлое лирическое настроение. В ровном ритмическом движении 9/8, при диалогическом переплетении голосов, развертывается восторженная мелодия дуэта. Но он не завершен по форме, а внезапно переходит в бредовую речь Германа о картах, об игорном доме. И вновь в музыкальное развитие включается тема трех карт и целотонная гамма, напоминающая о призраке Графини.

В самом конце, как сопровождение слов Германа «Да! Я тот третий, кто, страстно любя», звучит в том же зловещем тембре, что и в четвертой картине, основная тема Пиковой дамы — ее квартовая секвенция, как бы олицетворяя своим появлением роковую неизбежность гибели Германа. Музыка всей шестой картины завершается оркестровой постлюдией на теме вступления (fff). Шестая картина — одна из самых драматических картин оперы; заканчиваясь в фа-диез миноре, она обнаруживает тем самым свою близость как к квинтету «Мне страшно» (первая картина), так и к началу и окончанию четвертой картины.

Седьмая картина — драматическая развязка оперы. Как и в предыдущих сценах, судьба главного героя, мир его переживаний раскрывается в реальном, метко и образно зарисованном композитором бытовом окружении, резко противопоставленном его душевному состоянию. Веселый хор игроков, шуточные куплеты Томского («Если б

bist kein Schurke!«). Nach einem kurzen einleitenden Dialog zwischen Lisa und Hermann beginnt ihr lyrisches Duett (in der Tonart A-Dur, die mit Lisas a-Moll-Arioso zu kontrastieren scheint).

Das Duett ist der mittlere, kontrastreiche Teil des sechsten Bildes. Eine Zeit lang herrscht eine leichte, lyrische Stimmung. In der sanften rhythmischen Bewegung des 9/8-Taktes, einer dialogischen Verflechtung der Stimmen, entfaltet sich eine enthusiastische Duettmelodie. Aber sie ist nicht in der Form abgeschlossen und verwandelt sich plötzlich in eine ausschweifende Rede über Karten, über ein Spielhaus. Erneut werden das Thema der drei Karten und eine an das Gespenst der Gräfin erinnernde Ganztonleiter in die musikalische Entwicklung einbezogen.

Ganz am Ende, als Begleitung zu Hermanns Worten „Ja! Ich bin der Dritte, der leidenschaftlich liebt“, erklingt das Hauptthema der Pique Dame - dessen Quartfolge - in der gleichen unheilvollen Klangfarbe wie im vierten Bild, als ob es die schicksalhafte Unausweichlichkeit von Hermanns Tod verkörpern soll. Die Musik des gesamten sechsten Bildes endet mit dem orchestralen Nachspiel über das Thema der Einleitung (fff). Das sechste Bild ist eine der dramatischsten Szenen der Oper; es endet in fis-Moll und zeigt damit seine Verwandtschaft sowohl mit dem Quintett „Ich fürchte mich“ (dem ersten Bild) als auch mit dem Anfang und dem Ende des vierten Bildes.

Das siebte Bild ist der dramatische Höhepunkt der Oper. Wie in den vorangegangenen Szenen offenbaren sich das Schicksal des Protagonisten und seine Leidenswelt in der realen, vom Komponisten treffend und bildhaft skizzierten alltäglichen Umgebung, die in scharfem Kontrast zu seinem Seelenzustand steht. Der fröhliche Chor der Spieler und die verspielten Couplets

милые девицы») образуют контрастный фон к трагической развязке судьбы Германа.

В духе всей этой бытовой сцены написан и последний сольный номер опьяненного временной удачей и одержимого мыслью о выигрыше Германа — ария «Что наша жизнь? Игра!». Она написана в форме куплетной песни с припевом, в жанре «застольной». Ее отличает четкий маршевый ритм.

Tomskis („Wenn nur süße Mägde“) bilden einen kontrastreichen Hintergrund für die tragische Auflösung von Hermanns Schicksal.

Im Geiste dieser ganzen alltäglichen Szene ist das letzte Solostück Hermanns, berauscht von seinem vorübergehenden Glück und besessen von der Idee zu gewinnen - die Arie „Was ist unser Leben? Ein Spiel!“. Sie ist in Form eines Strophenliedes mit Refrain geschrieben, in der Art eines Tischliedes. Sie hat einen ausgeprägten Marschrhythmus.

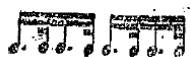
253' Moderato con moto

GERMAN

Что на-ша жизнь? Иг-ра!

Второй куплет более драматизирован, благодаря новому оркестровому сопровождению запева («Что верно? Смерть одна!») и секвенционному развитию окончания куплета («Пусть неудачник плачет»). За исключением данной песни, музыка Германа в седьмой картине интонационно и тематически связана со всем предыдущим развитием его партии.

С момента появления Германа в игорном доме в оркестре проходит ряд важнейших тем и тематических элементов оперы: квартетная тема Графини — Пиковой дамы, стремительные вихревые пассажи струнных, напоминающие музыку сцены в казарме, острочеканный ритм



, присутствовавший еще во вступлении к опере. Когда в руках Германа оказывается дама пик,

Die zweite Strophe ist dramatischer, dank der neuen Orchesterbegleitung des Gesangs („Was ist richtig? Allein der Tod!“) und der sequenziellen Entwicklung des Strophenendes („Lass den Verlierer weinen“). Mit Ausnahme dieses Liedes ist Hermanns Musik im siebten Bild intonatorisch und thematisch mit der gesamten vorherigen Entwicklung seiner Rolle verbunden.

Von dem Moment an, in dem Hermann in der Spielbank erscheint, ist das Orchester mit einer Reihe der wichtigsten Themen und thematischen Elemente der Oper gefüllt: das Quartettthema der Gräfin - Pique dame, die wirbelnden, schwirrenden Streicherpassagen, die an die Kasernenmusik erinnern, und der scharf

geschnittene Rhythmus , der schon in der Einleitung der Oper

в оркестре звучит тема трех карт, а вслед за нею целотонный звукоряд, характеризовавший в пятой картине призрак Графини.

В другой план переключается все развитие музыки в самом конце сцены: сознание Германа проясняется, в его памяти возникает прекрасный образ Лизы. У флейт и кларнетов печально, но вместе с тем просветленно, на фоне шелестящего тремоло струнных в верхних регистрах звучит тема любви, завершаемая оборотом на VI пониженной ступени. На короткий момент ее прерывает погребального характера хор, выражающий глубокое потрясение присутствующих. И снова в оркестре звучит лирическая тема, олицетворяющая чувство светлой любви. Ею и заканчивается опера.

Проследив по действиям все развитие оперы, мы видим, что ее музыка отличается большой цельностью, единством, органичностью тематических связей вокальных партий и оркестра, большим многообразием интонационных истоков.

Основные образы оперы — Герман и Лиза — показаны в большом развитии, обусловленном, в свою очередь, развитием всей драмы. Графиня обрисована в двух планах: как реальнобытовой персонаж и как обобщающий образ, олицетворяющий в сознании Германа роковое, трагическое начало в жизни, саму смерть.

Чайковский использует в опере, помимо прямых, также косвенные приемы характеристик. Так, например, романс Полины во второй картине является, по существу, предвестником трагической судьбы Лизы и интонационно связан с шестой картиной — сценой гибели Лизы.

прäsent war. Wenn die Pique dame in Hermanns Händen ist, erklingt im Orchester das Thema der drei Karten, gefolgt von einer Ganztonskala, die den Geist der Gräfin im fünften Bild charakterisiert.

Ganz am Ende der Szene ändert sich die gesamte Entwicklung der Musik: Hermanns Bewusstsein wird klar und das schöne Bild von Lisa taucht in seinem Kopf auf. In den Flöten und Klarinetten wird das traurige und doch erhellende Liebethema, das mit einer Wendung in der VI. Stufe endet, gegen das rauschende Tremolo der Streicher in den oberen Registern gespielt. Für einen kurzen Moment wird es von einem Chor unterbrochen, der die tiefe Erschütterung des Publikums zum Ausdruck bringt. Erneut spielt das Orchester ein lyrisches Thema, das das Gefühl der glücklichen Liebe verkörpert. Die Oper endet mit diesem Thema.

Nachdem wir die gesamte Entwicklung der Oper in Aktion verfolgt haben, können wir feststellen, dass ihre Musik eine große Integrität, Einheit, organische thematische Verbindungen zwischen den Gesangsstimmen und dem Orchester und eine große Vielfalt an Intonationsquellen aufweist.

Die Hauptfiguren der Oper - Hermann und Lisa - werden in einer großen Entwicklung gezeigt, die ihrerseits durch die Entwicklung des gesamten Dramas bedingt ist. Die Gräfin wird aus zwei Perspektiven dargestellt: als reale Person und als verallgemeinerndes Bild, das in Hermanns Kopf den schicksalhaften, tragischen Anfang des Lebens, den Tod selbst, verkörpert.

Tschaikowski verwendet in der Oper neben den direkten auch indirekte Techniken der Charakterisierung. So ist beispielsweise Polinas Romanze im zweiten Bild im Wesentlichen ein Vorbote von Lisas tragischem Schicksal und intonatorisch mit dem sechsten Bild, der Szene von Lisas Tod, verbunden.

Чайковский воплощает последовательное развитие драмы через качественное преобразование тем, достигая этим единства и непрерывности музыкального развития. В этом смысле «Пиковая дама» является самой симфонической из опер Чайковского.

Как в «Евгении Онегине» и в других, послеонегинских, операх, Чайковский включает в «Пиковую даму», наряду со сквозным развитием, закругленные музыкальные номера — арии, дуэты, ансамбли, хоровые и танцевальные эпизоды, появление которых всегда драматургически оправдано и не нарушает общей целеустремленности действия. В этом отношении он не порывает с установившимися оперными традициями и гибко претворяет опыт классической и романтической оперы. Большую роль играет ариозно-декламационный по своему характеру речитатив, отличающийся разнообразием, гибкостью и нередко интонационно тесно связанный с основными музыкальными темами оперы. Здесь прежде всего выступают связи с Даргомыжским.

Особо нужно подчеркнуть умение композитора распределять узловые музыкально-сценические кульминации таким образом, чтобы оперная форма в целом приобретала черты рельефности, яркости и тем самым способствовала доведению до слушателя основного драматургического замысла.

Опера «Пиковая дама» была впервые с огромным успехом исполнена в Петербурге 7 декабря 1890 года под управлением дирижера Э. Ф. Направника. Партию Германа пел известный русский певец Н. Н. Фигнер, партию Лизы — М. И. Фигнер. Как и опера «Евгений Онегин», «Пиковая дама» не сходит с репертуара многочисленных русских и зарубежных музыкальных театров,

Tschaikowski verkörpert die sukzessive Entwicklung des Dramas durch die qualitative Umwandlung der Themen und erreicht so Einheit und Kontinuität in der musikalischen Entwicklung. In diesem Sinne ist die „Pique Dame“ die symphonischste von Tschaikowskis Opern.

Wie in „Eugen Onegin“ und anderen nachoneginschen Opern baut Tschaikowski in „Die Pique Dame“ neben der übergreifenden Entwicklung auch abgerundete musikalische Nummern ein - Arien, Duette, Ensembles, Chor- und Tanzepisoden, deren Auftreten stets dramaturgisch begründet ist und den allgemeinen Sinn der Handlung nicht beeinträchtigt. In dieser Hinsicht bricht er nicht mit den etablierten Operntraditionen und setzt die Erfahrungen der klassischen und romantischen Oper flexibel um. Eine wichtige Rolle spielt das arioso-deklamatorische Rezitativ, das abwechslungsreich und flexibel gestaltet ist und oft intonatorisch eng mit den musikalischen Hauptthemen der Oper verbunden ist. Hier sind die Verbindungen zu Dargomyschski auffällig.

Besonders hervorzuheben ist die Fähigkeit des Komponisten, die wichtigsten musikalischen und theatralischen Höhepunkte so zu verteilen, dass die Opernform als Ganzes die Züge von Relief und Helligkeit annimmt und so dazu beiträgt, dem Hörer die dramaturgische Hauptidee zu vermitteln.

Die Oper „Pique Dame“ wurde am 7. Dezember 1890 in Petersburg unter der Leitung des Dirigenten E. F. Naprawnik mit großem Beifall uraufgeführt. Die Rolle des Hermann wurde von dem berühmten russischen Sänger N. N. Figner und die der Lisa von M. I. Figner gesungen. Wie die Oper „Eugen Onegin“ gehört auch die „Pique Dame“ bis heute zum Repertoire zahlreicher russischer und ausländischer Musiktheater und hat die Bewunderung

завоевав себе огромную любовь широчайших масс слушателей.

Большую роль в раскрытии ее идейного замысла сыграл С. В. Рахманинов, выступивший в 1904 году как дирижер «Пиковой дамы» в Большом театре.

БАЛЕТЫ

Первый балет Чайковского «Лебединое озеро» был сочинен композитором еще в московский период жизни — в 1876 году, то есть за год до начала работы над оперой «Евгений Онегин». Уже в этом произведении ярко проявились реформаторские стремления Чайковского в области балетного искусства. На основе одного из распространенных сказочных сюжетов о девушке, превращенной в лебедя, Чайковский создал окрашенную в лирико-романтические тона музыкальную повесть о любви и верности, о красоте чувств человека и его борьбе против зла, мрака и насилия.

Если до Чайковского музыка в балете обычно носила прикладной характер, подчиняясь хореографии, то с появлением его балетов этот музыкальный жанр занял в музыкальном искусстве место, равноправное с оперой и симфоническими произведениями. Именно музыка стала в нем ведущим началом, воплощая в себе (в единстве с танцем) все содержание произведения. Так же, как опера и симфонические сочинения, балет стал выразителем больших идей, ярких и глубоких чувств и характеров. Драматические принципы оперного и симфонического творчества были перенесены Чайковским в балетный жанр и способствовали его быстрому расцвету. «Ведь балет — та же

der breitesten Kreise des Publikums gewonnen.

S. W. Rachmaninow spielte eine wichtige Rolle bei der Enthüllung seiner Ideen, als er 1904 im Bolschoi-Theater die „Pique Dame“ dirigierte.

BALLETTE

Tschaikowskis erstes Ballett, „Schwanensee“, schrieb der Komponist noch in Moskau, im Jahr 1876, also ein Jahr vor Beginn der Arbeiten an der Oper „Eugen Onegin“. In diesem Werk kommen Tschaikowskis reformerische Bestrebungen auf dem Gebiet des Balletts deutlich zum Ausdruck. Tschaikowski nutzte eine der am weitesten verbreiteten Märchengeschichten über ein Mädchen, das sich in einen Schwan verwandelt, um eine musikalische Erzählung über Liebe und Treue, über die Schönheit der menschlichen Gefühle und seinen Kampf gegen das Böse, die Dunkelheit und die Gewalt zu schaffen, die in lyrischen und romantischen Tönen gehalten ist.

Während vor Tschaikowski die Musik im Ballett in der Regel angewandt und der Choreographie untergeordnet war, nahm diese Musikgattung mit dem Erscheinen seiner Ballette einen gleichberechtigten Platz in der Musik ein, gleichberechtigt mit der Oper und den symphonischen Werken. Es war die Musik, die im Mittelpunkt stand und (in Einheit mit dem Tanz) den gesamten Inhalt des Werks verkörperte. Wie die Oper und die Sinfonie ist auch das Ballett zum Vertreter großer Ideen, lebendiger und tiefer Gefühle und Charaktere geworden. Die dramatischen Prinzipien der Oper und der Sinfoniemusik wurden von Tschaikowski auf das Ballett übertragen und trugen zu dessen schneller Blüte bei. „Das Ballett ist dasselbe wie die Sinfonie“, - sagte

симфония», — говорил Чайковский и сочинением своих балетов, основанных на принципе сквозного музыкально-тематического развития, убедительно доказал это. Начав реформаторскую деятельность в области балетного творчества с сочинения «Лебединого озера», Чайковский утвердил свои принципы в следующих двух сказочных балетах — «Спящей красавице» (1889) и «Щелкунчике» (1892).

Как и в оперном жанре, композитор не отказался в музыке своих балетов от уже установившихся и общепринятых форм. Мы встречаем здесь «классические» и «характерные» танцы, пантомимы и дивертисменты, имеющие давнюю традицию в музыкально-хореографическом искусстве. Но у Чайковского все эти формы приобрели новый смысл и значение и всецело подчинились задаче раскрытия основного музыкального содержания. Танец в балетах Чайковского стал средством разнообразных музыкальных характеристик как отдельных героев, так и окружающей их среды. Включение того или иного типа танца всегда внутренне оправданно. Ряд танцев в балетах Чайковского, как, например, балетные адажио, выполняет функцию своеобразных монологов или лирических дуэтов, наиболее полно раскрывая переживания главных героев и являясь их психологическими портретами. Такие танцы играют в балетах Чайковского роль узловых лирических центров в развитии действия. Различного же типа характерные танцы рисуют образы других, второстепенных персонажей балета, создают яркую картину окружающего быта. Для характеристики среды Чайковский часто включает в действие и целые танцевальные сюиты, объединяя в

Tschaikowski, und er bewies dies überzeugend mit seinen Balletten, die auf dem Prinzip der transversalen musikalischen und thematischen Entwicklung basieren. Nachdem Tschaikowski mit „Schwanensee“ seine reformatorische Arbeit auf dem Gebiet der Ballettkomposition begonnen hatte, bestätigte er seine Prinzipien in seinen nächsten beiden Märchenballetten, „Dornröschen“ (1889) und „Der Nussknacker“ (1892).

