Н.А.Римский-Корсаков. Опера «Царская невеста». Общая характеристика. Анализ 1-го действия.

Опера «Царская невеста» написана на сюжет одноимённой драмы Мея. В основу её положен известный из истории факт – внезапная болезнь и смерть дочери новгородского купца Марфы Собакиной, избранной царём Иваном IV в жёны и взятой им во дворец в качестве невесты. Драматург ввёл в сою 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». Композитор наделил его только оркестровой характеристикой, Обратившись к пьесе Мея с её 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 тяжёлую жизненную 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 угнетения. В «Царской невесте» (пьесы и опере) отчётливо выражены черты социальной драмы.

Сюжет «Царской невесты» характеризуется обилием острых конфликтов и драматических контрастов. Действие в этой опере, в отличие от «Снегурочке» и «Садко» развивается быстро, бытовые сцены имеют только значение фона и используются лишь для оттенков основной драматической интриги. Акцент сделан на раскрытии душевной драмы действующих лиц и психологическом развитии их образов.

Первое действие в наибольшей степени насыщенное бытовым элементом (сцена пирушки опричников), посвящено преимущественно Грязному и Любаше. Драма Грязного раскрывается уже в его арии, помещенной в начале первого акта. Драматической кульминацией служит большая сцена Грязного и Любаши, где очень выпукло дан образ Любаши – одной из главных героинь оперы.

Второе действие состоит из двух, чётко ограниченных частей. В первой содержится характеристика (экспозиция) образа Марфы – лирической героини, во второй драма Любаши доводится в своём развитии до вершины. Идиллический колорит сцен Марфы (и окружающих её лиц) составляет яркий и выразительный контраст с драматизмом второй половины акта.

Третье действие в большей своей части не содержит значительных драматических «узлов», лишь в конце его наступает крутой перелом и складывается острая драматическая ситуация (приход Малюты). Между тем в ряде эпизодов этого акте – в терцете, в котором выражена тревога Грязного и Лыкова за Марфу, в сцене, когда Грязной сыплет яд, - ощущается рост драматического напряжения и подготавливается последующий драматический взрыв.

Четвёртое действие содержит общую кульминацию и развязку. Здесь вовсе нет бытовых сцен и безраздельно господствует драматизм. Образы Марфы и Грязного находятся в центре, их сцены – главные в этом акте. Здесь же завершается развитие образа Любаши и углубляется музыкально-психологическая характеристика Собакина.

Если в операх Римского-Корсакова сказочного содержания господствует принцип сопоставления реального и фантастического, то в «Царской невесте» фантастика, в сущности, отсутствует. Здесь всё основано на жизненно реальных драматических конфликтах и столкновениях различных характеров.

Главные действующие лица оперы образуют две противостоящие друг другу группы. В одну из них входят: Марфа, Лыков, Собакин – т.е. лица, наиболее непосредственно испытывающие на себе воздействие трагических обстоятельств. Марфа, главная героиня оперы и центральная фигура среди персонажей этой 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, сближающего её со Снегурочкой. Это тот же тип застенчивой девушки, нежной и хрупкой натуры, неспособной бороться с препятствиями и покорно склоняющейся под ударом судьбы.

Грязной и Любаша составляют другую группу действующих лиц оперы. Они становятся на жизненном пути Марфы и своими действиями приносят ей и её близким несчастье. Характеры Грязного и Любаши во многом родственны: им свойственна необузданная страстность натуры, склонность к решительным действиям, готовность идти на всё ради достижения своих целей. Музыкальные образы Грязного и Любаши отчаются 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 сказочно-эпических операх композитора (Снегурочка-Купава, Волхова-Любава) и даёт основание указать на национальную типичность подобных женских характеров, часто встречающихся в русском народном поэтическом творчестве. Из сделанного обзора драматургии опер выясняется новизна «Царской невесты» как произведения уже не эпического, а драматического типа.

Во многом нов и музыкальный стиль этой оперы. В «Царской невесте» композитор обратился к традиционному, классическому типу оперной формы, высокие образцы которой он находил и в творчестве Глинки и Моцарта. Музыкальная 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.

По сравнению с операми 80-х и начала 90-х годов, 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).

Увертюра вводит в драматическую атмосферу оперы, передаёт в обобщённо-симфоническом плане её 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-тематические связаны с Марфой. Вторые – со сцены, в которых выступает опричнина как атрибут и символ царской деспотической власти.

