***Н.А.Римский-Корсаков.***

***Обзорное знакомство с фрагментами из других опер.***

Прекрасная опера-сказка была создана Н. А. Римским-Корсаковым к 100-летнему юбилею А. С. Пушкина, хотя В. Стасов еще в 1880-х гг. обращал внимание композитора на этот сюжет.

3 ноября (21 октября) 1900 года в Москве в Товариществе русской частной оперы состоялась премьера «Сказки о царе Салтане».

Это был трудный период в мамонтовской антрепризе. Хотя Савва Иванович был уже по суду оправдан (речь идет о скандальном «Деле Мамонтова», в котором были замешаны высшие финансовые круги во главе с С. Ю. Витте, и где меценат-предприниматель стал жертвой финансово-политических интриг) и в июле вышел на свободу, от былой мощи не осталось и следа. Благодаря усилиям ряда артистов-энтузиастов, отдавших свои скромные накопления в кассу театра, опера Мамонтова была преобразована в Товарищество. Положение было крайне тяжелым. В начале 1899 года ушли на императорскую сцену Ф. Шаляпин, режиссер П. Мельников, К. Коровин (который позже, во время судебного преследования Мамонтова, вообще повел себя не очень корректно по отношению к нему, уничтожил всю переписку). Многие друзья отвернулись от Саввы Ивановича.

Но были и «приобретения». Более близкими и дружескими стали отношения с М. Врубелем. Канула в прошлое размолвка, связанная с участием в «Снегурочке» его жены Н. Забелы (Мамонтов не хотел отдавать предпочтение только ей одной, «двигал» и других певиц). Именно Врубель стал художником всех постановок 1900 – начала 1901 года («Ася» Ипполитова-Иванова», «Чародейка» Чайковского, «Вильям Ратклиф» Кюи, «Тангейзер» Вагнера). Впрочем, психический недуг художника скоро прервал это плодотворное сотрудничество. Но пока еще полный сил Врубель отдает весь свой талант на декорации к «Салтану», вызвавшие восторг современников (особенно всех потрясла сцена появления из морских волн ослепительно яркого города Леденца).

Надежда Забела вспоминала об этом периоде как о счастливейшем в своей жизни, а ее Царевна-Лебедь (вслед за одноименной картиной художника) стала одним из символов той эпохи. Да и сейчас для многих из нас этот образ с детства является одним из самых ярких художественных впечатлений.

В главных ролях были задействованы (кроме Забелы) известнейшие певцы А. Секар-Рожанский, Е. Цветкова и др. Режиссер М. Лентовский создал яркий сказочный мир народно-ярмарочного действа. Композитор активно участвовал в постановочном процессе. Например, по его настоянию шмеля и белку изображали дети (а не механические куклы, как предполагал режиссер). Особо следует сказать о музыкальных достоинствах постановки, где важнейшую роль наряду с автором сыграл дирижер М. Ипполитов-Иванов, сумевший раскрыть замечательные изобразительные находки и поэтическую прелесть оркестровых эпизодов музыки Римского-Корсакова (вступление ко 2 акту «В синем море звезды блещут», симфоническая картина «Три чуда», «Полет шмеля» и др.). Сам композитор был весьма доволен работой театра (что, при известной всем его строгости и взыскательности, можно рассматривать как значительное достижение Товарищества).

«Сказка о царе Салтане» – последняя из относительно «безмятежных» сказочных опер Римского-Корсакова. Наступали другие времена, и последующие произведения этого жанра (который сопутствовал композитору всю его творческую жизнь) были уже более сатирическими, нежели народно-фантастическими («Кащей бессмертный», «Золотой петушок»).