Wie im Operngenre hat der Komponist auch in der Musik seiner Ballette nicht auf bereits etablierte und allgemein akzeptierte Formen verzichtet. Hier finden wir „klassische“ und „Charaktertänze“, Pantomimen und Divertissements, die eine lange Tradition in Musik und Choreographie haben. Doch bei Tschaikowski bekamen all diese Formen eine neue Bedeutung und einen neuen Stellenwert und waren der Aufgabe, den musikalischen Hauptinhalt zu entwickeln, völlig untergeordnet. Der Tanz in Tschaikowskis Balletten wurde zu einem Mittel der vielfältigen musikalischen Charakterisierung sowohl der einzelnen Figuren als auch ihrer Umgebung. Die Einbeziehung dieses oder jenes Tanzes ist immer innerlich begründet. Eine Reihe von Tänzen in Tschaikowskis Balletten, wie z. B. das Ballettadagio, erfüllen die Funktion einer Art Monolog oder lyrischen Duetts, die die Gefühle der Protagonisten in vollem Umfang offenbaren und deren psychologisches Porträt darstellen. Solche Tänze spielen in Tschaikowskis Balletten die Rolle eines lyrischen Brennpunkts in der Entwicklung der Handlung, und die verschiedenen Arten von Charaktertänzen zeichnen Bilder von anderen, sekundären Figuren im Ballett und schaffen ein lebendiges Bild der Umgebung. Tschaikowski bezieht oft ganze Tanzsuiten in die Handlung ein, um die Umgebung zu charakterisieren, und kombiniert dabei verschiedene

них различные национальные жанрово-характерные танцы.

Пantomимы (танцы-действия) выполняют в балете ту же роль, что речитативы в опере: они появляются в те моменты, которые связаны с различными этапами сюжетного «продвижения» действия. Но так же, как и оперные речитативы, подобные сцены у Чайковского насыщены большой напевностью и мелодической выразительностью.

Особо следует отметить широкое использование Чайковским в балетах вальсовых ритмов; они встречаются не только в собственно вальсах, но включаются и в музыку многих других номеров.

Для развития балетной музыки Чайковского имела большое значение работа композитора над различными фортепианными пьесами танцевального характера, а также его постоянное обращение к танцевальным ритмам при сочинении симфонических и оперных произведений. В области балетной музыки Чайковский явился продолжателем Глинки, создавшего гениальные образцы симфоцизации танца в балетных сценах «Ивана Сусанина» и «Руслана и Людмилы», а также в симфонических произведениях (например, в Вальсе-фантазии).

«СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА»

Основой содержания балета «Спящая красавица» послужила сказка французского писателя конца XVII — начала XVIII века Шарля Перро, опиравшегося, в свою очередь, на народное творчество. Действие балета разворачивается в сказочном царстве короля Флорестана XIV. Балет состоит из пролога и трех действий.

национальные, для жанра характерные танцы.

Die Pantomimen (Handlungstänze) im Ballett erfüllen dieselbe Funktion wie die Rezitative in der Oper: Sie treten in den Momenten auf, die mit den verschiedenen Etappen des „Fortschritts“ der Handlung verbunden sind. Aber genau wie die Rezitative in der Oper sind auch Tschaikowskis Szenen voll von großer harmonischer und melodischer Ausdruckskraft.

Besonders erwähnenswert ist Tschaikowskis umfangreiche Verwendung von Walzerrhythmen in seinen Balletten; sie kommen nicht nur in den Walzern selbst vor, sondern sind auch in der Musik vieler anderer Stücke enthalten.

Tschaikowskis Arbeit an verschiedenen Klavierstücken mit Tanzcharakter sowie seine ständige Bezugnahme auf Tanzrhythmen in seinen symphonischen und opernhaften Werken waren für die Entwicklung der Ballettmusik von großer Bedeutung. In der Ballettmusik knüpfte Tschaikowski an Glinka an, der in den Balletten „Iwan Sussanin“ und „Ruslan und Ljudmila“ sowie in symphonischen Werken (z. B. der „Walzer-Fantasie“) brillante Beispiele für die Symphonisierung des Tanzes lieferte.

„DORNRÖSCHEN“

Der Inhalt des Balletts „Dornröschen“ basiert auf einer Fabel von Charles Perrault, einem französischen Schriftsteller am Ende des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts, der sich wiederum auf die Volkskunst stützte. Die Geschichte des Balletts spielt im märchenhaften Königreich von König Florestan XIV. Das Ballett besteht aus einem Prolog und drei Akten.

Краткое содержание. Пролог. На праздник по случаю крестин дочери короля принцессы Авроры приглашено много гостей. Но распорядитель праздника Каталябют забыл пригласить злую фею Карабос. В разгар праздника разгневанная фея появляется со своей свитой и, мстя за нанесенное ей оскорбление, произносит страшное заклятие: в день шестнадцатилетия Аврора уколется себе веретеном руку и заснет вечным сном. Все присутствующие охвачены ужасом. Их мольбы напрасны: фея Карабос неумолима. Однако добрая фея Сирени, не властная совсем отменить страшное пророчество злой Карабос, смягчает его: Аврора уснет, но не навсегда. Она будет спать сто лет и проснется от поцелуя прекрасного принца, который придет освободить ее от злого колдовства.

Первое действие. Наступил день совершеннолетия Авроры. Во дворце устраивается праздник. Во время танцев Аврора замечает старуху с веретеном. Взяв из ее рук веретено, Аврора кружится с ним в вихре танца и неожиданно падает от укола. Старуха сбрасывает с себя плащ и предстает перед всеми как злая волшебница Карабос. Предсказание свершилось. Аврора заснула, но вместе с ней фея Сирени погружает в сон и весь королевский замок. Плющ и лианы закрывают дворец, парк превращается в дремучий сказочный лес.

Второе действие. Первая картина. Прошло сто лет. В лесу после охоты отдыхают принц Дезире и его Гости. Придворные играют и танцуют. Когда Дезире остается один, перед ним появляется фея Сирени и вызывает видение Авроры, чтобы показать принцу Дезире образ его будущей возлюбленной. Восхищенный красотой девушки, Дезире следует за феей Сирени в лодке к заколдованному замку.

Вторая картина. Спящее царство и в нем красавица Аврора. Тщетны усилия Карабос помешать проникновению принца в замок. Поцелуй Дезире пробуждает Аврору, а вместе с ней просыпается и все волшебное царство.

Kurze Inhaltsangabe. Prolog. Zum Fest der Königstochter, Prinzessin Aurora, sind viele Gäste eingeladen worden. Doch der Festmeister Catalabutte hat vergessen, die böse Carabosse einzuladen. Mitten in den Feierlichkeiten erscheinen die wütende Fee und ihr Gefolge und sprechen aus Rache für ihr Vergehen einen schrecklichen Zauberspruch aus: an ihrem sechzehnten Geburtstag soll Aurora sich mit einer Spindel in den Arm stechen und in ewigen Schlaf fallen. Alle Anwesenden sind von Entsetzen ergriffen. Ihre Bitten sind vergeblich: die Fee Carabosse ist unerbittlich. Doch die gute Fliederfee, die die Prophezeiung der bösen Carabosse nicht ganz aufheben kann, mildert den Schlag: Aurora schläft ein, aber nicht für immer. Sie wird hundert Jahre lang schlafen und durch den Kuss eines schönen Prinzen erwachen, der sie von der bösen Zauberei befreien wird.

Erster Akt. Der Tag von Auroras Volljährigkeit ist gekommen. Im Palast findet ein Fest statt. Beim Tanzen bemerkt Aurora eine alte Frau, die eine Spindel trägt. Sie nimmt ihr die Spindel aus der Hand und wird beim Tanzen von dem Stachel getroffen. Die alte Frau wirft ihren Mantel ab und stellt sich allen als die böse Zauberin Carabosse vor. Die Prophezeiung ist erfüllt. Aurora ist eingeschlafen, aber die Fliederfee hat das ganze Schloss in Schlaf versetzt. Efeu und Ranken bedecken das Schloss und der Park verwandelt sich in einen dichten Märchenwald.

Zweiter Akt. Erstes Bild. Einhundert Jahre sind vergangen. Prinz Desirée und seine Gäste ruhen sich nach einer Jagd im Wald aus. Die Höflinge spielen und tanzen. Als Desirée allein ist, erscheint die Fliederfee vor ihm und beschwört eine Vision von Aurora, um Prinz Desirée das Bild seiner zukünftigen Geliebten zu zeigen. Begeistert von der Schönheit des Mädchens, folgt Desirée der Fliederfee in einem Boot zum verwunschenen Schloss.

Zweites Bild. Das schlafende Königreich und die schöne Aurora darin. Die Bemühungen der Carabosse, den Prinzen am Betreten des Schlosses zu hindern, sind vergeblich. Desirées Kuss erweckt Aurora, und mit ihr erwacht das gesamte magische Königreich. Böse Zaubersprüche werden

Злые чары побеждены большой и прекрасной любовью Дезире.

Третье действие. Пышный праздник, устроенный королем Флорестаном по случаю свадьбы принцессы Авроры и принца Дезире. Среди гостей много персонажей из различных сказок. Радость и счастье наполняют сердца всех присутствующих.

Идея балета — победа света над мраком, счастья над страданиями. «Спящая красавица» — одно из самых светлых, жизнеутверждающих произведений Чайковского. Музыка полна праздничного веселья, яркой солнечности, а вместе с тем и задушевной, полнокровной светлой лирики, раскрывающей красоту душевного мира человека. Фантастический сюжет не стал для Чайковского препятствием для выражения правдивых, подлинно человеческих чувств, Переживания Авроры, Дезире, феи Сирени — все это чувства живых, искренне любящих и страстно устремленных к счастью людей. Но всему человеческому, светлому в балете резко противопоставлен иной мир — мир злобы и ненависти, воплощенный в фалете тоже очень ярко и рельефно в образе злой Карабос. Основной конфликт между светлыми и мрачными силами находит свое воплощение в столкновении двух ведущих музыкальных тем балета: темы Сирени и темы Карабос. Добро и человечность побеждают зло и насилие. В музыке торжествуют жизнь, радость. И эта победа света над мраком широко и празднично утверждается Чайковским в заключительном третьем действии балета.

Интродукция. Оркестровая интродукция предваряет действие балета. В ней впервые сталкиваются два главных музыкальных образа:

durch Desirées große und wunderbare Liebe besiegt.

Dritter Akt. Ein üppiges Festmahl, das König Florestan zur Feier der Hochzeit von Prinzessin Aurora und Prinz Desirée gibt. Unter den Gästen befinden sich viele Figuren aus verschiedenen Märchen. Freude und Glück erfüllen die Herzen aller Anwesenden.

Die Idee des Balletts ist der Sieg des Lichts über die Dunkelheit, des Glücks über das Leid. „Dornröschen“ ist eines der hellsten und lebensbejahendsten Werke Tschaikowskis. Die Musik ist voller festlicher Fröhlichkeit, hell und sonnig, aber auch voller intimer, vollblütiger, leichter Lyrik, die die Schönheit der menschlichen Seele offenbart. Für Tschaikowski war das phantastische Sujet kein Hindernis für den Ausdruck echter, wahrhaft menschlicher Gefühle: die Emotionen von Aurora, Desirée und der Fliederfee sind allesamt Gefühle lebendiger Menschen, die aufrichtig lieben und leidenschaftlich nach Glück streben. All die Menschlichkeit und das Licht im Ballett stehen jedoch in scharfem Kontrast zu einer anderen Welt - der Welt des Bösen und des Hasses, die im Ballett auch sehr anschaulich und reliefartig durch das Bild der bösen Carabosse verkörpert wird. Der Hauptkonflikt zwischen hellen und dunklen Mächten wird durch das Aufeinandertreffen der beiden wichtigsten musikalischen Themen des Balletts verkörpert: das Thema der Fliederfee und das Thema der Carabosse. Das Gute und die Menschlichkeit triumphieren über das Böse und die Gewalt. Das Leben und die Freude triumphieren in der Musik. Und dieser Triumph des Lichts über die Dunkelheit wird von Tschaikowski im abschließenden dritten Akt des Balletts breit und feierlich bekräftigt.

Einleitung. Die orchestrale Einleitung geht der Handlung des Balletts voraus. Es ist das erste Mal, dass die beiden musikalischen Hauptfiguren, die Fee

феи Карабос и феи Сирени.
Характеристики этих двух персонажей, олицетворяющих собой идеи зла и добра, резко контрастны.

Продолжая традиции Глинки в обрисовке положительных и отрицательных героев, Чайковский характеризует Карабос резкой, угловатой по ритму, гармонически неустойчивой темой.

Carabosse und die Fliederfee, aufeinander treffen. Die Eigenschaften dieser beiden Figuren, die die Ideen des Bösen und des Guten verkörpern, werden scharf kontrastiert.

Der Tradition von Glinkas Darstellung positiver und negativer Charaktere folgend, charakterisiert Tschaikowski Carabosse durch einen abrupten, kantigen Rhythmus und ein harmonisch instabiles Thema.

254 Allegro vivo

Тема феи Сирени, напротив, по самому своему характеру вокальна, мелодична. В гармоническом отношении она ясна, тонально устойчива (ее тональность, ми мажор, всегда связана в музыке Чайковского со светлыми лирическими образами).

Das Thema der Fliederfee hingegen ist von Natur aus gesanglich und melodiös. Harmonisch ist es klar und tonal stabil (seine Tonart, E-Dur, wird in Tschaikowskis Musik immer mit leichten lyrischen Bildern assoziiert).

255 Andantino

The image displays three systems of musical notation for piano. The first system features the Carabos theme, marked with the instruction *p dolce espressivo*. The second system continues the Carabos theme. The third system introduces the Fairy Siren theme, marked with *ff*. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef.

Оркестровка обеих тем также резко различна. Тему Карабос излагает весь оркестр. Появлению темы феи Сирени предшествует всплеск арф, после чего приветливая, ласковая мелодия звучит у флейт и английского рожка на фоне мягкого тремоло скрипок и альтов *pianissimo*. Тема Сирени подвергается в интродукции широкому развитию благодаря постепенному включению мелодических подголосков, еще более наполняющих ее широким, полнокровным мелодическим дыханием. В итоге большого эмоционального нарастания на тоническом квартсекстаккорде ми мажора в звучании *fortissimo*, у деревянных инструментов и труб

Auch die Orchestrierung der beiden Themen unterscheidet sich drastisch. Das Thema der Fee Carabosse wird vom gesamten Orchester vorgetragen. Der Einleitung des Fliederfeen-Themas geht ein Ausbruch von Harfen voraus, gefolgt von einer einladenden, zarten Melodie der Flöten und des Englischhorns gegen das sanfte Tremolo der Violinen und der Viola *pianissimo*. Das Fliederfeen-Thema wird in der Einleitung durch die allmähliche Einbeziehung von melodischen Unterstimmen entwickelt, die ihm einen breiteren, volleren melodischen Atem verleihen. Als Ergebnis des großen emotionalen Aufbaus auf dem Tonika-Quartsextakkord E-Dur im *Fortissimo* erklingt eine freudige Fanfare der

раздается радостный фанфарный сигнал, как бы знаменующий победу светлых сил над силами мрака (пример 256).

Таким образом, интродукция предвещает итог развития действия, раскрывает основную идею балета.

Первый номер пролога непосредственно следует за интродукцией.

Holzbläser und Trompeten, als ob sie den Sieg der Kräfte des Lichts über die Kräfte der Finsternis markieren würde (Beispiel 256).

So läutet die Einleitung den Höhepunkt der Handlung ein und enthüllt die Hauptidee des Balletts.

Die erste Nummer des Prologs folgt unmittelbar auf die Einleitung.

256

[Andantino]

Пролог включает в себя четыре номера, неразрывно следующие один за другим. Первый номер — торжественный марш, открывающий сцену праздника во дворце короля по случаю крестин Авроры. Второй — сцена с танцами, характеризующая в основном крестных матерей Авроры — добрых фей: фею Искренности, фею Цветущих колосьев, фею Рассыпающую хлебные крошки, фею Щебечущую канарейку, фею Пылких страстей и фею Сирени. Третий номер — Адажио добрых фей. Четвертый — финал, драматическая кульминация пролога.

Der Prolog besteht aus vier Nummern, die untrennbar miteinander verbunden sind. Die erste Nummer ist ein feierlicher Marsch, der die Szene des Festes im Palast des Königs anlässlich der Taufe Auroras eröffnet. Die zweite Nummer ist eine Tanzszene, die vor allem Auroras Patinnen, die guten Feen, charakterisiert: die Fee der Aufrichtigkeit, die Fee der gespreizten Ähren, die Fee des zwitschernden Kanarienvogels, die Fee der glühenden Leidenschaft und die Fee des Flieders. Die dritte Nummer ist das Adagio der guten Feen. Die vierte Nummer ist das

Адажио и вариации добрых фей — первый значительный лирический эпизод балета, за которым следует цепь вариаций, характеризующих каждую из фей. Сердечно приветствуя Аврору, феи одаряют новорожденную подарками. В основе адажио — задумчиво-ласковая, напевная тема солирующего кларнета, сопровождаемая звучанием арф.

Finale, der dramatische Höhepunkt des Prologs.

Das Adagio und die Variationen der guten Feen ist die erste bedeutende lyrische Episode des Balletts, gefolgt von einer Kette von Variationen, die jede der Feen charakterisieren. Die Feen begrüßen Aurora herzlich und überreichen der Neugeborenen Geschenke. Das Adagio basiert auf dem wehmütigen, melodiosen Thema des Klarinettensolos, das vom Klang der Harfen begleitet wird.

257

Andante

molto cantabile

molto cantabile
Кл. соно

Тема широко развивается (часто путем секвентного движения), драматизируется. При этом основой не только развития самого адажио, но и следующей за ним музыки является начальная интонация темы.

Das Thema wird ausgiebig entwickelt (oft durch sequenzielle Bewegungen) und dramatisiert. Die anfängliche Intonation des Themas ist nicht nur die Grundlage für die Entwicklung des

Из этого же исходного мотива вырастает и следующее за адажио Allegro vivo, вводящее в вариации¹.

¹ Вариациями в балете называется один из типов сольного классического танца.

Adagios selbst, sondern auch für die nachfolgende Musik.

Das Allegro vivo, das auf das Adagio folgt, entwickelt sich aus demselben Anfangsmotiv und leitet die Variationen ein¹.

¹ Variationen im Ballett sind eine Form des klassischen Solotanzes.