Увертюра написана в сонатной форме, особенностью которой является наличие чрезвычайно обширной и драматургически важной коды при весьма небольшой разработке. Экспозиция построена на контрастных темах. Главная партия (ре-минор), непосредственно переходящая в связующую, носит стремительный и возбуждённый характер. Тема её, возникающая из энергичной квартовой попевки, интонационно родственная народной подблюдной песне «Слава на небе солнцу красному» из хора опричников первого действия. Развитие её дважды приводит к тревожным возгласам медных инструментов, тоже связанным с образами царской опричнины; эта фанфара звучит в народной сцене второго действия при появлении опричников.

Побочная партия (Фа мажор) – женственно-лирическая, певучая и светлая – интонационно близка к музыкальной характеристике Марфы. Она проникнута народнопесенными оборотами и отличается мягким, переливчатым ладовым колоритом.

Небольшая энергичная разработка представляет собой полифоническое и тонально-регистровое развитие материала главной – связующей партии.

Реприза служит продолжением непосредственно переходящей в неё разработки. Главная партия появляются 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. Начало коды аналогично первым тактам разработки. Затем в одноимённом с главной тональностью Ре мажор проходит тема побочной партии. На этот раз она приобретает напряжённо-драматический характер. В следующем разделе коды мотивы главной партии превращаются в сплошной и бурной поток, среди которого выделяются два мощных «взрыва». Они подчёркнуты стремительным нарастанием силы звука до FFF, неожиданными сдвигами в до минор и си минор. Здесь введён минорный септаккорд в положении септим – лейтгармония царя Ивана из «Псковитянка».

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. Умиротворённая по настроению мелодия – тема арии Марфы из четвёртого действия Увертюра заканчивается в идиллически светлых тонах, составляющих глубокий контраст с драматическим характером большей части сонатного аллегро.

Первое действие открывается большой арией Григория Грязного (бсритон). Ария вместе с речитативами образует сцену, в которой характеризуется Грязной и раскрывается его душевная драма.

При поднятии занавеса у оркестра 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, в том числе и в рассматриваемой сцене: речитативе и арии. Лейтмотив его сильную и необузданную натуру, передаёт 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 уменьшённого септаккорда, придаёт ей характер широты, силы и затаённого драматизма.

Ария написана в сложной трёхчастной форме. В крайних частях её, певучего, даже песенного склада, выражены невесёлые думы Грязного о совершившейся в нём перемене. Основная тема арии («Куда ты, удаль прежняя девалась»), задумчивая и широкораспевная, содержит характерные напряжённые обороты лейтмотива.

Небольшой развивающийся раздел, построенный на секвентном развёртывании одного из видоизменённых оборотов лейтмтива («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 я стал»).

Вторая, быстрая часть арии посвящена воспоминаниям Грязного о «лихих забавах» в прошлом: «Бывало мы». Неторопливо льющиеся фразы струнных из первой части теперь становится 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 увертюру. В ней живо рисуется образ своевольной царской опричнины.

Реприза арии («Не узнаю теперь я сам себя») сокращена и идёт 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 твёрдому решению помешать женитьбе Лыкова на Марфе. Как Утверждение мрачного замысла опричника в оркестре грозно звучит его лейтмотив.

Ряд последующих сцен (2-4-я) носит бытовой характер. Это – пирушка Грязного с гостями. Свободно построенные сцены включают ряд сольных и хоровых номеров, соединённых речитатива. В ариозо – рассказе Лыкова (тенор) о своём 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».

В конце сцены пирушки появляется возлюбленная Грязного Любаша (меццо-сопрано). По просьбе Малюты она поёт песню о горькой участи девушки, выданной замуж ща немилого («Снаряжай скорее, 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 куплетов (второй – вариация первого). Песня, исполняемая без сопровождения, изложена в натуральном минорном ладе, её мелодические обороты – типично народного склада.

 После ухода гостей начинается вторая половина акта, где продолжается развитие основной драматической линии сюжета, экспонированной в арии Грязного и песне Любаши. Небольшая речитативная сцена Грязного и Бомелия (опричник просит у Бомелия средство, чтобы приворожить полюбившуюся ему девушку) содержит первое проведение (у оркестра) лейтмотива зелья-отравы. Это – нисходящий хроматический мотив зловещего характера, построенный на секвенциях, в котором сменяются минорные тональности, отстоящие друг от друга на большую терцию. Этот лейтмотив одновременно характеризует и Бомелия – обладателя яда.

Заключительная, шестая сцена, одна из самых важных в первом действии, - большой дуэт Любаши и Грязного. В замечательных по своей драматической силе и психологической чуткости речитативных, в небольших, относительно завершённых, вокальных номерах (дуэт и ариозо) композитор передаёт драму покинутой девушки. После небольшого и выразительного речитатива-диалога Грязного и Любаши следует их дуэт. Партия Любаши выдвинута в нём на первый план. В мелодию дуэта проникают характерные «плачущие» интонации из песни «Снаряжай скорее». Они выражают горькие жалобы Любаши и вместе с тем подавленное настроение Гряного.