Проследим кратко постановочную судьбу произведения. В 1902 году опера была поставлена в Петербургской консерватории (антреприза У. Гвиди, дирижер В. Зеленый), в 1906 в Оперном театре Зимина (дирижер Ипполитов-Иванов). Только в 1913 произведение «добралось» до императорских театров и было исполнено в Москве (Большой театр, дирижер Э. Купер, партию Салтана пел Г. Пирогов, Царевны-Лебедя – Е. Степанова). В 1915 была осуществлена постановка оперы в Мариинском театре (дирижер А. Коутс, партию Гвидона исполнил выдающийся тенор И. Ершов). В советское время опера также неоднократно ставилась в Ленинграде (1937), Риге (1947), Москве (1959, Большой театр, дирижер В. Небольсин), Куйбышеве (1959), Фрунзе (1964) и других городах Советского Союза. Еще раз в репертуаре Большого театр опера появилась в 1986 году (дирижер А. Лазарев, режиссер – Г. Ансимов).

Среди недавних постановок - премьера 1997 года в Московском музыкальном театре имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко (режиссер А. Титель, который ранее поставил эту оперу в Свердловске), премьера 2005 года в Мариинском театре (режиссер А. Петров, дирижер П. Бубельников). В год 100-летия со дня смерти композитора (2008) опера была поставлена в Московском детском музыкальном театре им. Наталии Сац и в Ростовском музыкальном театре.

К опере обращались и зарубежные театры. Среди постановок спектакли в Барселоне (1924), Брюсселе (1926), Буэнос-Айресе (1927), Ахене (1928), Милане (1929), Софии (1933). Особо надо отметить постановку 1929 в Париже («Театр Елисейских полей»), осуществленную «Русской частной оперой в Париже». Эта антреприза была организована выдающейся певицей М. Кузнецовой совместно с известным антрепренером А. Церетели (в частной труппе которого в 1904 состоялся ее оперный дебют в партии Маргариты в «Фаусте») на деньги ее тогдашнего мужа А. Массне (племянника выдающегося композитора). Премьеру осуществили дирижер Э. Купер и режиссер Н. Евреинов (впоследствии еще раз обратившийся к этой опере в 1935 году в Праге). В том же году спектакль (вместе с другими постановками, среди которых были «Князь Игорь», «Садко», «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии», «Снегурочка») был с большим успехом показан на гастролях в Мадриде, Барселоне, Мюнхене, Милане, городах Южной Америки. В послевоенные годы опера ставилась в Кельне, Дрездене и других городах Европы. В середине 90-х годов опера была поставлена в берлинской «Комише-опер» (режиссер Г. Купфер). В сезоне 2008/09 годов опера входит в репертуар театров Мюнхена, Афин и Маастрихта (Нидерланды).

Чрезвычайно интересен симфонический фрагмент в опере «Сказка о царе Салтане». «Три чуда» - симфонический антракт к последней картине оперы «Сказка о царе Салтане». Это – блестящая музыкальная иллюстрация к тем эпизодам сказки Пушкина, где рассказывается о чудесах города Леденца. Антракт построен на темах оперы и ярко отражает сказочную сущность этого произведения, в котором причудливо смешиваются реально бытовое и волшебное, лиризм и пейзажность, острый юмор и наивное простодушие. Сказочность симфонической картины проявляется в затейлевой мозаике – чередовании разнохарактерных музыкальных образов, волшебной игре изысканных гармонических и тембровых красок, в причудливых сплетениях мелодико-ритмических рисунков.

Строение картины связано с содержанием стихотворной программы, составленной либреттистом Бельским на основе пушкинского текста. В музыкальной форме произведения можно обнаружить черты одночастной сюиты (изображение каждого из чудес составляет её разделы) и рондообразной композиции. Функцию рефрена выполняет сигнал трубы, многократно появляющийся между разделами сюиты и даже внутри её. Он служит своеобразным «зазывом» полюбоваться очередным чудом – приём, заимствованный Римским-Корсаковым у народного театра.

Вслед за сигналом трубы следует вступительное построение на музыке города Леденца. Оркестр имитирует праздничный перезвон колоколов и фанфар городских глашатаев. Высокий регистр, подвижный темп, блестящая звучность труб, фигурации деревянных staccato, pizzicato струнных с арфой и колокольчиками создают по-сказочному воздушный и красочный музыкальный образ волшебного города.