258: Allegro vivo



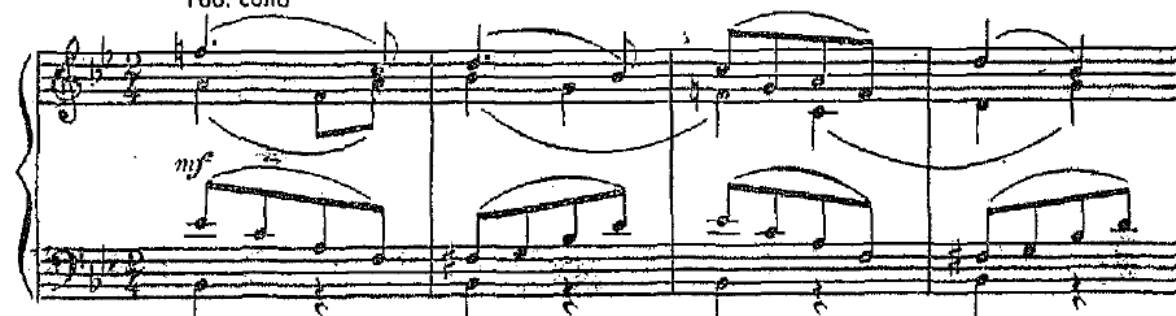
Каждая вариация — индивидуальный портрет той или иной феи.

Первая вариация (си-бемоль мажор) характеризует наивнопростодушную, скромную фею Искренности. Основная тема (у солирующего гобоя) подвижна, незатейлива и просто гармонизована.

Jede Variante ist ein individuelles Porträt einer bestimmten Fee.

Die erste Variation (B-Dur) ist geprägt von der naiven, einfältigen und bescheidenen Fee der Aufrichtigkeit. Das Hauptthema (für die Oboe solo) ist fließend, unprätentiös und einfach harmonisiert.

259 [Allegro moderato]
Гоб. соло



Вторая вариация (соль минор)—в ритме тарантеллы —рисует портрет живой и стремительной феи Цветущих колосьев.

Die zweite Variation (in g-Moll) - im Rhythmus einer Tarantella - zeichnet ein Porträt der lebhaften und ungestümen Fee der blühenden Ähren.

260

Allegro

В третьей вариации (ре мажор) представлена фея Рассыпающая хлебные крошки. Тема содержит яркие изобразительные штрихи (легкое staccato). Начальные интонации этой темы, как и начало аллегро, выросли из темы адажио. В целом эта вариация носит характер шутивого, подвижного скерцо.

In der dritten Variation (D-Dur) streut eine Fee Brotkrümel aus. Das Thema enthält lebhaft phantasievolle Anklänge (leichtes Staccato). Die anfänglichen Intonationen dieses Themas sind, wie der Beginn des Allegros, aus dem Adagio-Thema hervorgegangen. Insgesamt hat diese Variation den Charakter eines spielerischen, bewegten Scherzos.

261

Allegro moderato

Скр. pizz.

Музыка четвертого сольного танца (ре мажор) является, по существу, вариационным развитием темы феи Рассыпающей хлебные крошки. Здесь охарактеризована фея Щебечущая канарейка. Мелодия звучит звонко и красочно в верхнем регистре флейты-пикколо, сопровождаемая колокольчиками. Общий характер этого танца также шутивый, скерцозный.

Die Musik des vierten Solotanzes (D-Dur) ist im Wesentlichen eine Variation über das Thema der Brotkrumenfee. Hier wird die zwitschernde Kanariennee charakterisiert. Die Melodie ist klangvoll und farbenfroh im oberen Register der Piccoloflöte, begleitet von Glocken. Der Gesamtcharakter dieses Tanzes ist ebenfalls spielerisch, ein Scherzo.

262

Moderato Колокольчики

Пятый танец (фа мажор) — портрет феи Пылких страстей. Это — танец-галоп в остром подвижном ритме, с сохраняющимся на всем протяжении характерным затактом.

Der fünfte Tanz (F-Dur) ist ein Porträt der Fee der Leidenschaft. Es handelt sich um einen Galopp-Tanz in einem scharfen und beweglichen Rhythmus, mit einem charakteristischen Auftakt im ganzen Stück.

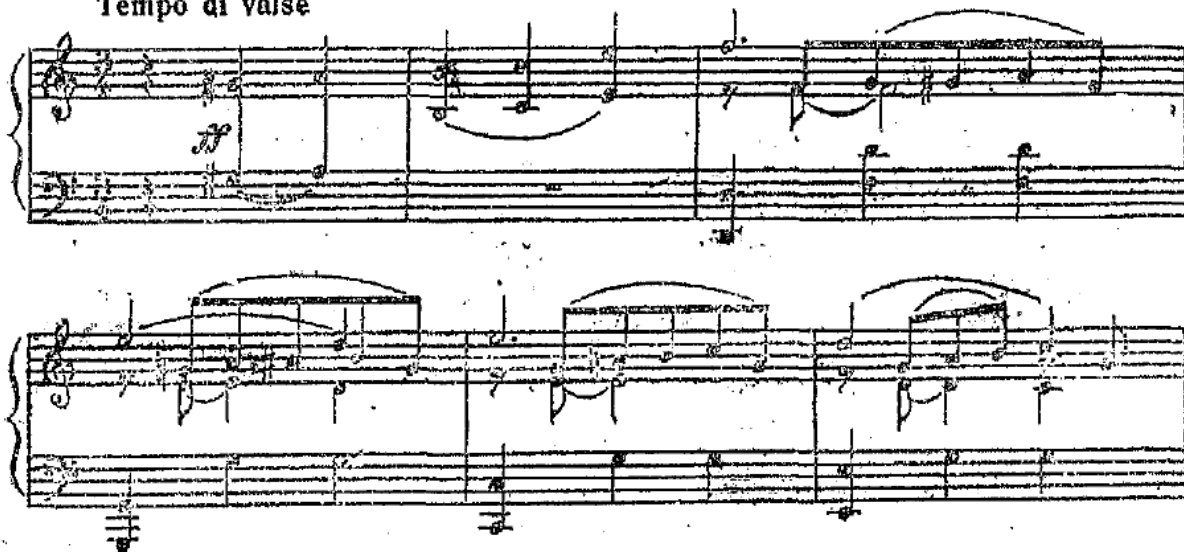
263

[Allegro molto vivace]

Шестая вариация (ля минор), посвященная фее Сирени, — поэтичный лирический вальс с простой мелодией, оплетаемой, как кружевом, выразительными хроматическими подголосками в средних голосах.

Die sechste Variation (in a-Moll), die der Fliederfee gewidmet ist, ist ein poetischer, lyrischer Walzer mit einer einfachen Melodie, die mit ausdrucksvollen chromatischen Unterstimmen in den Mittelstimmen versehen ist.

264 *Tempo di valse*



Вариации добрых фей заканчиваются стремительным общим танцем-кодой (ре мажор).

Финал пролога. В нем происходит столкновение феи Карабос и феи Сирени. Он начинается мягкой, певучей темой у кларнетов: это фея Сирени приближается к колыбели Авроры. Вдруг раздаются тревожные сигналы, сначала приглушенные, затем постепенно все усиливающиеся (модулирующая секвенция из доминантовых гармоний на органном пункте). Появляется фея Карабос в сопровождении чудовищной свиты — крыс и уродливых пажей. Ее тема звучит у кларнетов.

Die Variationen der guten Feen enden mit einem raschen allgemeinen Coda-Tanz (in D-Dur).

Finale des Prologs. Es handelt sich um einen Kampf zwischen der Fee Carabosse und der Fliederfee. Es beginnt mit einem sanften, melodösen Klarinetten-thema: es ist die Fliederfee, die sich Auroras Wiege nähert. Plötzlich ertönt ein zunächst gedämpfter, dann immer stärker werdender Alarm (eine modulierende Folge von Dominanharmonien auf dem Orgelpunkt). Die Fee Carabosse erscheint, begleitet von ihrem monströsen Gefolge aus Ratten und hässlichen Pagen. Ihr Thema wird von den Klarinetten gespielt.

265 *L'istesso tempo (Allegro vivo)*



Некоторое время музыка, связанная с образом Карабос, господствует над всем остальным. Карабос издевается над просьбами короля и королевы, добрых фей и всех остальных гостей.

Eine Zeit lang dominiert die Musik, die mit dem Bild von Carabosse verbunden ist, alles andere. Carabosse spottet über die Bitten des Königs und der Königin, der guten Feen und aller anderen

Наконец она «произносит» свое страшное пророчество: «Аврора уснет, и ее сон будет вечным». Жестко звучит тема проклятия (угловатое движение мелодии по квартам у фаготов, виолончелей и контрабасой).

Gäste. Schließlich „spricht“ sie ihre schreckliche Prophezeiung aus: „Aurora wird einschlafen und ihr Schlaf wird ewig sein.“ Das Thema des Fluches (die eckige Bewegung der Melodie durch die Viertel der Fagotte, Celli und Kontrabässe) ist hart.

266 [Allegro vivo]

The image shows a musical score for measures 266-270. The tempo is marked 'Allegro vivo'. The score is written for a piano, with a treble and bass clef. The melody in the upper voice is characterized by sharp, angular intervals, particularly in the first few measures. The lower voice provides a rhythmic accompaniment with some harmonic support. The overall mood is described as 'cold' and 'dead' in the accompanying text.

Эта холодная, мертвая музыка создает большое драматическое напряжение. Следует стремительный танец уродливой свиты Карабос, основанный на интонациях темы злой феи. И снова — резкий контраст: с появлением феи Сирени звучит уже знакомая по интродукции широкая, напевная тема. Снова все озаряется светом и вновь пробуждаются надежды на счастливое будущее Авроры. В последний раз появляется злобная тема Карабос: разъяренная колдунья со своей свитой покидает бал. Музыка пролога заканчивается светлой ми-мажорной темой Сирени.

Diese kalte, unbewegliche Musik erzeugt eine große dramatische Spannung. Das hässliche Gefolge der Carabosse tanzt einen rasanten Tanz, der auf den Intonationen des Themas der bösen Fee basiert. Erneut gibt es einen scharfen Kontrast: mit dem Erscheinen der Fliederfee erklingt ein breites, melodisches Thema, das bereits aus der Einleitung bekannt ist. Wieder wird alles erhellt, und die Hoffnung auf Auroras glückliche Zukunft wird erneut geweckt. Das bösartige Carabosse-Thema erscheint zum letzten Mal: die wütende Zauberin und ihr Gefolge fliehen vom Ball. Die Musik des Prologs endet mit dem leuchtenden Fliederthema in E-Dur.

Первое действие. Действие открывается бытовой сценой: начинается праздник по случаю совершеннолетия Авроры. Группа вязальщиц со спицами в руках затевает танец. Но заметивший это

Erster Akt. Die Handlung beginnt mit einer alltäglichen Szene: Auroras Geburtstagsfeier beginnt. Eine Gruppe von Strickerinnen mit Stricknadeln in den Händen beginnt einen Tanz. Doch der Haushofmeister Catalabutte

распорядитель Катабют гонит их и приказывает заключить в тюрьму за нарушение приказа короля, запретившего носить при себе острые предметы. Разгневан и король, появившийся в парке. Благодаря просьбам окружающих, крестьянки прощены. Начинается яркий, праздничный, ликующий вальс (си-бемоль мажор).

Адажио. Второе лирическое адажио (ми-бемоль мажор), выражающее чувство любви и восхищения принцев — женихов Авроры, является одновременно характеристикой ее красоты и обаяния.

После небольшого вступления, в котором ведущее место занимает каденция двух арф, звучит сочная, торжественно-плавная, широкая тема.

bemerkt sie und ordnet ihre Inhaftierung an, weil sie gegen das königliche Verbot verstoßen haben, scharfe Gegenstände zu tragen. Der König, der im Park erschienen ist, ist ebenfalls erzürnt. Dank der Bitten der Umstehenden werden die Bäuerinnen begnadigt. Der fröhliche, festliche und jubelnde Walzer (B-Dur) beginnt.

Adagio. Das zweite lyrische Adagio (Es-Dur), das die Liebesgefühle und die Bewunderung der Verehrer Auroras zum Ausdruck bringt, ist sowohl ein Merkmal ihrer Schönheit als auch ihres Charmes.

Nach einer kurzen Einleitung, die von einer Kadenz zweier Harfen dominiert wird, ist das Thema üppig, feierlich, fließend und breit.

267 Adagio maestoso

p Арфа

cresc.

Эта основная тема адажио проходит на протяжении танца три раза, причем дважды — с повторным проведением. Каждое новое появление темы более напряженно, насыщенно, чем предыдущее, что обусловлено драматизацией эпизодов, подготавливающих ее появление. В развитии музыки широко используются секвенции (см. такты 3—5 в примере 267). Секвенционный принцип является ведущим и в следующем разделе (*Poco stringendo*), достигая большого эмоционального напряжения к моменту второго появления темы (*Tempo I*).

Начинается новая волна: у виолончели соло развиваются интонации основной темы, а затем она проводится *fff* всем оркестром. Главный мотив излагается в тремолообразной фактуре. Он дважды прерывается уменьшенным септаккордом. Тема адажио в более сдержанном движении (*Molto sostenuto*) и новом варианте звучит в последний раз, как бы утверждая главную мысль всего номера.

Вариация Авроры. После краткого эпизода танцев фрейлин и пажей следует сольный танец — вариация Авроры. Безмятежно-светлым, радостным настроением пронизана музыка танца. Все окружающее в представлении Авроры ясно и радостно, ничем еще не омрачена ее жизнь, ничем не встревожено ее сердце.

Появление шаловливо-грациозной вальсовой темы вариации (соль мажор) подготавливается широким импровизационного характера вступлением солирующей скрипки, в конце которого и формируется вальсовый ритм.

Dieses Hauptthema des Adagios zieht sich dreimal durch den Tanz, mit zwei Wiederholungen. Jedes neue Erscheinen des Themas ist intensiver und intensiver als das vorherige, was auf die Dramatisierung der Episoden zurückzuführen ist, die sein Erscheinen vorbereiten. Sequenzen werden in der Entwicklung der Musik ausgiebig verwendet (siehe Takte 3-5 in Beispiel 267). Die Sequenzen weisen den Weg in den nächsten Abschnitt (*Poco stringendo*) und erreichen eine große emotionale Intensität beim zweiten Auftreten des Themas (*Tempo I*).

Eine neue Welle beginnt: das Cello-Solo entwickelt die Intonationen des Hauptthemas, und dann wird es vom ganzen Orchester getragen. Das Hauptmotiv wird in einer tremoloartigen Struktur vorgetragen. Es wird zweimal von einem verminderten Septakkord unterbrochen. Das Adagio-Thema in einer zurückhaltenderen Bewegung (*Molto sostenuto*) und eine neue Variation werden zum letzten Mal gespielt, als ob sie die Hauptidee des ganzen Werks bekräftigen würden.

Variation der Aurora. Nach einer kurzen Episode, in der die Fräuleins und Pagen tanzen, folgt auf die Variation der Aurora ein Solotanz. Eine heitere, leichte und fröhliche Stimmung durchdringt die Musik des Tanzes. Aurora sieht alles um sich herum als klar und fröhlich an, und nichts hat ihr Leben getrübt oder ihr Herz gestört.

Das verspielte und anmutige Walzerthema der G-Dur-Variation wird von einer breiten improvisatorischen Einleitung der Solovioline eingeleitet, die mit einem Walzerrhythmus endet.

[Allegro moderato]

Вариация состоит из трех разделов: первый — проведение основной вальсовой темы, второй (Tempo I) и третий (Allegro vivace) являются ритмическими вариациями на основную тему вальса. Последовательность двух вариантных проведений темы образует единую возрастающую линию. Вариация Авроры контрастно сопоставляется с окружающими ее номерами балета.

Кода переводит действие в драматический финал.

Финал первого действия. В оркестре злорадно-торжествующе звучит тема феи Карабос. Это — ее новый ритмический и гармонический вариант: без пауз, прерывающих аккорды, на фоне тремоло органного пункта си-бемоль и с новыми гармоническими последовательностями.

Die Variation besteht aus drei Abschnitten: der erste ist ein Walzerthema, der zweite (Tempo I) und der dritte (Allegro vivace) sind rhythmische Variationen über das Walzerhauptthema. Die Abfolge der beiden Variationen des Themas bildet eine einzige aufsteigende Linie. Die Variation der Aurora steht im Kontrast zu den umgebenden Ballettnummern.

Die Coda verwandelt die Handlung in ein dramatisches Finale.

Finale des ersten Actes. Das Orchester lässt das Thema der Fee Carabosse hämisch und triumphierend erklingen. Es ist eine neue rhythmische und harmonische Version davon: ohne Pausen, die Akkorde unterbrechend, vor dem Hintergrund des Tremolos des B-Dur-Orgelpunktes und mit neuen harmonischen Sequenzen.

Allegro giusto

Тема Карабос подвергается затем большому мотивному развитию. Разрабатываются два ее элемента: поступательный ход по секундам и ритмический мотив шестнадцатыми, который в итоге, отчленяясь от темы и освобождаясь от присущих ей хроматизмов, становится основой танца Авроры с веретеном.

Das Thema der Carabosse erfährt dann eine große motivische Entwicklung. Es werden zwei Elemente entwickelt: die Progression in Sekunden und das rhythmische Motiv in Sechzehnteln, das schließlich zur Grundlage von Auroras Tanz mit der Spindel wird, losgelöst vom Thema und befreit von seiner inhärenten Chromatik.

270

Allegro, vivo

Танец Авроры с веретеном развертывается в стремительном движении (от *Allegro vivo* к *Presto*) в тональности до минор.

В конце его появляются начальные интонации темы Карабос, принимающие здесь зловеще-трагический характер. Аврора, уколвшись веретеном, падает. У виолончелей и фаготов звучит тема, выражающая скорбь и отчаяние окружающих.

Auroras Tanz mit der Spindel entfaltet sich in schneller Bewegung (von *Allegro vivo* bis *Presto*) in c-Moll.

Am Ende erscheinen die ersten Anklänge des Carabosse-Themas, das hier einen unheilvollen und tragischen Charakter annimmt. Aurora, von einer Spindel gestochen, stürzt. Die Celli und Fagotte haben ein Thema, das den Kummer und die Verzweiflung der Menschen um sie herum ausdrückt.

