

**РЕЧИТАТИВ И АРИЯ ЛЮБАВЫ
В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ
ОПЕРЫ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА «САДКО»**

*Константинова Евгения Леонидовна,
студентка 5 курса специальности «Музыкально-театральное искусство»
Чувашского государственного института культуры и искусств*

*Шершакова Марина Васильевна,
кандидат педагогических наук, доцент кафедры
теории, истории искусств, музыкального образования и исполнительства
Чувашского государственного института культуры и искусств*

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена рассмотрению Речитатива и Арии Любавы в контексте музыкальной драматургии оперы Н. А. Римского-Корсакова «Садко». Кратко обозначены основные вехи жизненного и творческого пути композитора, перечислены черты оперного стиля, выявлены особенности музыкальной драматургии оперы «Садко», дана характеристика образа Любавы.

Ключевые слова: опера, речитатив, музыкальная драматургия, музыкальная форма произведения, художественный образ, былинность, ладогармонические средства.

Николай Андреевич Римский-Корсаков вошёл в историю музыки как яркий, самобытный художник-классик, который оставил огромное творческое наследие, главным образом, в области вокального искусства. Его перу принадлежат 15 опер, 10 симфонических произведений крупных жанров, 79 романсов на стихи выдающихся русских поэтов, кантаты, хоры, обработки русских народных песен и другие сочинения.

Творческий путь композитора был долгим – от пореформенных лет до периода между двумя русскими революциями (от начала 60-х гг. XIX до 1908 г.). Однако в течение всей жизни, несмотря на постоянное обогащение своего стиля, он оставался верен идеалам шестидесятиничества, для которого была характерна высокая моральная ответственность перед слушателями, огромное стремление воплотить в музыке образ русского народа. К народному творчеству он относился как к высшей духовной и нравственной ценности. Стремление передать национальную самобытность проявлялось не только в поисках определенного содержания, но и распространялось на все средства выразительности – форму, драматургию, жанры, музыкальный язык и т. д. [2, с. 215].

В своем творчестве композитор талантливо отражал разные стороны жизни – красоту русской природы, глубину и мудрость национального фольклора, которую передавал через сказки, песни, обряды. В его музыке нашла отражение бытовая и обрядовая народная жизнь, в которой он выделял не столько социальное, сколько вечное начало. Идеи пантеизма (отождествление Бога с природой) находят воплощение в операх «Снегурочка», «Ночь перед рождеством», «Сказка о царе Салтане», «Садко» и других. Композитор не может пройти и мимо отрицательных сторон жизни – деспотизма, жестокости, несправедливости.

Стилистические черты творчества Н. А. Римского-Корсакова во многом связаны с влиянием на него идей романтизма. В его творчестве присутствуют характерные для ро-

мантиков жанры – былина, легенда, сказка, а также двоемирие, основанное на контрасте реального и фантастического. При этом следует отметить, что мир фантастики и мир реальности не изображается в виде конфликта, они взаимосвязаны, фантастические и сказочные образы достоверны. Характерным для композитора является наличие эпического начала, выражающегося в повествовательности высказывания, в принципах драматургии, в пейзажности, картинности (передача образов леса, моря, звездного неба и т.п.).

В музыке Римский-Корсаков часто использует подлинные русские народные песни, а также созданные им мелодии в «народном духе». Для его творчества характерна опора на классические традиции, что проявляется в стройности, выверенности формы, теоретической осмысленности, ясности музыкального мышления, гармоничности восприятия, яркой самобытности.

Наиболее полно индивидуальность композитора раскрылась в жанре оперы. Н. А. Римский-Корсаков написал 15 опер, в которых нашли отражение историческое прошлое, любовь к природе и народному творчеству, глубокий психологизм. Оперы написаны в разных жанрах, иногда сочетают черты нескольких. Основные жанровые разновидности опер Римского-Корсакова – опера-драма, народно-бытовая и сказочно-эпическая оперы. Жанровые различия обусловлены сюжетом, который влияет также на выбор драматургии и стиля каждой из опер. Римский-Корсаков считал, что оперных форм может быть столько же, сколько сюжетов. Для его оперного творчества характерна гибкость в применении оперных форм.