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 звучит сигнал трубы). Пожалуй, самая своеобразная сторона музыки этого раздела – оркестровка, волшебно-изобразительная и очень народная по колориту. Изложение темы поручено флейте-пикколо («и с присвисточкой поёт»), которой аккомпанируют другие деревянные духовые со струнными pizzicato (подражание домбрам, балалайкам). Поочерёдное присоединение к флейте ксилофона и челесты придаёт мелодии сказочный оттенок.

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.

Музыка богатырей сменяется характеристикой Лебеди и картиной чудесного превращения её в красавицу царевну. Вначале звучат лишь темы Лебедь-птицы, а затем в ряде вариационных преобразований возникает новая песенная мелодия, рисующая реальный девический образ. Это эпизод заимствован из аналогичной по содержанию сцены Лебеди и Гвидона, находящейся в первой (предшествовавшей антракту) картине четвёртого действия. С образом доброй волшебницы Лебеди связана центральная идея оперы – торжество светлого начала над тёмными силами, а также типичная для Римского-Корсакова тема превращения фантастического существа в человека. Раздел, посвящённый Лебеди, начинается изысканно волшебной музыкой: после плавно нисходящей аккордовой секвенции флейт и кларнетов, оттенённых воздушной фигурацией арфы и альтов pizzicato, у гобоя звучит певучая мелодия, к которой присоединяется затейливый наигрыш солирующей скрипки; далее в изящных имитационных сплетениях развивается ещё один – виртуозный и сложный по рисунку – мотив Лебедь-птицы.

Вслед за тем мотив скрипки соло постепенно превращается в широкую песенную мелодию Царевны. В стремительном и праздничном заключении пьесы тема трубного сигнала соединяется с весёлым напевом Старого деда, заимствованным из финала оперы. Это – подобие «присказки» всей сказочной симфонической картины.

***Симфоническое творчество.***

Симфоническое творчество Римского-Корсакова в сравнении с оперным не столь масштабно и многообразно. Однако и в эту область он внёс яркий и своеобразный вклад. Основное направление симфонизма определяют общие принципы эстетики Римского-Корсакова, а также глубокая и органическая связь с традициями Глинки, усвоение опыта Балакирева и отчасти западно-европейских романтиков (Г. Берлиоза, Ф. Листа). Римскому-Корсакову не была близка сфера “чистого” обобщённого инструментализма. Две его непрограммные симфонии (1-я и 3-я), несмотря на ряд удачных страниц, не стали крупными творческими достижениями автора. Образная конкретность музыкального мышления композитора определила его склонность к программному (главным образом, живописному, изобразительному) и жанровому (связанному с народным песенным и танцевальным тематизмом) симфонизму. Отсюда характерный выбор жанров и форм — увертюра (фантазия), симфоническая картина, сюита и определённая направленность стиля — тяготение к вариационности, орнаментике в развитии материала, особое внимание к колористическим возможностям гармонии и оркестровки.

Основные симфонические произведения созданы в 60-е и 80-е гг. 1-я симфония — хронологически наиболее ранний образец русской национальной симфонии. Этапную роль в формировании симфонического стиля композитора сыграли музыкальная картина “Садко” (“эпизод из былины”) и симфоническая сюита “Антар” (2-я симфония, по одноимённой восточной повести Осипа Ивановича Сенковского). Обращение к миру русской народной фантастики и восточной сказочности раскрыло характернейшие стороны художественной индивидуальности Римского-Корсакова — его музыкально-живописный дар. Свободная композиция обоих произведений, с непринуждённой сменой эпизодов, обусловленной сюжетной канвой, отражает эстетические установки “Новой русской школы”. Конструктивно объединяющим фактором в “Садко” служит излюбленный Балакиревым приём обрамления (тема моря), в “Антаре” — сквозное проведение через все части симфонии лейтмотива главного героя, родственное принципам программного симфонизма Берлиоза.