Центром второго раздела сцены служит замечательное ариозо Любаши «Ведь я одна тебя люблю». Мелодия ариозо построена на секвенционном развитии короткого мотива с ходом по звукам уменьшённого трезвучия; многочисленные задержания в мелодии и напряжённые гармонии сопровождения выражают глубину переживаемого Любашей горя, её страстное, смешанное с отчаянием, чувство любви к Грязному.

Но Грязной отмалчивается на мольбы своей возлюбленной и покидает её. Заключение картины («Любаша одна») основано на вокально-симфоническом развитии новой темы, выражающей отчаянную решимость и мстительные замыслы Любаши («Ох, отыщу же я твою колдунью и от тебя её отворожу»).

Энергичный характер музыки передаёт волевые черты Любаши. Первое действие заканчивается этой сильной драматической кульминацией.

Вопросы и задания:

I. Ответить на вопросы (письменно):

1. Сюжетная основа оперы.

2. Особенность трактовки сюжета драмы в опере.

3. Композиция и драматургия оперы.

4. Образная характеристика оперы.

5. Музыкальный стиль оперы.

6. Содержание увертюры к опере.

7. Строение первой части 1 действия. Характеристика основных номеров.

8. Строение второй части 1 действия. Характеристика основных номеров.

II. Прослушать музыкальный материал

1. Увертюра.

2. Ария Грязного.

3. Песня Любаши.

4. Дуэт Грязного и Бомелия.

5. Дуэт Любаши и Бомелия.

III. Ознакомиться с либретто первого действия оперы.

Н.А.Римский-Корсаков. Опера «Царская невеста». Анализ 2-4 действий.

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, 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.

Во второй сцене появляется Марфа. После небольшого диалога с Дуняшей – последняя подшучивает над влюблённостью подруги в жениха – Марфа рассказывает о своей давней, с детства дружбе с Лыковой.

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 её тональность вводит небольшой вступительный речитатив.

Основная тема отличается широтой мелодического дыхания, плавностью составляющих её фраз и непрерывностью развитии; в ней почти совсем отсутствуют паузы и ясные каденции. Полная совершнная тоническая каденция появляется лишь в дальнейшем. В конце периода при словах «Я ему плела венки».

Вторая часть арии (середина сложной 3-х частной формы) состоит из двух взаимно контрастирующих, Ля мажорного и ля мирного, эпизодов. Один из них – на теме народно-инструментального, игрового характера («Целый божий день»), другой – род колыбельной («А родные все, на нас глядючи»). 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. Введение высокой кульминации в вокальной мелодии усиливает настроение безмятежного счастья и покоя, разлитого в арии.

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, построенных на мелодических оборотах заимствованного из «Псковитянки» лейтмотива царя Ивана.

Следующим центральным номером второго действия служит квартет, в котором отражены чувства радости и спокойствия, характерные в данный момент для душевного состояния Марфы и окружающих её лиц. Квартет является выдаюшимся образцом полифонического мастерства Римского-Корсакова и свидетельствует о влиянии на композитора оперного стиля Глинки.

Единство настроения, владеющего всеми участника сцены, передано посредством интонационной общности вокальных партий и канонического проведения двух тем в 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.

Собакин приглашает всех в дом, улица пустеет. Наступает ночь. Вдали появляется Любаша. В оркестре звучит первый куплет её песни из первого действия. Проведение тоскливой мелодии деревянных духовых, сопровождаемой упругим pizzicаto 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 – одном из самых сильных драматических мест оперы.

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 злоыещей звучностью деревянных духовых и засурдиненной валторны, передающую настороженность и мрачную решимость Любаши. «Да, недурна», - роняет она, принимая сначала Дуняшу за Марфу.

Но при виде Марфы Любашей овладевают страх, сменяющейся затем безудержным гневом: «Вот, вот она, Любашина злодейка». Короткие и энергичные вокальные фразы, нервная пульсация шестнадцатых в быстром темпе, возбуждённые фигурации скрипок приводят к драматически сильной кульминации «Зато и я её 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 холодно 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 ариозным и дуэтными эпизодами. Частая смена фактуры и 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 ариозный эпизод Любаши – её обращение к Бомелию: «Я слышала, что ты досужий знахарь». Отрывистые реплики Бомелия превращают этот сольный эпизод в маленькое дуэттино. Музыка полна сильного и напряжённого драматизма, в ней переданы лихорадочное возбуждение Любаши, её ненависть к сопернице и решимость извести её. Вокальная партия Любаши изобилует широкими скачками, интонациями с увеличенной секундой. Здесь композитор развивает тему мести Любаши из финала первого акта. Исступление, овладевшее Любашей, выражается в нагнетании однообразной ритмической фигуры в оркестровом сопровождении (беспокойный пунктированный ритм), в сплетении противоположно направленных линий вокальной мелодии и среднего, тоже выдержанного в пунктировании ритме, оркестрового голоса, в секундовых секвенциях, где сопоставляются далёкие и исключительно минорные тональности.