Известно, что у композитора существует два произведения с аналогичным названием – музыкальная картина «Садко» (1867 г.) и опера «Садко», написанная почти 30 лет спустя, в 1896 году. В опере композитор использовал тематический материал из музыкальной картины. В симфоническом произведении за основу был взят один эпизод былины – Садко на дне морском, у Морского Царя.

В первом варианте оперы «Садко» большое место было уделено сказочно-фантастическим сценам. В дальнейшем Римский-Корсаков последовал предложениям музыкального критика Стасова и подверг оперу серьезной переработке. Благодаря ей появился образ жены Садко – Любавы, преданной, любящей женщины; появились развитые народные сцены. В результате опера стала ярким повествованием о самобытной жизни русского народа и заняла место в ряду значительных произведений русской оперной классики. Над либретто помогал работать Римскому-Корсакову В. И. Бельский.

Основная идея оперы – бессмертие и величие народного творчества, а также тема художника и его искусства, способного изменить окружающий мир [2, с. 229].

Содержание оперы связано с повествованием о жизни новгородского гуслира Садко, который вступает в спор с новгородскими купцами, укоряет их в закоснелости и хочет на свой страх попытаться торгового счастья в иных землях.

Следует отметить, что древнерусская старина в опере изображена иначе, чем в «Снегурочке». В опере «Садко» показано историческое прошлое Руси XI-XII веков. Одна из тем связана с противостоянием богатого новгородского купечества и простого люда; это и образы калик перехожих, скоморохов, гуслиров. Однако исторические реалии в опере достаточно условны: Новгород, по мнению музыковедов, представлен как романтический образ Древней Руси, поэтической и прекрасной.

Музыкальная драматургия оперы «Садко» основана на сопоставлении бытовых сцен и картин Подводного царства. Изображение новгородского мира происходит через народно-песенное начало. Что касается музыки, передающей фантастический мир подводного царства, она прекрасна не только таинственностью, загадочностью, но и тонким лиризмом. Для этого композитор использует сложные ладогармонические средства: уменьшенный лад, малотерцовые ряды трезвучий, увеличенные гармонии, гамму тон-по-

лутон («морская гамма»).

Оперу «Садко» называют образцом классической эпической оперы. Эпичность в опере проявляется в следующих важных чертах.

Основной характерной чертой оперы является ее былинность. Как фантастическая, так и реальная стороны сюжета подчинены неспешному повествованию. Главная особенность оперы – былинный речитатив, который представляет собой «не разговорный язык, а как бы условно-уставный былинный сказ или распев, первообраз которого можно найти в декламации рябининских былин» [4]. Как подчеркивают исследователи, речитативы в опере перерастают собственно функции речитатива – они становятся стержнем большинства сцен оперы. Былинность проявляется и в стройности и симметричности формы, что находит выражение в разнообразных повторах, симметричных обрамлениях сцен.

Особое место занимает в опере образ жены Садко Любовы Буслаевны. Известна переписка Римского-Корсакова с критиком Стасовым, который советовал ввести «земной женский образ» в оперу, противопоставив её волшебной Морской царевне Волхове. Третью картину своей оперы Римский-Корсаков целиком посвящает раскрытию её образа. Смысловым центром картины и главной характеристикой Любовы становится её ария «Всю ночь ждала его я понапрасну».

Небольшое оркестровое вступление рисует образ Любовы Буслаевны, предвосхищает ее грусть, любовные думы и переживания. В картине звучит её речитатив и ария, а также сцена с мужем. Когда она видит Садко, её тоска сменяется радостным оживлением, но в их диалоге нет согласия и бывшего чувства взаимной любви; Садко переполняют воспоминания о волшебной ночи, он мечтает уехать в дальние края, увидеть страны, рассказать на чужбине о родной земле, а Любава мечтает о том, чтобы он был рядом и не понимает его желаний. Речитатив Садко, сказанный Любаве с холодным чувством упрека «Ты прости, жена неудачливая!» порождает отчаянную молитву покинутой женщины, которая завершает картину.