271

Andante con moto

Последняя интонация этой темы — ступенчатый нисходящий ход — становится источником дальнейшего музыкального развития. С этой темой горя и отчаяния сопоставляется тема Карабос в основном своем облике (в этот момент старуха сбрасывает плащ и предстает как Карабос. Принцы бросаются на злую колдунью, но она внезапно исчезает). Непрерывное движение шестнадцатых в темпе *Poco più vivo*, рожденное темой Карабос и вихревым танцем Авроры, заканчивает этот драматический эпизод балета. Он непосредственно переходит в последний раздел финала.

Появляется фея Сирени. Ее тема звучит у английского рожка в светлом ми мажоре. По знаку доброй волшебницы все царство погружается в волшебный сон: в ровном ритмическом движении звучит красочная цепь аккордов — «тема оцепенения».

Die letzte Intonation dieses Themas – Schritt für Schritt absteigend – wird zur Quelle der weiteren musikalischen Entwicklung. Diesem Thema der Trauer und Verzweiflung wird das Carabosse-Thema in seiner Grundgestalt gegenübergestellt (an dieser Stelle wirft die alte Frau ihren Mantel ab und erscheint als Carabosse. Die Prinzen stürzen sich auf die böse Zauberin, aber sie verschwindet plötzlich). Die ununterbrochene Bewegung der Sechzehntel im Tempo *Poco più vivo*, die aus dem Carabosse-Thema und Auroras wirbelndem Tanz entstanden ist, beendet diese dramatische Episode des Balletts. Sie geht direkt in den letzten Abschnitt des Finales über.

Die Fliederfee erscheint. Ihr Thema wird vom Englischhorn in E-Dur gespielt. Auf das Zeichen der Fee hin fällt das ganze Reich in einen magischen Schlummer: eine bunte Akkordkette, „Starrheitsthema“, spielt in einer sanften rhythmischen Bewegung.

272

[Andante]

Вся заключительная сцена носит фантастически-живописный характер.

Второе действие. Первая картина. Первая картина включает в себя два раздела. В первом центральное место занимает сюита из старинных танцев, характеризующая придворный быт. В эту жанрово-бытовую сцену вводят симфонический антракт и сцена (№ 10), которая начинается музыкой,

Die ganze Schlusszene ist fantastisch malerisch.

Зweiter Akt. Erstes Bild. Das erste Bild besteht aus zwei Teilen. Im Mittelpunkt des ersten steht eine Folge von Tänzen, die das höfische Leben charakterisieren. Das symphonische Zwischenspiel und die Szene (Nr. 10), die mit einer Musik beginnt, die den Klang von Jagdhörnern (Hörner) imitiert, leiten diese genrebildende Szene ein.

подражающей звучанию охотничьих рогов (валторны). Появляются охотники и дамы, располагающиеся на отдых. С ними — принц Дезире. По предложению одного из присутствующих начинается игра в жмурки, за которой следуют танцы.

Все танцы выдержаны Чайковским в стиле придворной танцевальной музыки XVIII века.

Первый танец умеренного и плавного движения 3/4 — менуэт (танец герцогинь); второй 4/4 — подвижный, галантный гавот (танец баронесс); третий — кокетливый, в быстром движении 6/8 пасье (танец графинь); четвертый — живой и веселый ригодон 2/4, танец «маркиз-резвущек». Заключением всей этой танцевальной сцены является южно-французский (провансальский) танец фарандола 3/4, оживленный и стремительный, несколько напоминающий по характеру своего ритма мазурку. Ярко народный характер мелодии этого танца подчеркивается и ее гармонизацией пустыми квинтами в духе народной инструментальной музыки.

Второй раздел первой картины включает в себя явление принцу Дезире феи Сирени, сцену Дезире и призрака Авроры, путешествие Дезире с феей Сирени к спящему замку (Панорама).

Сцена Дезире и феи Сирени. Звучат охотничьи рога, сопровождающая принца свита удаляется. Дезире остается один. Появляется фея Сирени. После вступительных «всплесков» арфа мягко и нежно, в новой тембровой окраске (у флейт) и новой локальности (ре-бемоль мажор) звучит ее тема. Она, как всегда, излагается очень широко, но с еще большей, чем в предшествующих случаях, разработкой отдельных мелодических мотивов, с большим тонально-модуляционным развитием.

Die Jäger und die Damen erscheinen und lassen sich zur Ruhe nieder. Prinz Desirée erscheint mit ihnen. Auf Anregung eines Anwesenden beginnt ein Fangspiel, dem ein Tanz folgt.

Alle Tänze werden von Tschaikowski im Stil der Hofanzmusik des 18. Jahrhunderts dargeboten.

Der erste Tanz mit mäßiger und fließender Bewegung 3/4 ist das Menuett (der Tanz der Herzoginnen); der zweite 4/4 ist eine bewegte, galante Gavotte (der Tanz der Baroninnen); der dritte ist ein koketter, in schneller Bewegung 6/8 Passepied (der Tanz der Gräfinnen); der vierte ist ein lebhafter und fröhlicher Rigaudon 2/4, der Tanz der „Marquis- Springinsfeld“. Das Finale dieser ganzen Tanzszene ist die südfranzösische Farandole 3/4 (aus der Provence), ein lebhafter und ungestümer Tanz, der von seinem Rhythmus her ein wenig an die Mazurka erinnert. Der volkstümliche Charakter der Melodie wird durch die Harmonisierung mit leeren Quinten im Geiste der volkstümlichen Instrumentalmusik unterstrichen.

Der zweite Teil des ersten Bildes umfasst eine Erscheinung der Fliederfee vor Prinz Desirée, eine Szene mit Desirée und dem Geist Auroras sowie die Reise Desirées mit der Fliederfee zum schlafenden Schloss (Panorama).

Szene mit Desirée und der Fliederfee. Die Hörner des Jägers ertönen und das Gefolge des Prinzen zieht sich zurück. Desirée ist allein. Die Fliederfee erscheint. Nach den einleitenden „Spritzern“ der Harfen erklingt sanft und zart, in einer neuen Klangfarbe (für die Flöten) und an einem neuen Ort (in Des-Dur) ihr Thema. Wie immer ist es sehr breit angelegt, aber mit einer noch stärkeren Entwicklung der einzelnen melodischen Motive und mit einer größeren Entwicklung der Tonalität und Modulation als in den vorangegangenen Fällen. Die Episode

Эпизод этот завершается ярким эмоциональным нарастанием, за которым следует длительная (с фермой) пауза. Фея поднимает свою палочку, и перед зачарованным Дезире появляется прекрасное видение. Резко изменяются темп, тональность, порывисто-устремленным становится весь характер музыки. Заканчивается этот номер внезапной модуляцией в фа мажор (появление доминантсептаккорда фа мажора), непосредственно вводя в следующую, центральную лирическую сцену — сцену Авроры и принца Дезире.

Сцена Авроры и Дезире — третий лирический центр в балете (Pas d'action). В основе ее музыки — широконапевная, пластичная тема фа мажор, которая появляется вначале у солирующей виолончели¹.

¹ Тема эта сходна с основной темой Andante Пятой симфонии.

endet mit einer lebhaften emotionalen Steigerung, gefolgt von einer langen Pause (mit Fermate). Die Fee erhebt ihren Zauberstab und eine wunderschöne Vision erscheint vor dem verzauberten Desirée. Das Tempo und die Tonalität ändern sich abrupt, und der gesamte Charakter der Musik wird impulsiv und treibend. Das Stück endet mit einer plötzlichen Modulation in F-Dur (dem Erscheinen des Dominantseptakkordes in F-Dur), die direkt die nächste und zentrale lyrische Szene einleitet - die von Aurora und Prinz Desirée.

Die Szene mit Aurora und Desirée ist das dritte lyrische Herzstück des Balletts (Pas d'action). Im Mittelpunkt der Musik steht ein breit gesungenes, plastisches Thema in F-Dur, das zuerst im Cello-Solo erscheint¹.

¹ Dieses Thema ähnelt dem Hauptthema des Andante der Fünften Symphonie.

273 Andante cantabile
В-ль соло

Ее развитие приводит к широкому, драматически напряженному среднему разделу (Tempo I). Последний на волне большого

Die Durchführung führt zu einem weiten, dramatisch gespannten Mittelteil (Tempo I). Letzterer geht auf einer Welle großer Beschleunigung in die

нарастания переходит в динамическую репризу первой части.

В музыке воплощены и мольба Авроры об освобождении ее от чар, и чувство большой, прекрасной любви Дезире к Авроре. Лирический эпизод не замкнут, он обрывается на уменьшенном септаккорде, после которого начинается светлое Allegro (фа мажор), воскрешающее в памяти слушателя облик юной и безмятежной, радостной Авроры.

Сольный танец (вариация) Авроры (си-бемоль мажор) интонационно связан с предшествующим Andante cantabile (см. пример 273).

dynamische Reprise des ersten Satzes über.

Die Musik verkörpert sowohl Auroras Bitte um Befreiung von ihrer Verzauberung als auch Desirées große und wunderbare Liebe zu Aurora. Die lyrische Episode hat ein offenes Ende und endet in einem verminderten Septakkord, auf den ein leuchtendes Allegro (in F-Dur) folgt, das den Hörer in die junge, heitere und fröhliche Aurora zurückversetzt.

Der Solotanz Auroras (Variation) (B-Dur) ist intonatorisch mit dem vorangehenden Andante cantabile verbunden (siehe Beispiel 273).

274

[Allegro con moto]

Гоб. соло

The musical score for Example 274 is for a Horn solo in F major, marked 'Allegro con moto'. It consists of two systems of staves. The first system shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system continues the melodic and rhythmic lines. Dynamics include 'pp' and 'f'.

В среднем разделе танца появляется быстрое движение шестнадцатыми, напоминающее ритм танца Авроры с веретеном. Как ритмический фон этот тип движения сохраняется и далее при повторении первой темы (третья часть) и в заключительных тактах вариации. Вся эта музыка воспринимается как взволнованный рассказ Авроры о колдовстве злой Карабос.

Панорама. После сцены Дезире с Авророй Чайковский включает в развитие балета ряд музыкально-симфонических эпизодов, в которых

Im Mittelteil des Tanzes gibt es eine schnelle Bewegung in Sechzehnteln, die an den Rhythmus von Auroras Tanz mit der Spindel erinnert. Als rhythmischer Hintergrund wird diese Art der Bewegung später in der Wiederholung des ersten Themas (dritter Satz) und in den letzten Takten der Variation beibehalten. All diese Musik wird als Auroras aufgewühlte Schilderung der Zauberei der bösen Carabosse wahrgenommen.

Panorama. Nach der Szene von Desirée mit Aurora fügt Tschaikowski in die Entwicklung des Balletts eine Reihe von musikalisch-symphonischen

танец либо вовсе отсутствует (симфонические антракты), либо заменяется своеобразной живописной музыкально-хореографической картиной. Таковой является Панорама.

Для передачи плавного движения волшебной ладьи Чайковский находит выразительный прием; сочетание двух типов ритма — двухдольного и трехдольного — в различных голосах оркестра. Один из них — не прерывающееся до конца номера ровное движение шестнадцатыми, образующее гармонический фон; второй — движение самой мелодии с подчеркнутой синкопой на третьей четверти.

Episoden ein, in denen der Tanz entweder ganz fehlt (symphonische Zwischenspiele) oder durch eine einzigartige bildhafte musikalisch-choreographische Szene ersetzt wird. Dies ist das Panorama.

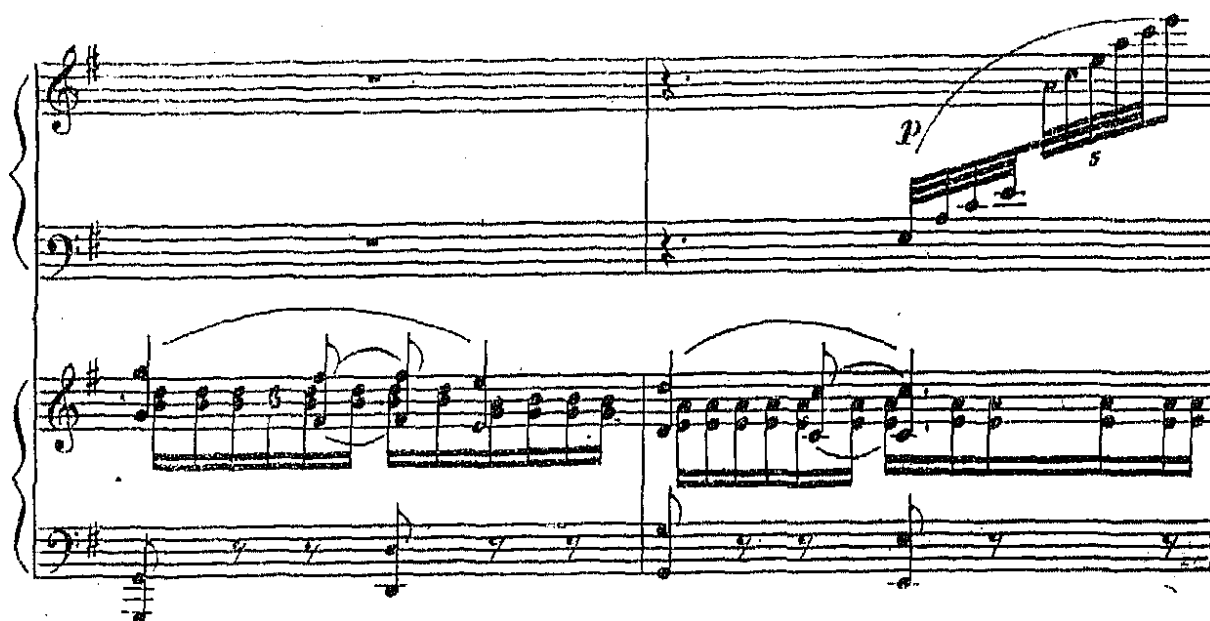
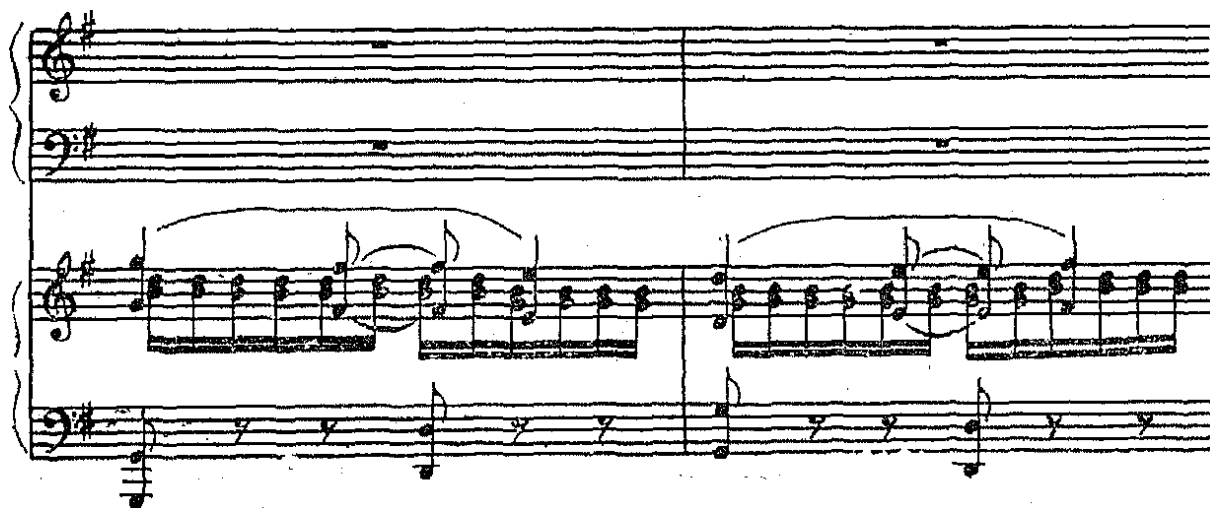
Um die sanfte Bewegung des Zauberbootes zu vermitteln, findet Tschaikowski ein ausdrucksstarkes Mittel: eine Kombination aus zwei Arten von Rhythmen - zwei- und dreistimmig - in den verschiedenen Stimmen des Orchesters. Die eine ist die ununterbrochene, sanfte Bewegung von Sechzehnteln bis zum Ende der Suite, die den harmonischen Hintergrund bildet; die andere ist die Bewegung der Melodie selbst mit akzentuierter Synkopierung im dritten Viertel.

275 Andantino

Arфа

pizz.

pizz.



Эпизодические «всплески» арфы еще больше усиливают живописно-образительный характер Панорамы. Вместе с тем эта музыка пронизана глубоко поэтической лирикой и выражает мечты Дезире о прекрасной Авроре. «Созерцание природы и вместе с тем сладостное томление по призраку...» — так метко характеризует музыку Панорамы Асафьев.

Антракт. Первую картину второго действия заключает симфонический антракт. Звучит нежная, мягкая тема солирующей скрипки, воплощающая страстное стремление Дезире к счастью.

Эпизодische „Spritzer“ der Harfe verstärken den malerischen und phantasievollen Charakter des Panoramas noch. Gleichzeitig ist die Musik von einer tiefen Lyrik durchdrungen und drückt Desirées Träume von der schönen Aurora aus. „Kontemplation der Natur und gleichzeitig eine süße Sehnsucht nach einem Geist...“ - so beschreibt Assafjew treffend die Musik des Panoramas.

Entracte. Der erste Satz des zweiten Aktes endet mit einem symphonischen Zwischenspiel. Es erklingt ein sanftes, weiches Geigenthema, das Desirées Sehnsucht nach Glück darstellt.

276 *Andante sostenuto*



Некоторыми своими мелодическими оборотами (восходящим секундовым движением) она напоминает мелодию си-бемоль- мажорной вариации Авроры (см. пример 274).

В третьем проведении темы расширяется ее мелодический диапазон (до ля второй октавы), звучность возрастает, и после ясного утверждения доминанты соль мажора неожиданно появляются уменьшенные гармонии и начальные мелодические интонации темы Карабос. Однако они сразу сменяются той же лирической темой. Композитор снова напоминает музыкальными средствами о драматургическом конфликте балета — столкновении сил добра и зла — и намечает будущую развязку.