Эволюция симфонического творчества в 80-е гг. проявилась главным образом в отказе от детально разработанных “сюжетных” программ, в стремлении к обобщённой передаче содержания и (как следствие) к более прочной опоре на классические приёмы формообразования, к закруглённости и стройности композиции. Новые тенденции отчасти обнаруживаются уже в “Сказке”. Предпосланный ей пушкинский текст из пролога к “Руслану и Людмиле” используется не в качестве программы, а как поэтический эпиграф, допускающий свободное толкование серии фантастических образов. Значительным произведением этих лет явился концерт для фортепиаано с оркестром, национальный тематизм которого (рекрутская песня) своеобразно сочетается с принципами, идущими от Листа (поэмная трактовка одночастной, точнее моноциклической формы; монотематическое преобразования материала; приёмы фортепианного изложения).

Своеобразно решена пьеса на темы церковного обихода “Светлый праздник” (“Воскресная увертюра”), в которой композитор стремился (по его собственным словам) передать “легендарную и языческую сторону праздника”. Отсюда и жанровый характер основного раздела (Allegro) увертюры с колокольными звучаниями, трактованными как “плясовая церковная музыка”.

Жанровую и программную линии симфонизма Римского-Корсакова завершают два шедевра — “Испанское каприччио” и “Шехеразада”. В “Каприччио” яркие темпераментные зарисовки народного быта Испании, продолжающие традиции испанских увертюр Глинки, сочетаются с оригинальным собственно музыкальным замыслом; это произведение — род блестящего концерта для оркестра (тембровые и виртуозно-технические возможности каждого инструмента раскрываются в многочисленных соло и импровизационных каденциях). Чертами концертности отмечена и партитура симфонической сюиты “Шехеразада”. В отличие от “Антара”, образы сказочного Востока в ней не связаны с определённым сюжетом. Этому отвечает и обобщённая трактовка важнейших лейтмотивов, не закреплённых за определёнными образами и подвергающихся свободному переосмыслению (например, тема Шахрияра становится темой моря в 1-й части сюиты). Тематическое единство, сквозное симфоническое развитие, синтезирующая роль финала придают сюите исключительную цельность и роднят её с симфонией. Пластическая красота и рельефность тем, ритмическое богатство, блестящая оркестровка и совершенство формы делают “Шехеразаду” одним из выдающихся произведений русской музыки, посвящённых Востоку.

Симфоническое творчество Римского-Корсакова дополняют и обогащают оркестровые фрагменты его опер. Часть их вошла в составленные Римским-Корсаковым сюиты из “Снегурочки”, “Млады”, “Ночи перед Рождеством”, “Сказки о царе Салтане”, “Пана воеводы”. К ним примыкают: музыка к драме Мея “Псковитянка” (на основе 2-й, неопубликованной редакции оперы), “Ночь на горе Триглаве” (концертное переложение для оркестра 3-го акта “Млады”) и симфоническая транскрипция Шествия из “Золотого петушка”. С оперной музыкой связаны и немногие в творчестве Римского-Корсакова образы драматического симфонизма: увертюры к операм “Псковитянка”, “Вера Шелога”, “Царская невеста”, эпико-драматический антракт “Сеча при Керженце” из 3-го акта “Сказания о невидимом граде Китеже и деве Февронии”.

Особую группу составляют произведения для духовых инструментов (написаны в период работы Римского-Корсакова на посту инспектора духовых оркестров с целью расширения их репертуара) — концерт для тромбона (1877), концертштюк для кларнета (1877), вариации на тему Глинки для гобоя (1878), все в сопровождении духового оркестра.