Любава у Римского-Корсакова представляет собой горячо любящую, преданную своему мужу женщину. Ее образ является подлинно земным, что противопоставляет ее не только Волхове, но и самому Садко. Её чувства глубоки, как сама русская душа – она способна простить метания Садко в грёзах о женской красоте, о чём-то загадочном, волшебном, принять его непонятное для неё стремление к странствиям. В финале оперы Любава прощает Садко, она готова забыть свои страдания от одиночества, радуется долгожданной встрече с мужем – это все возможно от ее любви к нему. Образ Любовы – это образ женщины с открытой душой. «Любава воплощает собою человеческое, женское начало: отсюда её слабость, ревность, страдания, страсть, жанрово выраженные в молитве («Помоги мне Боже-Господи, сохрани его буйну голову»), причитании («Ох, тошно мне, тошнехонько, тяжело мне, тяжелехонько! Ой, не дай никому ты, Господи, жить обидной во сиротчестве, что во том ли во горьком вдовичестве!»), плаче, жалобе («Теперь одна... Садко меня не любит»), которые отличаются, несмотря на относительно небольшую партию, большим интонационным разнообразием» [1, с. 140].

Цельность образа Любовы проявляется в его постоянстве любви к Садко и не нарушается тем, что в ее сознании уживаются языческие и православные верования: на протяжении оперы она обращается и к силам природы («Расступися ты, мать – сыра земля! Вдову сирую, ты сокрой меня!»), и к Богу («Помоги мне, Боже-Господи!»).

Ария написана в простой 3-х частной форме с варьированной репризой.

В целом мелодику арии отличает близость к народным песням – для нее характерна напевность, повторность, определенная квадратность в построении фраз, плагальность гармоний, неторопливость повествования, а также характер музыки – грусть, печаль, раздумья, непосредственность в выражении чувств.

Фактура всей арии достаточно прозрачна и единообразна, сопровождение в основном проходит у группы струнных инструментов.

Итак, подводя итог сказанному, еще раз повторим, что образ Любавы создан как контраст волшебному образу Морской Царевны. Речитатив и ария Любавы, как сцена из реальной народной жизни, украшает страницы оперы, является музыкальной характеристикой образа русской женщины, где главным выразительным средством становится русская народная песенность.

Литература

1. Верба Н. И. Любава в Садко Н. А. Римского-Корсакова: дань сюжету былины или реализация архетипического образа? // Дом Бурганова. Пространство культуры : Научный журнал. – 2013. – № 4. – С. 134–146.
2. Рапацкая Л. А. История русской музыки от Древней Руси до «Серебряного века». – Москва : ВЛАДОС, 2001. – 384 с.
3. Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни. – 8-е изд. – М. : Музыка, 1980. – 454 с.
4. Соловцов А. Оперы Н. А. Римского-Корсакова. Путеводитель. – М. : Музыка, 1976. – 482 с.
5. Стасов В. В. Статьи о Римском-Корсакове. – Москва : Музыка, 1953. – 91 с.

ХАРАКТЕРИСТИКА КОМПОЗИЦИОННОГО СТРОЕНИЯ КОНЦЕРТА ДЛЯ ТРУБЫ ФА МИНОР (СОЧ. 18, I ЧАСТЬ) О. БЁМЕ

*Кудаев Руслан Автоевич,
студент 4 курса направления подготовки
«Музыкальное инструментальное исполнительство»
Чувашского государственного института культуры и искусств*

*Научный руководитель – Тимофеева Елена Николаевна,
кандидат педагогических наук, доцент кафедры
теории, истории искусств, музыкального образования и исполнительства
Чувашского государственного института культуры и искусств*

АННОТАЦИЯ

В статье представлен историко-теоретический аспект методического анализа произведения «Концерт для трубы фа минор. Соч. 18» О. Бёме. В частности, для лучшего понимания замысла произведения автор подробно анализирует композиционные особенности, средства музыкальной выразительности и образную сферу данного концерта.

Ключевые слова: инструментальный концерт, композитор, музыкальная форма, произведение, труба.

Рассматривая композиционное строение Концерта для трубы фа минор (соч. 18, I часть) О. Бёме нельзя не дать характеристику жизненному и творческому пути композитора.