Огромного симфонического дыхания достигает музыка антракта в среднем своем разделе, основанном на секвенционном развитии небольшого мотива, восходящего по секундам и спускающегося на малую терцию. Этим как бы раскрывается рост чувства любви и возвышенность лирических переживаний Дезире.

In einigen seiner melodischen Wendungen (der aufsteigende zweite Satz) ähnelt er der Melodie der B-Dur-Variation Auroras (siehe Beispiel 274).

In der dritten Durchführung des Themas erweitert sich sein melodischer Umfang (bis zum A der zweiten Oktave), die Klangfülle nimmt zu, und nach einer klaren Aussage der G-Dur-Dominante erscheinen plötzlich die verminderten Harmonien und die anfänglichen melodischen Intonationen des Carabosse-Themas. Diese werden jedoch sofort durch das gleiche lyrische Thema ersetzt. Der Komponist erinnert erneut mit musikalischen Mitteln an den dramatischen Konflikt des Balletts - das Aufeinandertreffen der Mächte des Guten und des Bösen - und skizziert die zukünftige Auflösung.

Die Musik der Entracte erreicht in ihrem Mittelteil einen enormen symphonischen Atem, der auf der sequentiellen Entwicklung eines kleinen, in Sekunden aufsteigenden und in kleinen Terzen absteigenden Motivs beruht. Dies offenbart das Wachstum der Liebe und die Erhabenheit der lyrischen Erfahrung Desirées.

277 [Andante sostenuto]

con passione
Скр. *conno*

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system includes markings 'pp' and 'non legato f'. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features triplets in the right hand and ends with a 'pp' marking.

Тема по характеру своей мелодики родственна теме любви Германа в опере «Пиковая дама», а также близка одной из лирических тем первого действия балета «Щелкунчик».

Вторая картина невелика, состоит из двух симфонических антрактов и финальной сцены пробуждения, в которой и происходит развязка драматического конфликта.

Симфонический антракт «Сон» и сцена (замок Спящей красавицы). Как и Панорама, симфонический антракт «Сон» и появление Дезире и феи Сирени — поэтическая, живописно-музыкальная картина, содержание которой раскрывается только музыкой, без участия танца. На протяжении антракта и непосредственно связанной с ним сцены происходит сопоставление и

Das Thema hat eine ähnliche Melodie wie Hermanns Liebesthema in der „Pique Dame“ und ist auch einem der lyrischen Themen des ersten Akts des Balletts „Der Nussknacker“ sehr ähnlich.

Das zweite Bild ist klein und besteht aus zwei symphonischen Zwischenspielen und einer abschließenden Aufwach-Szene, in der der dramatische Konflikt aufgelöst wird.

Symphonisches Zwischenspiel von „Der Traum“ und die Szene (das Dornröschenschloss). Wie das Panorama ist auch das symphonische Zwischenspiel des „Traums“ und das Erscheinen von Desirée und der Fliederfee ein poetisches, malerisches und musikalisches Bild, dessen Inhalt sich allein durch die Musik, ohne Einbeziehung des Tanzes, erschließt. Im Entracte und in der unmittelbar

сплетение различных музыкальных тем, показывающих, так же как и предыдущий антракт, борьбу враждебных сил. Первая из тем — аккордового склада — звучит у флейт, гобоев, английского рожка и кларнетов на фоне еле слышного тремоло скрипок.

дараuf folgenden Szene werden verschiedene musikalische Themen nebeneinander gestellt und miteinander verwoben, die, ähnlich wie im vorangegangenen Zwischenspiel, den Kampf zwischen feindlichen Kräften verdeutlichen. Das erste der Themen - eine Akkordstruktur - wird von den Flöten, Oboen, Englischhorn und Klarinetten gegen das schwach hörbare Tremolo der Violinen gespielt.

278 *Andante misterioso*

Скр. con sord.

The image shows a musical score for 'Andante misterioso'. It consists of five staves. The top staff is for Violin (Скр. con sord.) and contains a tremolo pattern. The second staff is for Flute (Фл.), Oboe (Гоб.), English Horn (Англ. р.), and Clarinet (Кл.), containing a melodic line with dynamic markings like *pp*, *mp*, and *mf*. The bottom three staves are for the piano accompaniment, showing arpeggiated chords and a melodic line.

Это — вариант «темы оцепенения», темы спящей Авроры (см. пример 272). Основой ее мелодии является измененная тема вариации Авроры из первого действия (см. ее раздел *Allegro vivace*). В то же время в этой теме есть элементы, роднящие ее с хроматическим восходящим движением темы Карабос. Столкновение двух резко противоположных музыкальных образов здесь показано через трансформацию, переосмысление одних и тех же интонаций.

Dies ist eine Variante des „Starrheitsthemas“, des Themas der schlafenden Aurora (siehe Beispiel 272). Seine Melodie basiert auf dem veränderten Thema der Variation der Aurora aus dem ersten Akt (siehe dessen *Allegro vivace*-Abschnitt). Gleichzeitig enthält dieses Thema Elemente, die mit der chromatisch aufsteigenden Bewegung des Carabosse-Themas verwandt sind. Das Aufeinandertreffen zweier stark kontrastierender musikalischer Bilder wird hier durch die Transformation, die Neuinterpretation derselben Intonationen gezeigt.

После темы оцепенения появляется тема Карабос, сразу же прерываемая интонациями мольбы, жалобы, выросшими из предыдущего симфонического антракта, а именно — из лирической темы Дезире. Арпеджированные аккорды арфы

Nach dem Starrheitsthema erklingt das Carabosse-Thema, sofort unterbrochen von Intonationen des Flehens, der Klage, die aus dem vorangegangenen symphonischen Zwischenspiel, nämlich dem lyrischen Thema *Desirées*, hervorgehen. Arpeggierte Akkorde der

приводят к одновременному звучанию темы Карабос и темы Сирени, при этом тема Сирени звучит в необычном для нее тембре труб (с сурдиной). Снова возвращается тема оцепенения и снова за ней следует тема Карабос с включенным в нее мелодическим мотивом из темы Сирени. Новое вступление темы Сирени дано более полно (без имевшегося в первый раз гармонического минорного отклонения), тема же Карабос лишь намечена в двух первых аккордах, а гармония ее значительно смягчена. По существу, тема Карабос уже потеряла здесь свой характерный облик. В дальнейшем она все более и более расплывается, появляются только отдельные обрывки ее. Таким образом, еще до начала сценического действия музыка предвещает гибель Карабос и победу феи Сирени.

В симфоническом антракте содержится еще одна элегическая тема (у английского рожка) с характерным для Чайковского постепенно спускающимся мелодическим движением. Эта тема связана с миром чувств Дезире.

При появлении Дезире и феи Сирени музыка становится стремительной, подвижной (*Allegro vivace*). Поцелуй Дезире пробуждает Аврору. Светлый, радостный финал ми-бемоль мажор завершает второе действие.

Третье действие. Несмотря на то, что в финале второго действия уже дана развязка драматического конфликта, совершилась победа сил добра и света над злым колдовством Карабос, в балете имеется еще одно действие. Оно рисует свадьбу Авроры и Дезире. Этот акт выполняет роль развернутого заключения балета.

Как и пролог, третье действие начинается торжественным маршем:

Harfe führen zum gleichzeitigen Erklingen des Carabosse- und des Themas der Fliederfee, wobei das Fliederfee-Thema in einer ungewöhnlichen Trompeten-Klangfarbe (mit Dämpfer) gespielt wird. Das Thema der Erstarrung kehrt zurück, und das Carabosse-Thema folgt erneut mit einem melodischen Motiv aus dem Fliederfee-Thema. Die neue Einleitung des Fliederfeethemas ist voller (ohne die harmonische Moll-Abweichung der ersten Einleitung), während das Carabosse-Thema nur in den ersten beiden Akkorden angedeutet wird und seine Harmonik deutlich abgeschwächt ist. Im Wesentlichen hat das Carabosse-Thema hier seine charakteristische Form verloren. Im weiteren Verlauf wird es immer mehr zerstreut, es erscheinen nur noch einzelne Fragmente davon. Noch bevor die Bühnenhandlung beginnt, deutet die Musik also den Tod von Carabosse und den Sieg der Fliederfee an.

Das symphonische Zwischenspiel enthält ein weiteres elegisches Thema (vom Englischhorn) mit Tschaikowskis charakteristischer absteigender melodischer Bewegung. Dieses Thema ist mit der Gefühlswelt *Desirées* verbunden.

Als *Desirée* und die Fliederfee erscheinen, wird die Musik schnell und beweglich (*Allegro vivace*). Der Kuss *Desirées* erweckt Aurora. Ein leuchtendes, freudiges Finale in Es-Dur schließt den zweiten Akt ab.

Dritter Akt. Obwohl das Finale des zweiten Aktes die Auflösung des dramatischen Konflikts und den Triumph der Kräfte des Guten und des Lichts über die böse Zauberei der Carabosse enthält, gibt es einen weiteren Akt im Ballett. Er stellt die Hochzeit von Aurora und *Desirée* dar. Dieser Akt dient als erweiterter Schluss des Balletts.

Wie der Prolog beginnt auch der dritte Akt mit einem feierlichen Marsch, bei

выходят король, королева и новобрачные, приветствуемые придворными. Марш сменяется полонезом, характеризующим появление прибывших гостей — персонажей волшебных сказок.

Со своими дарами спешат на праздник феи драгоценностей (оживленный, в ритме 6/8, танец Pas de quatre). Начинаются их сольные танцы — вариации фей: блестящий вальс феи Золота (в тональности ми-бемоль мажор), стремительная полька феи Серебра (оркестровая звучность благодаря включению колокольчиков вызывает ассоциации со звоном серебра). В характере пятидольного, бравурного быстрого танца на 5/4 дана вариация феи Сапфиров. Танцы фей замыкает сверкающая красками вариация феи Бриллиантов. За сольными танцами следует общий танец фей — блестящая жизнерадостная кода.

Сюита из характерных танцев содержит музыкальные портреты популярных сказочных персонажей.

Первый танец—шуточная музыкальная картина «Кот в сапогах и белая кошечка» (из сказки «Кот в сапогах»). Основная музыкальная тема воспроизводит кошачье мяуканье (эта тема звучит у гобоев при встречном мелодическом движении фаготов; ее заключает тремоло струнных). Особенно характерна начальная интонация—ход на малую секунду вверх с последующим спадом на сексту вниз.

dem der König, die Königin und das Brautpaar eintreten und von ihren Höflingen begrüßt werden. Auf den Marsch folgt eine Polonaise, in der die Ankunft der zauberhaften Märchenfiguren zu hören ist.

Die Edelsteinefeen eilen mit ihren Geschenken zum Fest (ein schwungvoller Pas de quatre-Tanz im 6/8-Rhythmus). Es beginnen ihre Solotänze - Variationen der Feen: der glitzernde Walzer der Goldfee (in Es-Dur), die ungestüme Polka der Silberfee (der orchestrale Glockenklang weckt Assoziationen an das Klingeln von Silber). Im Charakter des pentatonischen, bravourös schnellen Tanzes im 5/4-Takt findet sich eine Variation der Saphirfee. Der Feentanz wird durch die funkelnde Variante der Diamantfee abgeschlossen. Auf die Solotänze folgt ein allgemeiner Feentanz, eine strahlend-fröhliche Coda.

Die Suite der Charaktertänze enthält musikalische Porträts beliebter Märchenfiguren.

Der erste Tanz ist ein humorvolles musikalisches Bild „Der gestiefelte Kater und die weiße Katze“ (aus dem Märchen „Der gestiefelte Kater“). Das musikalische Hauptthema gibt das Miauen der Katze wieder (dieses Thema wird von den Oboen mit der gegenmelodischen Bewegung der Fagotte gespielt; es wird durch das Tremolo der Streicher abgeschlossen). Besonders charakteristisch ist die anfängliche Intonation - der Aufschlag einer kleinen Sekunde, gefolgt vom Abschlag einer Sexte.

279 [Allegro moderato]

Гоб.


Стр.

mf

f

Фар.

Постепенное ритмическое сжатие этой темы образно передает «взволнованность» рассерженной кошечки. Последующие аккорды в

ритме  как бы иллюстрируют внезапные удары кошачьей лапы. Танец отличается быстротой и изменчивостью ритма, остротой гармоний и оркестровых тембров.


Появляются Золушка и принц Фортюне (из сказки «Золушка и хрустальная туфелька»), Голубая птица и Флорина (из сказки «Голубая птица»). Их общий танец («Танец четверых») сменяется парными вариациями: вальсом Золушки и Фортюне и танцем (в ритме 2/4) Голубой птицы и принцессы Флорины.

После коды, завершающей эту группу танцев, начинается танец Красной Шапочки и Волка, живо и ярко иллюстрирующий эпизод встречи этих двух персонажей из сказки «Красная Шапочка и Волк». Легкие, подвижные интонации Красной Шапочки сменяются «рычанием» Волка (тема звучит у низких инструментов). Однако все заканчивается благополучно, в веселом вихре танца кружатся вместе Волк и девочка.

На смену им снова выходят Золушка и принц Фортюне (вальс), а вслед за ними группа новых сказочных персонажей: Мальчик с пальчик, его братья и Людоед. Мальчик с пальчик — в сапогах Людоеда. Его семимильные шаги изображены в музыке большими интервальными скачками, которые забавно контрастируют с прозвучавшей в высоком регистре темой Мальчика.

Die allmähliche rhythmische Verdichtung dieses Themas vermittelt im übertragenen Sinne die „Erregung“ einer wütenden Raubkatze.

Nachfolgende Akkorde im Rhythmus

 scheinen die plötzlichen Schläge der Katzenpfote zu illustrieren. Der Tanz zeichnet sich durch seinen schnellen und wechselhaften Rhythmus, scharfe Harmonien und orchestrale Klangfarben aus.

Aschenputtel und Prinz Fortune (aus „Aschenputtel und der Kristallpantoffel“), der Blaue Vogel und Florine (aus „Der Blaue Vogel“) treten auf. Ihr gemeinsamer Tanz („Tanz der Vier“) wird durch paarweise Variationen ersetzt: ein Walzer von Aschenputtel und Fortune und ein Tanz (im 2/4-Rhythmus) von dem Blauen Vogel und Prinzessin Florine.

Nach der Coda, die diese Gruppe von Tänzen abschließt, beginnt der Tanz von Rotkäppchen und dem Wolf, der die Episode der Begegnung dieser beiden Figuren aus dem Märchen „Rotkäppchen und der Wolf“ anschaulich und lebendig illustriert. Rotkäppchens leichte, flinke Intonationen werden durch das „Knurren“ des Wolfes ersetzt (das Thema wird von tiefen Instrumenten gespielt). Doch am Ende ist alles gut, und der Wolf und das Mädchen wirbeln gemeinsam in einem fröhlichen Wirbelwind von Tänzen umher.

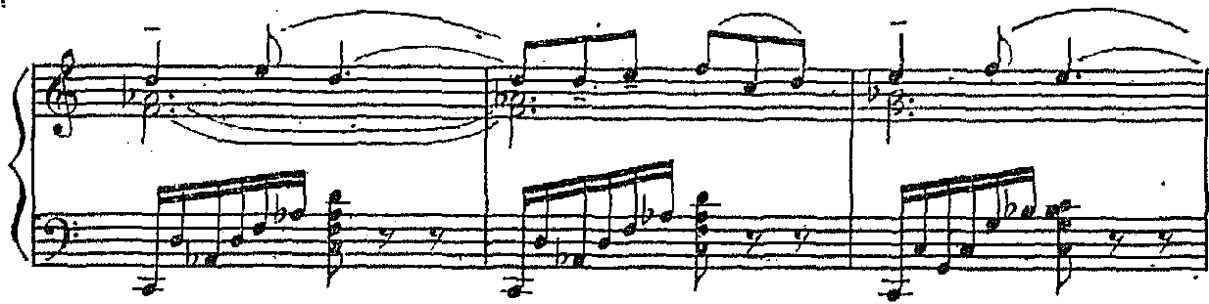
Aschenputtel und Prinz Fortune kommen wieder heraus (ein Walzer), gefolgt von einer Gruppe neuer Märchenfiguren: Däumling, seine Brüder und der Oger. Däumling steckt in den Stiefeln des Unholds. Seine sieben Meilen langen Schritte werden in der Musik durch große Intervallsprünge dargestellt, die einen amüsanten Kontrast zum Thema des Jungen bilden, das in hoher Lage erklingt.

Allegro vivo

Выход и адажио Авроры и Дезире. Содержание третьего действия не ограничивается характерными портретами. Здесь продолжает также развиваться лирическая музыка Дезире и Авроры. Их выход отмечен вальсообразной темой, близкой теме Сирени. Но особенно большое значение для характеристики их светлых чувств имеет до-мажорное адажио. Это — последний развернутый лирический эпизод в балете и одновременно лирическая кульминация его. Тема адажио — широкая, дпящаяся на одном дыхании.

Abgang und Adagio von Aurora und Desirée. Der Inhalt des dritten Aktes beschränkt sich nicht auf die Charakterporträts. Die lyrische Musik von Desirée und Aurora setzt sich auch hier fort. Ihr Abgang ist durch ein walzerartiges Thema gekennzeichnet, das dem der Fliederfee ähnelt. Besonders wichtig für die Charakterisierung ihrer leuchtenden Gefühle ist jedoch das Adagio in C-Dur. Es ist die letzte entwickelte lyrische Episode des Balletts und gleichzeitig sein lyrischer Höhepunkt. Das Thema des Adagios ist weitläufig und dauert nur einen Atemzug lang.

Andante non troppo



В ее мелодике слышится мотив, родственный теме из симфонического антракта (см. пример 276), но получивший новые, более закругленно-напевные очертания. Чувство томления, тоски, присутствовавшее в симфоническом антракте, сменилось здесь чувством светлой радости, торжества, победы. Арпеджи- рованный фон придает особую широту движению темы, а «солнечный» до мажор с звучащим в нем ля-бемолем (пониженная VI ступень) — большую свежесть и яркость всей музыке.