***Симфоническая сюита «Шехерезада».***

Центральное место среди симфонических произведений композитора занимает «Шехеразада» (1888) — одна из ярчайших страниц «русской музыки о Востоке» (выражение Б. В. Асафьева), самая выдающаяся оркестровая «восточная» партитура XIX века. В отличие от собственного «Антара», от балакиревской «Тамары» (была завершена и исполнена "в первой половине 80-х годов), Римский-Корсаков в «Шехеразаде» обошелся без заимствованных фольклорных тем. Несмотря на это, композитор воссоздал «музыкальный Восток», каким он представлялся русскому художнику, творчески свободно воспроизвел общий колорит народной восточной музыки, ее отдельные характерные приметы: типические интонации и попевки, прихотливую мелодико-ритмическую орнаментику, «гортанные» звучности духовых, специфическое применение ударных инструментов, различных видов остинатности. Восточная музыкальная стилистика в «Шехеразаде» не имеет ярко выраженного «арабского» характера, происхождение ее скорее «общевосточное» — ощущаются также иранские, кавказские истоки. Так, например, вторая тема III части близка к иранской мелодии, использованной позднее в сцене Клеопатры (композитор ее услышал в окрестностях Петербурга), а главная тема IV части сочинена в духе огненного «лезгиночного» наигрыша, напоминающего общим своим обликом начало «Исламея» Балакирева. Тема из «Шехеразады» замечательна своей ритмической энергией (остинато!), терпкими «биениями» минорной и мажорной терций, «акцентностью» завершающего такта:

В тематизме этого сочинения, справедливо отметил М. Ф. Гнесин, «необыкновенно остро обобщены основные черты различных по типу народных образцов». Не случайно поэтому многое в «Шехеразаде» явилось своего рода «корсаковским эталоном» восточной образности и стилистики; фиоритуры-«речитативы» из II части (см. F) нашли свое продолжение в распевах Мавра из II акта «Млады»; начальная мелодия III части как бы переплавилась в песню Индийского гостя; уже упоминавшаяся танцевальная тема из той же части перекочевала (разумеется, с изменениями) не только в сцену Клеопатры, но, как мы уже знаем, и в партию Шемаханской царицы («Я, бубном зазвеня»). Направляя воображение слушателя к миру арабских сказок «1001 ночи», Римский-Корсаков не имел намерения иллюстрировать какую-либо из них. В программе, приложенной к партитуре, он ограничился лишь самыми общими указаниями, специально подчеркнув значение образа «рассказчика» — Шехеразады. Но в «Летописи» композитор упомянул те эпизоды «1001 ночи», которые послужили ему программой для отдельных частей (море и Синдбадов корабль, фантастический рассказ Календера-царевича, царевич и царевна, багдадский праздник и корабль, разбивающийся о скалу). Как и в «Сказке», Римский-Корсаков развертывает свое музыкальное сказочное повествование в прихотливой череде разнохарактерных музыкальных картин, сцен, эпизодов, подчиненных принципу контрастного сопоставлен ния. В крупном плане этот принцип дан в контрасте между частями. Но он выступает уже во вступлении, где за повелительным «варварским» унисоном (Шахриар) следуют «ирреальные» гармонии (элемент «чудесного»), а за ними — «сказовая» мелодия скрипки (Шехеразада). Во II части контраст трактован более широко — воинственный марш сменяет фантастическое скерцо (9 такт после G), это контрастное сопоставление окружается спокойной повествовательной музыкой крайних разделов. В финале картина восточного праздника (собственно финал) неожиданно «снимается» панорамой бушующего моря; а «под занавес» звучит тихое, умиротворенное заключение (Шехеразада и Шахриар). По контрасту с пространственной перспективой I, II и IV частей (море, пустыня, многолюдный восточный город), «лирической сценой-интерьером» выглядит III часть. При отсутствии сюжетной линии, целое похоже на красочную мозаику или, говоря словами автора, на «калейдоскоп сказочных образов и рисунков восточного характера».