Оскар Бёме (24 февраля 1870, Дрезден – 23 октября 1938, Оренбург) – выдающийся корнетист, педагог, композитор. Родился в семье виртуоза-трубача Вильгельма Бёме в Германии (г. Дрезден). После окончания Лейпцигской консерватории в 1888 году Оскар Бёме был приглашен артистом оркестра Петербургских Императорских театров. С 1903 по 1921 годы служит в Мариинском театре, симфонических оркестрах Петербурга. В этот период О. Бёме неоднократно был участником сезонных симфонических концертов. С 1920 по 1930-е годы совмещает работу в оркестре Ленинградского Большого драматического театра им. А. М. Горького с преподавательской деятельностью в музыкальном техникуме.

Время, в которое жил и работал Оскар Бёме было сложным. К началу XX века относят три революции (Первая русская (1905-1907 гг.), Февральская и Октябрьская революции (1917 г.)), последняя из которых коренным образом изменила жизнь общества. Большевики победили под демократическими лозунгами. На тот момент народ не осознавал в своей массе в конце 1917 года, что он делает социалистический выбор. Следующими сложными годами в развитии уже социалистического общества являются 1937-1938 гг. Это годы масштабных политических репрессий («чистки»), составная часть политики «Большого террора» в СССР. Фактически начались во второй половине 1936 года, но наибольший размах приобрели после ареста и осуждения М. Н. Тухачевского и семи других высокопоставленных военных в мае – июне 1937 года. Под эти жернова попал и Оскар Бёме (немец по происхождению). В 1930 году он был арестован. Вторично арестован 13 апреля 1935 года на 3 года за контрреволюционную организацию. Отбывал срок в городе Оренбург, где работал дирижером оркестра в кинотеатре «Октябрь» и препода-

вателем музыкального училища г. Оренбурга по классу трубы и композиции. После отбывания срока наказания вновь был арестован (15 июня 1938 г.). Тройкой УНКВД Оренбургской области 30 октября 1938 г. приговорен по ст.ст. 58-1а-11 УК РСФСР к высшей мере наказания. Расстрелян в г. Оренбург 3 октября 1938 г. (Бэме в Книге памяти жертв политических репрессий в Оренбургской области.).

Оскар Бёме является автором 24 этюдов для трубы соло во всех тональностях, тарантеллы, брасс-секстета ми-бемоль минор (ор.30) и множества концертных пьес и ансамблей.

В начале XX века никто из известных композиторов еще не обращался к жанру концерта для трубы. А так как трубачам был необходим репертуар, то многие исполнители вынуждены были сочинять произведения себе сами, чтобы исполнять их в своих концертах. Одним из таких произведений того периода, которое до сих пор является одним из самых популярных среди трубачей – Концерт для трубы с оркестром f-moll, соч. 18 Оскара Бёме.

Концерт для трубы с оркестром f-moll, соч. 18 Оскара Бёме написан в трехчастной форме со связующим эпизодом между 2 и 3, который представляет из себя речитатив трубы в духе оперного речитатива, который исполнители зачастую пропускают. Таким образом, первая часть написана в традиционной форме сонатного аллегро. Вторая часть – Адажио написана в простой трехчастной форме со вступлением и кодой. Третья часть представлена в виде рондо – веселого праздничного танца, напоминающего тарантеллу.

В довольно лаконичном трехчастном цикле, структура частей и жанровое единство тематического материала отражает общую тенденцию к единству. Образы Концерта, даже его быстрых крайних частей, имеют кантиленный характер: они большей частью лишены страстности, подлинной героики, в них нет философских и психологических глубин, ощущим недостаток драматической конфликтности. Образ героя, с его усложнившейся умственной и эмоциональной жизнью, не нашёл отражения в произведении композитора. О. Бёме больше всего тяготеет к отображению светлых сторон жизни. Его музыка преимущественно элегична, чувствительна, в ней много юношеской беззаботной игривости. Отсюда – конкретность жанровых ассоциаций, насыщенных атмосферой песни и танцевальности [1, с. 111–122].

Рассмотрим более подробно особенности музыкальной формы I части Концерта для трубы фа минор О. Бёме.

Первая часть (*Allegro moderato*) написана в традиционной форме сонатного аллегро. Сонатная форма – наиболее развитая гибкая форма инструментальной музыки, которая способна отобразить действительность во всём многообразии резких образных контрастов и вместе с тем в единстве противоречащих начал. Она отличается особой сложностью, проявляющейся в её композиционной стороне, во взаимосвязи тематизма и в противоречивом пути его развития. Среди всех других форм сонатная форма даёт наибольшие возможности для выражения значительного по глубине содержания – героического, эпического, психологической драмы, трагических коллизий, а также и проникновенной лирики [2].