Адажио дополняется двумя сольными танцами Дезире и Авроры: стремительной тарантеллой — вариацией Дезире и грациозной полькой — вариацией Авроры.

Заключение и Апофеоз. Третье действие завершается общими танцами присутствующих: медленной, величавой, в ритме 3/4, сарабандой и блестящей мазуркой. После этого в торжественном ритме марша¹ на празднично-фанфарных интонациях звучит кода всего балета — Апофеоз — светлый гимн в честь жизни, добра и света.

¹ На теме той же французской песни, которая использована Чайковским в IV картине «Пиковой дамы» (см. пример 243).

«Спящая красавица» была исполнена в Петербурге 3 января 1890 года (постановка выдающегося балетмейстера Петипа). Балет имел огромный успех и еще больше

Die Melodie ähnelt dem Thema des symphonischen Zwischenspiels (siehe Beispiel 276), hat aber eine neue, rundere melodische Kontur. Das Gefühl der Sehnsucht und des Verlangens, das im symphonischen Zwischenspiel vorhanden war, wird hier durch ein Gefühl von heller Freude, Triumph und Sieg ersetzt. Der arpeggierte Hintergrund verleiht der Bewegung des Themas eine besondere Weite, während das sonnige C-Dur mit dem Erklingen von As (verminderte Sexte) der gesamten Musik mehr Frische und Brillanz verleiht.

Das Adagio wird durch zwei Solotänze von Desirée und Aurora ergänzt: die rasante Tarantella-Variation von Desirée und die anmutige Polka-Variation von Aurora.

Schluss und Apotheose. Der dritte Akt endet mit einem allgemeinen Tanz der Anwesenden: eine langsame, majestätische Sarabande im Dreiviertel-Rhythmus und eine brillante Mazurka. Danach, im feierlichen Rhythmus eines Marsches¹ mit festlichen und fanatischen Intonationen, ist der Code des ganzen Balletts die Apotheose - eine leuchtende Hymne zu Ehren des Lebens, des Guten und des Lichts.

¹ Über das Thema desselben französischen Liedes, das Tschaikowski in der „Pique Dame“ verwendet hat (siehe Beispiel 243).

„Dornröschen“ wurde am 3. Januar 1890 in Petersburg aufgeführt (inszeniert von dem herausragenden Choreographen Petipa). Das Ballett war ein großer Erfolg und bestätigte den

утвердил всемирную славу композитора. С тех пор «Спящая красавица» не сходит с репертуара театров.

РОМАНСЫ

Большое художественное и историческое значение имеют созданные Чайковским камерно-вокальные и инструментальные произведения (к последним относятся: квартеты, трио, многочисленные фортепианные пьесы, в том числе циклы — «Времена года», «Детский альбом» и др.). Во всех этих сочинениях ярко выступают общие для всех жанров Чайковского отличительные черты его творческой индивидуальности: искренняя задушевность и драматизм лирических высказываний, глубоко национальная основа мелодического языка, связанного, прежде всего, с русской народной песней, городским бытовым романсом и разнообразными жанрами танцевальной музыки. Любовь к родине, к родной природе, к русскому человеку пронизано содержание всех камерных произведений Чайковского, будь то инструментальный ансамбль, фортепианная миниатюра, лирический романс или песня.

Нередко в камерных жанрах, особенно романсах, подготавливалась тематика, круг образов, музыкальный язык крупных сочинений композитора. Иногда романс или песня органично включались композитором и как самостоятельные музыкальные номера в его оперы (например, в оперы «Опричник», «Кузнец Вакула», «Пиковая дама»). Характерно, что наиболее значительные достижения в романсном творчестве либо совпадают по времени с созданием лучших образцов его оперного и

weltweiten Ruhm des Komponisten. Seitdem ist „Dornröschen“ nicht mehr aus dem Repertoire der Theater verschwunden.

ROMANZEN

Von großer künstlerischer und historischer Bedeutung sind Tschaikowskis kammermusikalische Vokal- und Instrumentalwerke (letztere umfassen Quartette, Trios und zahlreiche Klavierstücke, darunter Zyklen - u. a. „Die Jahreszeiten“ und „Das Kinderalbum“). In all diesen Werken sind die Merkmale von Tschaikowskis schöpferischer Individualität deutlich zu erkennen, die allen Gattungen gemeinsam sind: aufrichtige Herzlichkeit und dramatische lyrische Ausdrücke, eine zutiefst nationale Basis der melodischen Sprache, die vor allem mit russischen Volksliedern, städtischen Hausromanzen und verschiedenen Gattungen der Tanzmusik verbunden ist. Alle Kammermusikwerke Tschaikowskis - Instrumentalensembles, Klavierminiaturen, lyrische Romanzen und Lieder - sind von der Liebe zur Heimat, zur heimischen Natur und zum russischen Volk durchdrungen.

Oft wurden die Themen, die Bilderpalette und die musikalische Sprache der großen Werke des Komponisten in kammermusikalischen Gattungen, insbesondere in der Romantik, vorbereitet. Manchmal baute der Komponist die Romanze oder das Lied auch organisch als eigenständige musikalische Nummern in seine Opern ein (z. B. in den Opern „Der Opritschnik“, „Wakula der Schmied“ und „Die Pique Dame“). Es ist bezeichnend, dass die bedeutendsten Leistungen des Komponisten im Bereich der Romantik entweder mit seinen besten Opern und

симфонического творчества, либо предваряют их. Иногда можно даже непосредственно проследить мелодические связи между романсами и операми Чайковского. Так, например, многие романсы 70-х годов подготовили музыкальный язык и круг образов оперы «Евгений Онегин»; романсы 80-х годов интонационно близки к «Пиковой даме».

Чайковским написано свыше ста романсов. Этому жанру он уделял большое внимание на протяжении всего своего творческого пути.

Романсы Чайковского являются одним из самых значительных достижений русской вокальной лирики второй половины XIX века. Основное их значение — в углублении и многообразном расширении лирической темы. Чувства, воплощенные композитором в романсах, близки, понятны и дороги самому широкому кругу людей благодаря своей правдивости и глубине, а также потому, что выражены они простым музыкальным языком, опирающимся на демократические интонационные истоки.

Чайковский обращался к текстам самых различных поэтов, преимущественно русских. Многие из лучших романсов Чайковского написаны на тексты А. К. Толстого: «Средь шумного бала», «Благословляю вас, леса», «То было раннею весной», «Серенада Дон-Жуана» и другие. Не раз композитор обращался и к стихам Мея, Фета, Полонского, Майкова, Плещеева¹.

¹ На тексты Плещеева написано большинство детских песен Чайковского.

Два романса — «Песня Земфиры» и «Соловей мой, соловейко» — написаны Чайковским на слова Пушкина. Из переводной поэзии

Sinfonien zusammenfallen oder ihnen vorausgehen. Zuweilen lassen sich sogar direkte melodische Verbindungen zwischen Tschaikowskis Romanzen und Opern herstellen. So haben zum Beispiel viele der Romanzen der 70er Jahre die musikalische Sprache und die Besetzung der Oper „Eugen Onegin“ vorbereitet; die Romanzen der 80er Jahre stehen der „Pique Dame“ intonatorisch nahe.

Tschaikowski schrieb über hundert Romanzen. Er widmete diesem Genre während seiner gesamten Laufbahn große Aufmerksamkeit.

Tschaikowskis Romanzen sind eine der bedeutendsten Errungenschaften der russischen Vokallyrik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ihre Hauptbedeutung liegt in der Vertiefung und vielfältigen Erweiterung des lyrischen Themas. Die vom Komponisten in den Romanzen verkörperten Gefühle sind aufgrund ihrer Wahrhaftigkeit und Tiefe sowie aufgrund ihres Ausdrucks in einer einfachen musikalischen Sprache, die auf demokratischen Intonationsquellen beruht, einem breiten Kreis von Menschen nahe, verständlich und lieb.

Tschaikowski griff auf Texte verschiedener, meist russischer Dichter zurück. Viele von Tschaikowskis besten Romanzen wurden auf Texte von A. K. Tolstoi geschrieben: „Mitten in einem lärmenden Ball“, „Ich segne euch, Wälder“, „Das war zu Beginn des Frühlings“, „Don Giovanni Serenade“ und andere. Der Komponist wandte sich Versen von Mai, Fet, Polonsky, Maikov und Pleschtschejew¹ zu.

¹ Die meisten Kinderlieder Tschaikowskis basieren auf Texten von Pleschtschejew.

Zwei Romanzen, „Zemfiras Lied“ und „Nachtigall“ wurden von Tschaikowski nach Puschkins Texten geschrieben. Von den übersetzten Gedichten fühlte

Чайковского привлекали поэтические тексты немецких поэтов: Гейне («Хотел бы в единое слово»), Гёте («Нет только тот, кто знал»).

Иногда Чайковский брал для своих романсов и стихотворения малоизвестных поэтов, тексты, не представляющие сами по себе большой художественной ценности. Однако своей прекрасной музыкой он облагораживал содержание этих стихов, придавал им значение гораздо более глубокое, чем то, которое было в них первоначально заложено. (Примером может служить последний цикл романсов Чайковского на слова поэта Ратгауза.)

Как уже указывалось, ведущее место в камерной вокальной музыке Чайковского принадлежит лирической теме, представленной разнообразными по типу романсами. Здесь и лирический романс-песня («Я ли в поле да не травушка была», «Кабы знала я, кабы ведала»), романс-вальс (например, «Средь шумного бала»), романс-мазурка («Али мать меня рожала»), романс-элегия («Отчего», «Примирение»), драматический монолог («Слеза дрожит», «На нивы желтые» и др.) или монолог гимнического характера (как, например, «Благословляю вас, леса»). В целом ряде романсов лирические образы даны в непосредственной связи с образами природы («То было раннею весной», «Вечер» и т. п.). Разнообразны романсы-песни с детской тематикой (цикл «16 детских песен»), среди которых имеются и сценки-диалоги («Бабушка и внучек», «Кукушка»), и картинки природы («Весна», «Осенняя песня»), и шуточная детская песня («Мой Лизочек так уже мал»), и колыбельная («Колыбельная песнь в бурю»).

В первых наиболее художественно ярких романсах конца 60-х годов (как,

sich Tschaikowski von den poetischen Texten deutscher Dichter angezogen: Heine („Ich hätte gerne ein einziges Wort“), Goethe („Nein, nur der, der es wusste“).

Manchmal verwendete Tschaikowski für seine Romanzen auch Gedichte weniger bekannter Dichter, Texte, die an sich von geringem künstlerischen Wert waren. Aber mit seiner schönen Musik veredelte er den Inhalt dieser Gedichte und verlieh ihnen eine weitaus tiefere Bedeutung als die, die sie ursprünglich enthielten. (Ein Beispiel dafür ist Tschaikowskis letzter Zyklus von Romanzen auf Texte des Dichters Ratgauz).

Wie wir bereits festgestellt haben, steht in Tschaikowskis Vokalkammermusik das lyrische Thema im Vordergrund, das durch verschiedene Romanzen unterschiedlicher Art repräsentiert wird. Dazu gehören die lyrische Lied-Romanze („War ich auf dem Feld, aber ich war kein Gras“, „Wenn ich das nur wüsste“), die Walzer-Romanze (z.B. „Mitten in einem lärmenden Ball“), die Mazurka-Romanze („Alis Mutter hat mich zur Welt gebracht“), die Elegie-Romanze („Warum“, „Versöhnung“), der dramatische Monolog („Eine Träne zittert“, „Auf den Feldern gelb“ etc.), oder ein hymnenartiger Monolog (wie in „Ich segne euch, Wälder“) und andere. In vielen lyrischen Romanzen sind die lyrischen Bilder direkt mit Naturbildern verbunden („Das war zu Beginn des Frühlings“, „Abend“ usw.). Vielfältig sind Liebeslieder mit Kinderthemen (der Zyklus „16 Kinderlieder“), darunter Dialogszenen („Die Großmutter und Enkelinnen“, „Der Kuckuck“), Naturszenen („Der Frühling“, „Das Herbstlied“), humorvolle Kinderlieder („Mein kleiner Lisotschek ist so klein“) und ein Wiegenlied („Wiegenlied im Sturm“).

Die ersten und künstlerisch auffälligsten Romanzen der späten 60er

например, «Не верь, мой друг», «Слеза дрожит», «Ни слова, о друг мой» и др.) уже выступают ведущие черты романсного стиля Чайковского. Для них характерно сочетание широкой кантилены с речевой выразительностью, большая целеустремленность тематического развития, обусловленного яркостью и рельефностью основных музыкальных тем (эти темы обобщенно воплощают в себе самое существенное в содержании романса); характерной особенностью романсов Чайковского является также единство ритма на протяжении всего произведения.

В пределах небольшой формы Чайковский умеет дать большое драматическое развитие образа, превращая романс в своеобразную «вокально-симфоническую поэму» (яркими примерами могут олужить: «На нивы желтые», «Отчего?» и др.). При этом целостности развития способствует и органическая связь вокальной и фортепианной партий: последняя часто «договаривает» или развивает изложенное в партии голоса. Большую роль играют прелюдии, интерлюдии, постлюдии, представляющие собой органические звенья единого музыкального целого.

Отношение Чайковского к поэтическим текстам определяется, прежде всего, стремлением раскрыть сущность поэтического образа в целом, а не следовать в музыке за всеми его деталями. Поэтому Чайковский обычно допускает свободное обращение со стихотворным текстом: вносит в него, если этого требует музыкальная выразительность, повторы слов и отдельных фраз. Вообще он стремится выбирать такие стихотворения, которые в своем ритме и строении уже содержат

Яahre (wie z. B. „Glaub mir nicht, mein Freund“, „Eine Träne zittert“, „Kein Wort, o mein Freund“ usw.) zeigen bereits die wichtigsten Merkmale von Tschaikowskis romantischem Stil. Sie zeichnen sich aus durch eine Kombination aus breiter Kantilene und vokaler Ausdruckskraft, durch eine große Zielstrebigkeit der thematischen Entwicklung, die durch die Lebendigkeit und Reliefierung der musikalischen Hauptthemen bedingt ist (diese Themen verkörpern im Allgemeinen die wesentlichsten Aspekte des Inhalts einer Romanze); ein weiteres typisches Merkmal von Tschaikowskis Romanzen ist die Einheitlichkeit des Rhythmus im gesamten Werk.

Innerhalb der engen Grenzen der kleinen Form ist Tschaikowski in der Lage, eine große dramatische Entwicklung des Bildes zu schaffen und die Romanze in eine Art „vokal-symphonisches Gedicht“ zu verwandeln (anschauliche Beispiele sind „Auf den Feldern gelb“, „Warum?“ und andere). Hier trägt die organische Verbindung zwischen der Gesangsstimme und der Klavierstimme zur Integrität der Entwicklung bei: letztere „vervollständigt“ oder entwickelt, was in der Gesangsstimme gesagt wird. Vorspiele, Zwischenspiele und Nachspiele spielen eine wichtige Rolle als organische Glieder eines einheitlichen musikalischen Ganzen.

Tschaikowskis Haltung gegenüber poetischen Texten ist in erster Linie durch sein Bestreben gekennzeichnet, das Wesen des poetischen Bildes als Ganzes zu enthüllen und nicht alle seine Einzelheiten in der Musik nachzuvollziehen. Deshalb ließ Tschaikowski im Allgemeinen die freie Verwendung des poetischen Textes zu und führte, wenn es für den musikalischen Ausdruck notwendig war, Wiederholungen von Worten und einzelnen Phrasen ein. Im Allgemeinen ist er bestrebt, solche Verse auszuwählen, die in ihrem Rhythmus

основу для широкого мелодического распева.

Ряд романсов Чайковского объединен в самостоятельные циклы, например цикл «Детских песен», цикл на слова поэта Ратгауза.

«Отчего?» (на слова Л. А. Мея, из Гейне). Романс «Отчего?» — одна из характерных страниц раннего романсного творчества Чайковского. Музыка романса представляет единую непрерывную линию эмоционального нарастания. Трепетное триольное движение аккомпанемента удерживается на протяжении всего романса и придает форму большую цельность. В основе романса лежит небольшая по диапазону тема.

282

[Moderato]

От - че - го ло - блед - не - ла вес - ной

Это основное зерно постепенно мелодически развивается. В форме романса сочетаются принципы варьированной строфы и сквозного развития. Так, при втором проведении темы («Отчего так печально звучит») в вокальной мелодии изменяется, по сравнению с первой строфой, лишь последняя фраза (ср. «Погребальным покровом роса?» с концом первой строфы «Голубая фиалка нема?»), но в фортепианной партии с самого же начала второй строфы появляется мелодический подголосок — нисходящая мелодия¹.

¹ Подобный мелодический прием применен Чайковским в сцене письма Татьяны в опере «Евгений Онегин».

und ihrer Struktur bereits die Grundlage für einen breiten melodischen Gesang enthalten.

Eine Reihe von Tschaikowskis Romanzen sind zu eigenständigen Zyklen zusammengefasst, wie der Zyklus der „Kinderlieder“ und der Zyklus auf Worte des Dichters Ratgauz.

„Warum?“ (nach einem Text von L. A. Mai, nach Heine). Die Romanze „Warum?“ ist eine der charakteristischen Seiten von Tschaikowskis frühromantischen Werken. Die Musik der Romanze bietet eine ununterbrochene Linie von emotionaler Spannung. Die beeindruckende Trio-Bewegung der Begleitung wird während der gesamten Suite beibehalten und verleiht der Form mehr Integrität. Das Thema der Romanze ist von geringem Umfang.

Dieses Grundgefüge entwickelt sich allmählich melodisch. Die Form der Romanze verbindet die Prinzipien der variierten Strophe und der Durchentwicklung. So ändert sich in der zweiten Strophe des Themas („Warum klingt es so traurig?“) nur die letzte Phrase der Vokalmelodie gegenüber der ersten Strophe (vgl. „Tau mit einem Trauerschleier bedeckt...“ mit dem Ende der ersten Strophe „Blaues Veilchen ist nicht da...“), aber im Klavierpart erscheint gleich zu Beginn der zweiten Strophe ein melodisches Stichwort - eine absteigende Melodie¹.