Повествовательная драматургия произведения выражена, как мы убедились, не только в огромном значении картинности, но и в присутствии образов двух «рассказчиков». В первую очередь — самой Шехеразады, на что указывают многократные проведения темы скрипки, чаще всего начинающие ту или другую часть — новое и новое музыкальное повествование. Во вторую очередь — Календера, которому Шехеразада как бы передает нить рассказа. Подчеркнем: на интонациях темы Календера построены речитативные каденции (своего рода «врезки» в течение музыкального действия), предваряющие во II части появление нового раздела или эпизода. Первая каденция отделяет вступительный «диалог» воинских фанфар от начала скерцо, вторая, резко прерывая марш, возвращает в сферу повествовательное (общая реприза части). В «Шехеразаде» композитор по-новому использовал найденный им в «Сказке» драматургический прием, и сами образы «рассказчиков» даны здесь яснее. «Шехеразада» — самая цельная симфоническая партитура среди всех программных (и вообще циклических) оркестровых партитур Римского-Корсакова. Здесь нашла применение сонатная форма: соната без разработки (I, III части); в смешении с рондо и с вариациями (IV часть) — причем развитие главной темы Vivo в экспозиции, отчасти в разработке и в репризе образует обширный «рассредоточенный» цикл вариаций. Во II части сложная трехчастная композиция тоже сплетена с «рассредоточенными вариациями», охватывающими крайние разделы. Весь цикл скреплен двойной зеркальной симметрией благодаря отражению в коде произведения тематизма моря, Шехеразады, Шахриара. Но более существенным следует считать исключительно развитую систему многообразных тематических связей, пронизывающих всю ткань партитуры. Эти связи образуются различными способами: путем использования лейтмотивов Шехеразады, в меньшей мере Шахриара (вступление и заключение), моря (лейттема и лейтфактура); путем свободной модификации — чаще всего варьирования мотивов и тем. Они утрачивают первоначальное смысловое значение и приобретают новый образный смысл (превращение лейтмотива Шахриара в тему моря, лейтмотива Шехеразады — в «мотив волны» в побочной партии I части) или же служат целям музыкально-конструктивным — таково применение в финале тематического материала из предыдущих частей. На страницах «Летописи» композитор упомянул о своем стремлении «дать четырехчастную оркестровую сюиту, тесно сплоченную общностью тем и мотивов». Помимо указанных средств он создал эту общность сквозным развитием и. варьированием характерных интонаций. Важную роль в этом отношении играет пентахорд (минорный или мажорный) — нисходящая последовательность звуков, заполняющих интервал между V и I ступенями лада. В явном или завуалированном (мелодически варьированном) виде пентахорд присутствует в тематизме вступления (лейтмотивы Шахриара и Шехеразады, в нижнем голосе «волшебных» аккордов), в мелодии «рассказа Календера», в первой теме III части. Другим источником интонационного единства служит распевание (варьирование) терцовой мелодической ячейки в условиях диатонического или хроматизированного ее наполнения (напомним о «мерцании» мажора и минора в малотерцовом интонационном «зерне» главной темы финала). Приводим примеры из различных частей:

Совокупность приемов вариационного (и вариантного) развития, свободной трансформации мотивов и тем, наконец, разработанности (она как бы «прячется» в музыкальной ткани, однако «проникает всюду») сообщают стилю «Шехеразады» ту высо кую степень симфоничности, которая ознаменована «широтой тематического развития и богатством формального конструирования, то есть чертами художественно синтезирующей направленности». По виртуозной, вдохновенной разработке тематического материала «Шехеразада» имеет много общего с партитурой «Сказки о царе Салтане». Вместе с тем в «Шехеразаде» неповторимо оригинальное выражение нашел характерный для симфонической музыки 80—90-х годов процесс нарастающего интонационно-тематического единства циклических инструментальных форм. Наиболее близкая параллель — это симфонии Глазунова 90-х годов, симфония до минор Танеева, на Западе — симфония С. Франка, написанная в год создания «Шехеразады». Тематически синтезирующая трактовка финала цикла, совмещение в нем принципов трех музыкальных форм (сонаты, рондо, вариаций) при сквозной вариационно-вариантной модификации музыкального материала позволяют проводить аналогии между IV частью «Шехеразады» и финалами Четвертой, Шестой симфоний Глазунова. В этой четырехчастной программной поэме (дак определяет жанр «Шехеразады» А. Соловцов) созрели предпосылки к циклической поэмности Скрябина и Рахманинова (в «Колоколах»), хотя по образному строю и по стилистическим особенностям эта симфоническая партитура Римского-Корсакова далека от упомянутых циклов.