Начинается I часть со вступления оркестра, состоящего из 6 тактов. Вступление написано в форме периода не повторного, не квадратного строения (A+B).

Первое предложение состоит из двух фраз повторного строения, секвенционного характера (A=a+a1). Использование пунктирного, синкопированного ритма придает разделу (предложению) A яркость, активность, взволнованность.

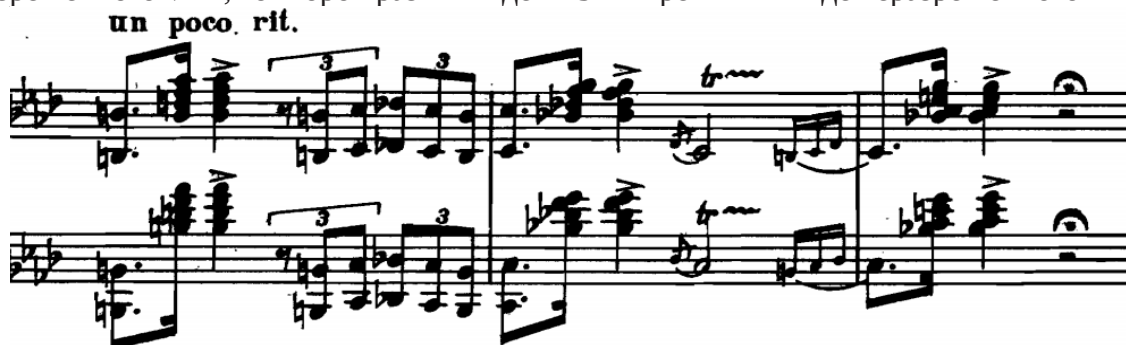
Передожение и редакция
 С. Ерёмина

Allegro moderato ♩ = 108

О. ВЁМБЕ, соч. 18



Второй раздел (В) состоит из двух фраз, первая из которых задает вопрос (появляется тот же ритмический рисунок, звучащий в части А и восходящий аккордовый ход). Трижды звучит этот «вопрос»: но ответа он не находит (первый раз вопрос звучит в виде неразрешённого VII7, во второй раз – в виде II43 и в третий – в виде неразрешённого D2).



Далее после небольшого молчания вступает солист с основной темой (главная партия). Тема главной партии (f-moll) очень выразительна и динамична, с размахом охватывает широкий диапазон, интонационно близка вступлению (ритмический рисунок, скачки на большие интервалы, пассажи из мелких длительностей).

Главная партия
 тема А



Главная партия написана в *f*molл в форме периода, состоящий из двух предложений и дополнения: первое предложение стоит из 4-х тактов (А – 4 такта), второе предложение из 4-х тактов (А1 – 4 такта), дополнение – из 4-х тактов (А2 – 4 такта). По тематизму – используется период повторного строения, так как во втором предложении идет видоизменённый повтор мелодии (изменяются отдельные элементы темы: ритм, фактура изложения мелодии (интонационная сторона), но тема в целом узнаваема). С точки зрения тонального оформления период заканчивается в начальной тональности *f*molл (немодулирующий или однотональный период). Дополнение (А2) состоит из 2-х фраз.

Таким образом, схема вступления и главной партии выглядит следующим образом:

Вступление		Главная партия	
А (3,5 т.)	+ В (3 т.)	А (4т.)	+ А1 (4 т.) + Дополнение А2 (4 т.)
a+a1		a+a1a+a1	

1,5т.+2

3т.

2т.+2т.

2т.+ 2т.

2т.+ 2т.

Далее следует связующая партия, построенная на материале главной партии и дополнения, состоит из 11 тактов.

Побочная партии, написанная в *As-dur*, немного спокойнее, чем главная партия, но в ней чувствуется тот импульс движения, заданный главной партией.

Побочная партия

тема В



Первоначально мы видим квадратный период, который состоит из двух предложений (В+В1) (4+4). Побочная партия состоит из двух типов мелодий: первый – кантиленного характера, второй – инструментального (широкие скачки, сложные пассажи и шрихи).