¹ Ein ähnliches melodisches Mittel wird von Tschaikowski in der Briefszene Tatjanas in der Oper „Eugen Onegin“ verwendet.

[Moderato]

От че_го так пе_чаль_но зву_чит

mf *p dolce*

Эти изменения непосредственно подготавливают драматическую кульминацию следующего раздела. Мелодия голоса становится более речитативной, аккордовая фактура фортепиано насыщеннее, в верхних голосах звучат ответные имитационные повторы последних мелодических оборотов вокальной партии (характернейший прием мелодического развития у Чайковского).

Diese Veränderungen bereiten unmittelbar den dramatischen Höhepunkt des nächsten Abschnitts vor. Die Melodie der Gesangsstimme wird rezitativer, die Akkordstruktur des Klaviers wird reicher, und die Hauptstimmen antworten mit Imitationen der letzten melodischen Wendungen der Gesangsstimme (ein charakteristisches Mittel der melodischen Entwicklung bei Tschaikowski).

[Moderato]

От че_го в не_бе солнце с ут.ра хо_под_но и тем_но, как зи_мой

mf *f*

Тема ускоряется, гармония становится острее (уменьшенный септаккорд). Последнее повторение «Отчего?» звучит как трагическое выражение отчаяния; мелодия достигает своей вершины: аккорды фортепианной партии звучат fff, в тональности ре минор. Благодаря драматическому характеру кульминации последняя фраза — «Ты, покинув, забыла меня?» — воспринимается как ответ на многократно повторяющийся вопрос «Отчего?».

Das Thema beschleunigt sich, die Harmonie wird schärfer (verminderter Septakkord). Die letzte Wiederholung von „Warum?“ klingt wie ein tragischer Ausdruck der Verzweiflung; die Melodie erreicht ihren Höhepunkt: die Akkorde des Klavierparts erklingen fff, in d-Moll. Aufgrund des dramatischen Charakters des Höhepunkts wird die letzte Phrase - „Du hast mich verlassen und vergessen“ - als Antwort auf die wiederholte Frage „Warum?“ verstanden.

[Moderato] meno mosso

От-че-го, о, ска-жи мне скорей, ты, по-

-ки- нув, за-бы-ла ме-ня?

ff

molto rit.

dim.

a tempo

p

pp

p

Как отголосок пережитого, как элегическое «высказывание без слов» звучит печальная фортепианная постлюдия.

Das traurige Klaviernachspiel ist ein Echo der Erfahrung, eine elegische „Aussage ohne Worte“.

«Средь шумного бала» (текст А. К. Толстого). Романс написан в ритме вальса, что отвечает содержанию стихотворения (воспоминания о встрече с любимой во время бала). Этот вальс — тонкая, проникновенная, лирическая миниатюра, интимное признание себе в своем чувстве. Он несколько напоминает такие страницы лирики Глинки, как романс «Я помню чудное мгновенье». Романтическая недосказанность чувства, затаенное беспокойство, а вместе с тем и светлая грусть сочетаются в музыке Чайковского.

На фоне прозрачного вальсового аккомпанемента голос непринужденно и просто рассказывает поэтическую лирическую повесть. В вокальной партии тонко сочетаются мелодический распев с речевой выразительностью. Для ритмического движения характерны большая пластичность, гибкость, свобода (отдельные звенья мелодии прерываются паузами), при сохранении в то же время единого пульса в фортепианной партии.

„Mitten in einem lärmenden Ball“ (Text von A. K. Tolstoi). Die Romanze ist im Rhythmus eines Walzers geschrieben, der dem Inhalt des Gedichts entspricht (Erinnerungen an die Begegnung mit seiner Geliebten auf dem Ball). Dieser Walzer ist eine schöne, gefühlvolle, lyrische Miniatur, eine intime Anerkennung seiner Gefühle. Er erinnert ein wenig an solche Seiten in Glinkas lyrischen Gedichten wie die Romanze „Ich erinnere mich an einen wunderbaren Augenblick“. In Tschaikowskis Musik vereinen sich die romantische Untertreibung der Gefühle, der Unterton der Angst und gleichzeitig eine leichte Traurigkeit.

Vor dem Hintergrund der transparenten Walzerbegleitung erzählt der Gesang mit Leichtigkeit und Schlichtheit eine poetische, lyrische Geschichte. Die Gesangsstimme verbindet auf subtile Weise melodischen Gesang mit stimmlicher Ausdruckskraft. Die rhythmische Bewegung zeichnet sich durch große Plastizität, Flexibilität und Freiheit aus (einzelne melodische Glieder werden durch Pausen unterbrochen), während gleichzeitig der Klavierpart einen gleichmäßigen Puls beibehält.

[Moderato]

con tristezza

Средь шумно-го ба-ла, слу-чай-но,

p

в тре-во-ге мир-ской су-е-ты, те-бя я у-ви-дел,

poco cresc.

но-гай-на тво-и по-кры-ва-ла чер-ты;

Романс изложен в трехчастной форме. Средний раздел («Мне стан твоей понравился тонкий») вырастает из вариантов интонаций, встречавшихся в первой части: при втором проведении основной темы романса ее последняя фраза (на словах «Как моря играющий вал») изменяется по сравнению с первым проведением темы (см. «Твои покрывала черты») и становится

Die Romanze ist in einer dreiteiligen Form verfasst. Der Mittelteil („Ich mag deinen schlanken Körper“) erwächst aus den Intonationsvariationen des ersten Satzes: der zweite Satz des Hauptthemas des Gedichts, dessen letzte Phrase (auf den Worten „Wie ein wogendes Meer“) sich im Vergleich zum ersten Satz des Themas verändert (siehe „Deine Züge von Schleiern bedeckt“) und zur direkten Quelle für die

непосредственным истоком дальнейшего развития музыки среднего раздела, что создает в итоге большое интонационное единство всего романса, не нарушая вместе с тем и четкости отдельных граней формы.

weitere Entwicklung der Musik des Mittelteils wird. Dies schafft schließlich eine große intonatorische Einheit des gesamten Gedichts, ohne die Klarheit seiner einzelnen Aspekte zu verletzen.

287

[Moderato]

Музыкальный фрагмент из романса «То было раннею весной» Чайковского. Сопровождение фортепиано включает динамические обозначения *p* и *f*. В вокальной партии присутствуют динамические обозначения *rit f* и *rit f*.

В репризе мелодия вновь подвергается развитию, что вносит в лирическое повествование некоторый элемент драматизма: у фортепиано появляются отголоски-имитации отдельных мелодических оборотов из партии голоса. Вся мелодия устремлена к смысловой кульминации — к последней, речитативного склада, фразе: «Но кажется мне, что люблю!». Романс обрамлен кратким фортепианным вступлением и заключением, придающим форме еще большую завершенность.

«То было раннею весной» (текст А. К. Толстого) — одна из поэтичнейших страниц вокальной лирики Чайковского, посвященная

In der Reprise wird die Melodie erneut entwickelt, was der lyrischen Erzählung ein dramatisches Element hinzufügt. Das Klavier imitiert einige der melodischen Wendungen der Gesangsstimme. Die Melodie ist auf den semantischen Höhepunkt ausgerichtet — die letzte Phrase des rezitativen Typs: „Aber es scheint mir, dass ich liebe!“ Umrahmt wird die Romanze von einer kurzen Klaviereinleitung und einem Schluss, die der Form noch mehr Vollständigkeit verleihen.

„Das war zu Beginn des Frühlings“ (Text von A. K. Tolstoi) ist eine der poetischsten Seiten von Tschairowskis Vokallyrik, die der Feier der

воспеванию весенней природы и по-весеннему радостному пробуждающемуся чувству любви. Тонкими «акварельными» музыкальными красками рисует Чайковский одухотворенность, трепетность чувств человека и его восторженно-светлое восприятие природы.

Светлый, радостный характер музыки устанавливается уже в фортепианном вступлении, основанном на устремленном вверх хроматическом движении мелодии и ее гаммообразном возвращении к исходному звуку; фоном служат триольное движение в средних голосах и органнй пункт на тонике ми-бемоль мажора в басу.

frühlingshaften Natur und dem freudigen frühlingshaften Erwachen der Liebe gewidmet ist. Tschaiowski zeichnet die Spiritualität und Ehrfurcht der menschlichen Gefühle und seine schwärmerische und leuchtende Wahrnehmung der Natur mit zarten „Aquarell“-Musikfarben.

Der leichte und freudige Charakter der Musik wird bereits in der Klaviereinleitung durch die chromatische Aufwärtsbewegung der Melodie und die skalenartige Rückkehr zum ursprünglichen Klang begründet; der Triolensatz in den Mittelstimmen und der Orgelpunkt auf der Es-Dur-Tonika im Bass dienen als Hintergrund.

288 Allegro moderato

Это вступление подготавливает основную тему романса, появляющуюся впервые в голосе на словах «То было раннею весной».

По форме романс сходен с романсом «Отчего?»: варьированное строфическое изложение переходит в сквозное тематическое развитие.

Diese Einleitung bereitet das Hauptthema der Romanze vor, das zum ersten Mal in der Stimme bei den Worten „Das war zu Beginn des Frühlings“ erscheint.

Die Form der Romanze ähnelt der Romanze „Warum?“: eine abwechslungsreiche strophische Darstellung geht in eine transversale

Каждая строфа романса двухчастна, и именно вторая часть более всего изменяется и тематически, и тонально-модуляционно, что непосредственно подготавливает каждую следующую строфу. Благодаря тому, что конец строфы модулирует в новую тональность, создается впечатление непрерывного, сквозного движения, которое подводит к итоговой кульминации — восторженному возгласу: «О счастье! О слезы! О жизнь! О солнца свет! О свежий дух березы!»

Фортепианная постлюдия, тождественная вступлению, замыкает романс.

«**День ли царит**» (на слова А. Н. Апухтина). Все в музыке этого романса подчинено одной цели — утверждению радости, счастья, воспеванию силы и красоты человеческого чувства. Романс начинается развернутым вступлением (Andantino). В тональном отношении оно предваряет последующий модуляционный план романса. Центральный раздел романса — Allegro agitato — выражает восторженный порыв.

Эмоциональное нарастание приводит к яркой кульминации в конце романса и в следующей за ней широкой патетической коде у фортепиано, где завершается развитие основной музыкальной темы¹.

¹ Такие развернутые инструментальные постлюдии характерны и для многих оперных монологов Чайковского. См., например, сцену письма Татьяны из «Евгения Онегина».

Фортепианной партии отведена, таким образом, чрезвычайно важная роль. Подвижный характер аккомпанемента усиливает

тематическую разработку. Jede Strophe des Gedichts besteht aus zwei Teilen, und es ist der zweite Teil, der sich thematisch und klanglich am meisten verändert und jede nachfolgende Strophe direkt vorbereitet. Die Tatsache, dass das Ende der Strophe in eine neue Tonart moduliert, erweckt den Eindruck einer ununterbrochenen, übergreifenden Bewegung, die zum endgültigen Höhepunkt führt - einem begeisterten Schrei „Oh Freude! O Tränen! O Leben! O Sonnenschein! O frischer Birkengeist!“

Das Klaviernachspiel, das mit der Einleitung identisch ist, bildet den Abschluss der Romanze.

„**Herrscht der Tag?**“ (nach Worten von A. N. Apuchtin). Alles in der Musik dieser Romanze ist einem einzigen Ziel untergeordnet - Freude und Glück zu bekräftigen und die Kraft und Schönheit der menschlichen Emotionen zu besingen. Die Romanze beginnt mit einer ausgedehnten Einleitung (Andantino). Tonal geht sie dem nachfolgenden modulierenden Schema des Gedichtes voraus. Der zentrale Abschnitt des Gedichts - Allegro agitato - ist Ausdruck eines enthusiastischen Ausbruchs. Der emotionale Aufbau führt zu einem lebhaften Höhepunkt am Ende des Gedichts und in der darauf folgenden breiten pathetischen Coda im Klavier, die die Entwicklung des musikalischen Hauptthemas abschließt¹.

¹ Solche ausgedehnten instrumentalen Nachspiele sind auch für viele Opernmonologe Tschaikowskis charakteristisch. Siehe z. B. die Briefszene Tatjanas aus „Eugen Onegin“.

Dem Klavierpart kommt somit eine äußerst wichtige Rolle zu. Der ergreifende Charakter der Begleitung verstärkt die erhabene Stimmung der Musik.

свойственное музыке настроение приподнятости.

Мелодия романса развивается волнообразно, как бы постепенно завоевывая мелодическую вершину. Наибольшей широты достигает она при последнем, третьем проведении темы, когда в звучании *fff*, на сильной доле такта появляется мелодическая вершина — ля второй октавы.

Каждый раздел романса заканчивается утверждением одной и той же мысли, но в различных ее текстовых и музыкальных вариантах: «все о тебе», «все от тебя», «все для тебя».

Die Melodie der Romanze entwickelt sich wellenförmig, als ob sie allmählich einen melodischen Höhepunkt erreichen würde. Ihren größten Umfang erreicht sie im letzten, dritten Satz des Themas, wenn die melodische Spitze - A der zweiten Oktave - beim Erklingen von *fff* auf einem starken Schlag erscheint.

Jeder Abschnitt der Romanze endet mit der Bekräftigung desselben Gedankens, jedoch in unterschiedlichen textlichen und musikalischen Variationen: „alles über dich“, „alles von dir“, „alles für dich“.

289 [Allegro agitato] rit. a tempo

Всё о те_бе! Всё о те_бе! Всё, всё, всё, всё о те_бе!

290 [Allegro agitato]

Всё от те_бя, всё, всё от те_бя, всё от те_бя!

291

Всё для те_бя! Всё для те_бя —
по_мыс_лы, чув_ства, и пе_сни, и си_лы.
Всё, всё, всё, всё для те_бя!

В конце первой части «все о тебе» звучит как кульминация с утверждением тоники в конце. В среднем разделе слова «все от тебя» даны как мелодическая секвенция, требующая дальнейшего модуляционного развития. В третьей части эта мелодическая концовка

Am Ende des ersten Abschnitts klingt „alles über dich“ wie ein Höhepunkt mit einer Betonung der Tonika am Ende. Im Mittelteil ist „alles von dir“ als melodische Sequenz gegeben, die eine weitere Modulation erfordert. Im dritten Abschnitt wird dieser melodische Schluss durch die vorangehende

расширяется за счет предшествующей фразы текста. Развитие достигает здесь своей вершинной кульминации. Таким образом, все выразительные средства направлены на то, чтобы подчеркнуть итоговый характер этой заключительной фразы, после чего лишь фортепианная постлюдия (почти «оркестровая» по насыщенности звучания) продолжает утверждение мажорно-патетического настроения.

Романс Чайковского «День ли царит» стал как бы прообразом романса Рахманинова «Весенние воды».

«Я ли в поле да не травушка была» (на слова И. З. Сурикова). И поэтический текст, и музыка по характеру близки народным песням. О горькой доле русской девушки поэт повествует, как это часто имеет место и в народных песнях, сопоставляя ее жизненную судьбу с образами природы: скосили зеленую травушку, сломали и связали в жгутики калинушку — неволей повенчали девушку с немилым.

Романс-песня «Я ли в поле да не травушка была» написан в вариационно-куплетной форме с рефреном, но, как и обычно у Чайковского, вариантно-куплетное повторение не исключает и единой линии драматического развития с кульминацией в конце песни. Достигается это композитором, во-первых, благодаря изменениям фактуры фортепианной партии в различных куплетах (аккордовый склад в первом и втором куплетах, арпеджированный — в третьем); во-вторых — изменениями в мелодии, особенно в рефрене третьего куплета песни, где предельно расширяется и общий диапазон (до ля второй октавы). С народно-песенным типом мелодического развития роднит этот романс-песню также свобода метра

Phrase des Textes erweitert. Die Durchführung erreicht hier ihren Höhepunkt. So zielen alle Ausdrucksmittel darauf ab, den finalen Charakter dieser Schlussphrase zu betonen, nach der nur noch das (in seiner Intensität fast „orchestrale“) Klaviernachspiel die Bekräftigung der Dur-pathetischen Stimmung fortsetzt.

Tschaikowskis Romanze „Herrscht der Tag“ war eine Art Prototyp für Rachmaninows Romanze „Quellwasser“.

„War ich auf dem Feld, aber ich war kein Gras“ (nach einem Text von I. S. Surikow). Sowohl der poetische Text als auch die Musik stehen dem Volkslied nahe. Der Dichter erzählt vom bitteren Los eines russischen Mädchens, wie es oft in Volksliedern vorkommt, und vergleicht ihr Lebensschicksal mit den Bildern der Natur: sie schnitten das grüne Gras und brachen es und banden es zu Zöpfen zusammen - sie verheirateten das Mädchen mit dem Ungeliebten.

Das Liebeslied „War ich auf dem Feld, aber ich war kein Gras“ ist in Variationen- und Coupletform mit einem Refrain gehalten, aber wie bei Tschaikowski üblich, schließt die Variation und das Couplet eine gemeinsame Linie der dramatischen Entwicklung mit einem Höhepunkt am Ende des Liedes nicht aus. Der Komponist erreicht dies zum einen durch Veränderungen in der Struktur der Klavierstimme in den verschiedenen Strophen (Akkordstruktur in den Strophen eins und zwei, arpeggiert in der dritten) und zum anderen durch Veränderungen in der Melodie, insbesondere im Refrain der dritten Strophe, wo der Tonumfang so weit wie möglich ausgedehnt wird (bis zum A in der zweiten Oktave). Auch die Freiheit des Metrums (Wechsel von 4/4 zu 3/2)

(переключение с 4/4 на 3/2) и инструментальные отыгрыши у фортепиано, напоминающие звучание народных инструментов, тоже вариантно развивающиеся в каждом новом куплете.

und die instrumentalen Reflexionen des Klaviers, die an den Klang von Volksinstrumenten erinnern, die sich ebenfalls in jedem neuen Couplet unterschiedlich entwickeln, erinnern an die melodische Entwicklung des Volksliedes.