Далее звучит второй период, состоящий из разделов С (4 т.) + Д (4 т.) + Е (3 т.) + Е1 (3 т.).

Таким образом, побочная партия написана в простой двухчастной форме, состоящая из двух периодов:

1 период

2 период

В (4 т.) + В1 (4т.)

С (4т.) + Д (4т.) + Е (3 т.) + Е1 (3 т.).

Далее следует 2-х тактовый переход к разработочному разделу.

Разработка начинается с главной партии в оркестре, звучащей в основной тональности *f-moll* (12 тактов). Это не характерная особенность построения сонатного аллегро. Далее вступает солист, в партии которого звучат триольные элементы, тремоло вступления в доминантовой тональности (*C-dur*). В теме солиста используются виртуозные фигуры с различными мелкими длительностями, трели, арпеджио и другие выразительные приемы. Контрапунктом солисту проходит тема побочной партии полностью у оркестра (8 тактов). После чего разрабатываются различные элементы ранее прозвучавших тем. Развитие тематизма происходит благодаря тональным, секвенционным, мотивно-интонационным, ритмическим средствам. Продолжительность разработки составляет 26 тактов.

Реприза начинается с главной партии оркестровой экспозиции в основной тональности *f-moll*. Звучит 5 тактов главной партии у оркестра (А), ей вторит тема главной партии у солиста (А1) + дополнение – 4 такта (А2). Затем в связующей партии у солиста (13 тактов) появляются встречающиеся в разработке элементы в виде пассажей по звукам арпеджио, которые подводят к побочной партии, звучащей в *Es-dur* – VII степень (характерная особенность музыки романтизма). Постепенно благодаря модуляции устанавли-

вается основная тональность f-moll. Характерной особенностью репризы является то, что побочная партия сокращена, она написана в форме периода В2 (4 т.) + С1 (8т.), где В2 вобрало в себя как элементы предложения В, так и элементы предложения В1.

Таким образом, если сравнить экспозицию и репризу концерта, то можно увидеть следующие различия:

Экспозиция					
Вступление	Главная партия			Связующая партия	
А(3,5 т.) + В(3 т.)	А(4т.)+А1 (4 т.)+Доп. А2 (4 т.)				
a+a1	a+a1a+a1				
1,5т.+2	3т.	2т.+2т.	2т.+ 2т.	2т.+ 2т.	11 тактов
Побочная партия					
В(4 т.)+В1(4т.) + С(4т.)+Д (4т.)+Е (3т.)+Е1 (3т.)					
2+2	2+2	2+2	2+2		
Реприза					
Главная партия			Побочная партия		
А(5т.)+А1(4т.)+Доп.А2(4т.)			В2(4т.) + С1(8т.)		
3+2	2+2	2+2	2+2	4+4	

Заключительный раздел концерта состоит из перехода (8 т.), энергичной темы вступления (6 т.), коды, которая построена на материале главной партии и элемента С, взятой из побочной партии. Перед кодой Оскаром Бёме подразумевается каденция, но сам он ее не написал, и, как правило, ее не исполняют. Одним из вариантов каденции может служить пример Т. Докшицера. Заканчивается исполнение кодой (37 т.), подводящей к основной итоговой точке – тонике.

Переход + тема вступления + (каденция) + кода
 8т. 6т. 37 т.

Таким образом, обобщая вышесказанное, мы отмечаем, что образ Концерта в целом имеет кантиленный характер. Ясная мелодичность, связанная с бытовым стилем, жанрово-танцевальные элементы, тяготение к мотивной разработке. Такие уравновешенные, отшлифованные формы сближают музыку О. Бёме с искусством немецких классиков, но классический строй мышления соединяется в творчестве композитора с романтическими чертами: тяготение к непрерывности, слитности развития; обновление интонационной сферы; лиризация мелодии; преобладание интонации, выражающее эффект неопределенности, неуловимого, зыбкого настроения, незавершённости, значительное обогащение красочности (гармонической, тембровой).

Литература

1. Докшицер Т. А. Путь к творчеству. – М. : Муравей. Муз. ред., 1999. – 212 с.
2. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.