292 [Moderato]

Я ли в поле да не тра-вушка бы-ла,

Я ли в поле не зе-ле-на-я рос-ла!

293 [Moderato]

крас-на-я рос-ла!

В последнем куплете инструментальная интерлюдия приобретает характер выразительной напевной мелодической фразы.

In der letzten Strophe wird das instrumentale Zwischenspiel zu einer ausdrucksstarken melodischen Phrase.

[Moderato]

до - чень - ка бы - ла

Фортепианное вступление включает в себя как интонации основной темы, так и драматизирующие ее изложение аккорды из последнего кульминационного рефрена (см. последние такты третьего куплета перед припевом). Таким образом, вступление дает сжатое представление об основном содержании всего романа, предвещая его драматическую кульминацию. Вся песня-романс заключается широкой фортепианной постлюдией, продолжающей драматическое развитие последнего рефрена.

«Благословляю вас, леса» (слова из поэмы А. К. Толстого «Иоанн Дамаскин»). По своему характеру этот романс может быть отнесен к числу философских и одновременно гимнических страниц вокальной лирики Чайковского. Основная его идея — прославление нерушимой красоты и могущества природы, с которой неразрывно связана и жизнь человека. Музыкальное содержание романсов излагается композитором широко, полнокровно, с большим драматическим развитием. В романс вводит фортепианное вступление сосредоточенно-сурового характера, представляющее собой цепь модулирующих аккордов с выразительной нисходящей

Die Klaviereinleitung enthält sowohl die Intonation des Hauptthemas als auch die Akkorde des letzten Kulminations-Refrains (siehe die letzten Takte der dritten Strophe vor dem Refrain), die dessen Präsentation dramatisieren. Die Einleitung gibt also eine kurze Einführung in den Hauptinhalt des gesamten Gedichts und deutet dessen dramatischen Höhepunkt an. Die gesamte Lieddichtung schließt mit einem breiten Klaviernachspiel, das die dramatische Entwicklung des letzten Refrains fortsetzt.

„Ich segne euch, Wälder“ (Worte aus dem Gedicht „Johannes von Damaskus“ von A. K. Tolstoi). Von ihrem Charakter her kann diese Romanze als ein philosophischer und zugleich hymnischer Festzug von Tschaikowskis Vokallyrik gewertet werden. Ihr Hauptgedanke ist die Verherrlichung der unzerstörbaren Schönheit und Macht der Natur, mit der das menschliche Leben untrennbar verbunden ist. Der Komponist legt den musikalischen Inhalt der Romanze breit, vollblütig und mit großer dramatischer Entwicklung dar. Die Romanze beginnt mit einer konzentrierten und strengen Klaviereinleitung, die aus einer Kette modulierender Akkorde mit einer ausdrucksvollen absteigenden

мелодической линией в верхнем
голосе.

melodischen Linie in der Hauptstimme
besteht.

295 *Andante sostenuto*

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of two staves. The first system is in treble clef (right hand) and bass clef (left hand). The second system is in bass clef for both hands. The third system is also in bass clef for both hands. Dynamics markings include *p*, *più f*, *f*, *mf*, and *p*. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

Тоника в основной тональности —
фа мажор — появляется только
перед самым вступлением голоса.
Благодаря этому музыка прелюдии
получает настороженно-
вопросительный оттенок,
подготавливая тем самым
дальнейшее развитие.

Мелодия вокальной партии напевна,
вместе с тем в ней присутствует
элемент патетической декламации.

Die Tonika der Haupttonart F-Dur
erscheint erst kurz vor der Einführung
des Gesangs. Dies verleiht der Musik
des Präludiums einen vorsichtigen,
fragenden Ton und bereitet so die
weitere Entwicklung vor.

Die Melodie der Gesangsstimme ist
melodiös, aber es gibt auch ein Element
der pathetischen Deklamation.

Бла - го - сло - вля - ю вас, ле - са, до - ли - ны,
ни - вы, го - ры, во - ды,

Партии голоса дважды вторит основанная на секвенциг фразе фортепиано. Затем, с момента переключения внимания с образов природы на образ человека-странника («И посох мой благословляю»), начинаются восходящие секвенции в голосе, приводящие к кульминации первой строфы.

Вторая строфа начинается повтором начальной темы, но с новым широким развитием ее второй половины в тональности ми-бемоль мажор (*piu mosso*). По существу, весь этот новый раздел романса является развернутой гимнической кодой-кульминацией. На фоне триольного ритма в партии голоса и отдельных ответных реплик фортепиано развивается восходящая широкая мелодия, воплощающая основное содержание поэтического текста — желание утвердить гармонию жизни на основе братства людей и слияния их с прекрасной жизнью природы. Звучность всего этого раздела

Die Gesangsstimme wird zweimal von einer Sextolenphrase des Klaviers wiedergegeben. Von dem Moment an, in dem sich die Aufmerksamkeit von der Natur auf den menschlichen Reisenden verlagert („Und meinen Stab segne ich“), beginnen die aufsteigenden Sequenzen in der Gesangsstimme und führen zum Höhepunkt der ersten Strophe.

Die zweite Strophe beginnt mit einer Wiederholung des Anfangsthemas, aber mit einer neuen breiten Durchführung seiner zweiten Hälfte in Es-Dur (*piu mosso*). Im Wesentlichen ist dieser ganz neue Abschnitt der Romanze ein ausgedehnter Hymnen-Coda-Kulminationspunkt. Vor dem Hintergrund des Triolen-Rhythmus in der Gesangsstimme und separater Antworten des Klaviers entwickelt sich eine aufsteigende breite Melodie, die den Hauptinhalt des poetischen Textes verkörpert - den Wunsch, die Harmonie des Lebens auf der Grundlage der Brüderlichkeit der Menschen und ihrer Verschmelzung mit dem schönen Leben

романса напоминает оркестровое tutti, вокальная партия своим приподнятым и одновременно повествовательным тоном приобретает черты некоторой ораториальности.

Развитие замыкается фортепианной постлюдией, напоминая исходный мелодический образ. Полная силы, уверенности, внутренней гармонии, музыка Чайковского утверждает здесь итоговую мысль стихотворения:

О, если б мог всю жизнь смешать я,
Всю душу вместе с вами слить.
О, если б мог в мои объятья
Я вас, враги, друзья и братья,
И всю природу заключить!

Романс «Благословляю вас, леса» — одно из самых ярких лирико-философских высказываний композитора, раскрывающих его любовь к жизни, человеку, природе.

«Колыбельная песнь в бурю» (на слова А. Н. Плещеева) — одна из песен детского цикла, включающего в себя 16 разнохарактерных музыкальных миниатюр, созданных преимущественно на основе стихотворений из сборника А. Н. Плещеева «Подснежник»¹.

¹ Кроме стихотворений Плещеева в цикл «16 детских песен» вошли стихотворения «Ласточка» И. З. Сурикова и «Детская песенка» («Мой Лизочек так уж мал») К. С. Аксакова.

На фоне ровного, покачивающегося движения в партии фортепиано звучит простая, ласковая мелодия.

der Natur herzustellen. Die Klangfülle des gesamten Abschnitts der Romanze erinnert an das Orchestertutti, während die Gesangsstimme mit ihrem erhabenen und zugleich erzählenden Ton die Züge eines gewissen Oratorienrealismus annimmt.

Die Durchführung schließt mit einem Klaviernachspiel, das an das ursprüngliche melodische Bild erinnert. Tschairowskis Musik, voller Kraft, Zuversicht und innerer Harmonie, bekräftigt hier den letzten Gedanken des Gedichts:

Oh, wenn ich mein ganzes Leben
vermischen könnte,
Meine ganze Seele mit dir verschmelzen.
Oh, wenn ich in meine Arme
Euch, Feinde, Freunde und Brüder,
Und die ganze Natur umschließen könnte!

„Ich segne euch, Wälder“ ist eine der eindringlichsten lyrischen und philosophischen Äußerungen des Komponisten, die seine Liebe zum Leben, zum Menschen und zur Natur offenbart.

„Wiegenlied im Sturm“ (nach Worten von A. N. Pleschtschejew) ist eines der Lieder des Kinderzyklus, der 16 musikalische Miniaturen verschiedener Charaktere umfasst, die größtenteils auf Gedichten aus der Sammlung „Das Schneeglöckchen“ von A. N. Pleschtschejew¹ basieren.

¹ Neben den Gedichten von Pleschtschejew enthält der Zyklus „16 Kinderlieder“ die Gedichte „Die Schwalbe“ von I. S. Surikow und „Ein Kinderlied“ („Mein kleiner Lisotschek ist so klein“) von K. S. Aksakow.

Der Klavierpart spielt eine einfache, sanfte Melodie vor einem weichen, wiegenden Hintergrund.

The image shows a musical score for a piece in Moderato tempo. It consists of two systems of music. The first system shows a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes, often beamed in groups of four. The second system shows a vocal line with lyrics in Russian: "Ах! Уймись ты, буря! Не шуми-те, еди-ли". The score includes dynamic markings like "p" and "tr".

Большую выразительную роль в ней играет нарочитое однообразие ритма: мерный, повторяющийся через такт ритмический акцент на первой, сильной доле такта. Двукратное повторение этой темы составляет содержание первой части песни. Из нее же вырастает и средний раздел: секвенционное развитие (от фа минора к до мажору) последних интонаций первой части (на словах «Буря еще немало впереди, быть может»). Третья часть песни — повторение первой.

Фортепианные прелюдия и несколько расширенная по сравнению с ней постлюдия на интонациях второго четырехтакта основной темы обрамляют все музыкальное повествование, придавая музыкальной форме стройность, завершенность.

«Снова, как прежде, один» (на слова Д. М. Ратгауза). Вскоре после окончания Шестой симфонии Чайковский создал свой последний цикл романсов на слова поэта

Die bewusste Monotonie des Rhythmus spielt eine große Rolle, mit einer gemessenen, Takt-für-Takt rhythmischen Betonung auf dem ersten, starken Schlag. Die doppelte Wiederholung dieses Themas macht den Inhalt des ersten Teils des Liedes aus. Dieser bildet auch den Mittelteil: eine abschnittsweise Entwicklung (von f-Moll nach C-Dur) der letzten Intonationen des ersten Satzes (auf den Worten „Es mögen noch viele Stürme kommen“). Der dritte Teil des Liedes ist eine Wiederholung des ersten Satzes.

Das Klaviervorspiel und das leicht verlängerte Nachspiel, das auf den Intonationen des zweiten, viersätzigen Hauptthemas basiert, umrahmen die gesamte musikalische Erzählung und geben der musikalischen Form Struktur und Vollständigkeit.

„Wieder allein, wie zuvor“ (nach Worten von D. M. Ratgauz). Kurz nach der Fertigstellung der Sechsten Symphonie komponierte Tschaikowski seinen letzten Zyklus von Romanzen zu

Ратгауза. Цикл составляют шесть романсов: «Мы сидели с тобой», «Ночь», «В эту лунную ночь», «Средь мрачных дней», «Закатилось солнце» и «Снова, как прежде, один». Последний из них — кода цикла — носит трагический характер, выражая глубокую скорбь одинокого человека.

Музыка романса поражает необычайной собранностью, простотой, лаконизмом. Как и в Шестой симфонии, большое выразительное значение приобретают здесь секундовые мелодические интонации-«вздохи». Они звучат с первых же тактов фортепианного вступления.

Texten von Ratgauz. Der Zyklus besteht aus sechs Romanzen: „Wir haben uns mit Ihnen zusammengesetzt“, „Nacht“, „In dieser mond hellen Nacht“, „Mitten in dunklen Tagen“, „Die Sonne ging unter“ und „Wieder allein, wie zuvor“. Die letzte von ihnen, die Coda des Zyklus, ist tragisch und drückt den tiefen Kummer eines einsamen Mannes aus.

Die Musik der Romanze verblüfft durch ihre ungewöhnliche Konzentration, Einfachheit und Lakonismus. Wie in der Sechsten Symphonie erlangen die zweiten melodischen Intonationen - „Seufzer“ - hier einen enormen Ausdruckswert. Sie sind bereits in den ersten Takten der Klaviereinleitung zu hören.

298 *Andante mosso*

Эти же секундовые интонации развиваются в партии фортепиано, появляясь каждый раз как скорбный отзвук-ответ на произнесенную голосом фразу.

Dieselben zweiten Intonationen entwickeln sich in der Klavierstimme, die jedes Mal wie ein schwermütiges Echo auf die von der Gesangsstimme geäußerte Phrase erscheint.

299 [*Andante mosso*] *can dolore*

Сно — ва, как прежде, один. Сно — ва объят я тос-кой

p un poco pesante

Особенно напряженно звучат эти секунды в момент большого crescendo при восходящем, секвенционном развитии мелодической линии голоса и появлении цепи секундовых интонаций в партии фортепиано: «В звездах горят небеса... Где теперь, милая, ты?» и далее. Первоначальная мелодия и повторение музыки вступления в постлюдии замыкают скорбный лирический монолог.

Глубокая душевная боль, но одновременно и сдержанность чувства, переданы Чайковским также через нарочито мерный, однообразный ритм. Мелодия, как бы скованная упорно повторяющимся ритмом сопровождения, движется в пределах узкого диапазона малой терции. Напряженности интонационного развития содействует сочетание двух разных ритмических фигур — триолей в голосе и дуолей в фортепианной партии. Драматический элемент вносится в музыку «колокольным» звучанием повторяющегося баса (звук ля).

Романс «Снова, как прежде, один» — одно из самых трагических произведений Чайковского последних лет его жизни.

Творчество Чайковского оказало огромное воздействие на последующее развитие всей русской музыкальной культуры. С традициями Чайковского широко связано дальнейшее развитие русской оперы, симфонической музыки, кантаты, камерных вокальных и инструментальных жанров. Например, различные стороны его симфонизма нашли свое преломление в музыке Танеева, Глазунова, Калинникова, Скрябина. Под воздействием музыкального стиля Чайковского сложился облик Рахманинова как оперного

Diese Sekunden sind besonders angespannt im Moment des großen Crescendos mit der aufsteigenden, sequenziellen Entwicklung der melodischen Gesangslinie und dem Auftauchen einer Kette von zweiten Intonationen im Klavierpart: „In den Sternen brennt der Himmel... Wo bist du jetzt, mein Schatz?“ und so weiter. Die Anfangsmelodie und die Wiederholung der Einleitungsmusik im Nachspiel schließen den lyrischen Trauermonolog ab.

Auch Tschaikowski vermittelt durch einen absichtlich gemessenen und monotonen Rhythmus tiefen Herzschmerz, aber gleichzeitig auch Zurückhaltung der Gefühle. Die Melodie bewegt sich, gleichsam gezwungen durch den anhaltenden Rhythmus der Begleitung, in dem engen Bereich einer kleinen Terz. Die Spannung der Intonationsentwicklung wird durch die Kombination von zwei verschiedenen rhythmischen Figuren - Triolen in der Gesangsstimme und Duolen im Klavierpart - unterstützt. Ein dramatisches Element wird der Musik durch den „Glocken“-Klang des wiederkehrenden Basses (A-Klang) hinzugefügt.

Eines der tragischsten Werke aus Tschaikowskis letzten Jahren ist die Romanze „Wieder allein, wie zuvor“.

Tschaikowskis Werk hatte einen enormen Einfluss auf die spätere Entwicklung der gesamten russischen Musikkultur. Die weitere Entwicklung der russischen Oper, der symphonischen Musik, der Kantaten, der Kammermusik und der Instrumentalmusik ist in hohem Maße mit Tschaikowskis Traditionen verbunden. So spiegeln sich beispielsweise verschiedene Aspekte seines Symphonismus in der Musik von Tanejew, Glasunow, Kalinnikow und Skrjabin wider. Tschaikowskis Musikstil prägte Rachmaninows Image als Operndramatiker, Symphoniker und Autor verschiedener lyrischer und

драматурга, симфониста, автора разнообразных лирико-драматических романсов и фортепианных произведений. От Чайковского началось развитие русского классического балета, непосредственно продолженное балетами Глазунова. Музыка Чайковского явилась богатым источником вдохновения и выдающейся школой художественного мастерства для многих композиторов других национальностей, заняв по праву одно из выдающихся мест в мировой музыкальной классике.

dramatischer Romanzen und Klavierwerke. Tschaikowski war der Initiator der Entwicklung des klassischen russischen Balletts, dem die Ballette von Glasunow unmittelbar folgten. Tschaikowskis Musik war eine reiche Inspirationsquelle und eine herausragende künstlerische Schule für viele Komponisten anderer Nationalitäten und nimmt zu Recht einen herausragenden Platz in der Welt der Musikklassiker ein.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Глава I. Н. А. Римский-Корсаков
Жизненный и творческий путь
Оперное творчество
«Псковитянка»
«Снегурочка»
«Садко»
«Царская невеста»
«Золотой петушок»
Фрагменты из различных опер
Симфоническое творчество
«Шехеразада»
Романсы
Глава II. П. И. Чайковский
Жизненный и творческий путь
Симфоническое творчество
«Ромео и Джульетта»
Первая симфония («Зимние грезы»)
Четвертая симфония
Шестая симфония («Патетическая»)
Оперное творчество
«Евгений Онегин»
«Пиковая дама»
Балеты
«Спящая красавица»
Романсы

INHALTSVERZEICHNIS

Kapitel I. N. A. Rimski-Korsakow
Lebens- und Schaffensweg
Opernwerk
„Das Mädchen aus Pskow“
„Snegurotschka“
„Sadko“
„Die Zarenbraut“
„Der goldene Hahn“
Auszüge aus verschiedenen Opern
Sinfonisches Schaffen
„Scheherazade“
Romanzen
Kapitel II. P. I. Tschaikowski
Lebens- und Schaffensweg
Sinfonisches Schaffen
„Romeo und Julia“
Erste Sinfonie („Winterträume“)
Vierte Symphonie
Sechste Symphonie, („Pathetique“)
Opernwerk
„Eugen Onegin“
„Die Pique Dame“
Ballette
„Dornröschen“
Romanzen