Появление лейтмотива Бомелия и настойчивое повторение его вместе с сопутствующей ему гармонией увеличенного трезвучия (в конце дуэттино возникают элементы целотонового лада) придают музыке мрачный, зловеще фантастический и чрезвычайно напряжённый характер. Это одна из важных драматических кульминаций всей сцены.

Теме любовных притязаний Бомелия с её внешним, подчёркнуто риторичным пафосом контрастируют страстные мольбы Любаши. В речитативах её выделяются напряжённые 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 весёлая, . плясового характера песенка, доносящаяся из дома Собакиных, вносят новый яркий драматический контраст. Этот взрыв веселья укрепляет намерение Любаши достать яд любой ценой.

Ария Любаши – лирический центр всей сцены. Ария выделяется своей сдержанностью, психологической насыщенностью музыки. Мелодика носит ариозный характер и как бы непроизвольно рождается из выразительной декламации текста. Горестные восклицания с широкими ходами голоса («Господь тебя осудит», «Да любят ли она его») чередуются с «тесными» и напряжёнными оборотами, в основе которых лежат уменьшенные интервалы, характерные для многих речитативных фраз Любавы. Настроение строгой печали, затаённого отчаяния подчёркивается размеренным движением аккордов в сопровождении, где временами появляются скорбные гармонические последовательности («Она меня красивее»), заимствованные из речитатива Любаши начала сцены.

Ария необычна по форме. Её особенностью является большая слитность, возникающая в результате особого соотношения текста и мелодии, непрерывности гармонического развития и отсутствия контрастов.

В арии исключительно полно и гибко выражена смена мыслей и чувств Любаши, передана её глубокая печаль.

Заключительная эпизод сцены – прощальные реплики Любаши, обращённые к Марфе («Ты на меня, красавица, не сетуй»), - последняя драматическая вершина этого акта.

Как яркий контраст предшествующей сцене звучит разгульная хоровая песня опричников, возвращающихся с весёлой пирушки.

Третье действие. – по преимуществу бытовое. В 1-й сцене – спокойном, мерно текущем терцете Собакина, Лыкова и Грязного (темой их беседы служат «царские мотивы») – эпизодически возникают беспокойные интонации лейтмотива Грязного, свидетельствующего о его беспокойстве за участь Марфы. Скрывая своё волнение, Грязной успокаивает встревоженного Лыкова. Их небольшой речитатив и ариетта Грязного «Пускай во всём господня будет воля» составляют 2-ю сцену акта.

Наиболее значительна по своему музыкально-драматургическому содержанию 3-я сцена. Она начинается с ариозо – рассказа Домны Сабуровой (сопрано), сопровождающей 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 и многозначительно 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, мягкая, вальсовая ритмика с упругим рисунком в оркестровом сопровождении сообщают музыке радостную возбуждённость и рисуют образ жизнерадостного юноши.

В последующей 4-й сцене – секстет с хором (поздравление невесты и жениха) и в величальной песне (Домна Сабурова и хор) – всё согрето тёплым, сердечным чувством, проникнуто ощущением полного, ничем не омрачённого счастья.

Тем сильнее воспринимается крутой перелом, происходящий в заключительной, 5-й сцене. Во время объявления Малютой царской воли («Изволи бог мне нынче сочетаться законным браком») в оркестре сурово и жёстко звучат в контрапунктическом соединении лейтмотив царя Ивана и тема «Славы».

Четвёртое действие. В нём развитие драмы достигает вершины. Темп действия ускоряется, драматические эпизоды следуют один за другим и приводят к трагической развязке.

Уже в оркестровом вступлении и помещённой в начале акта арии Собакина (бас) устанавливается мрачное и 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 хроматических нисходящих (по секвенции) аккордов приобретает большую значительность и весомость благодаря сопоставлениям forte и piano, тембровым и, особенно тональным контрастам. Вслед за этой секвенцией в басах медлительно и тяжело проходит сумрачная тема, усиливающая настроение подавленности.

Вступление тематически и тонально связано с арией Собакина. Эта небольшая по размерам ария (с кратким вступительным речитативов) полна сдержанного драматизма и выразительно рисует скорбный образ отца. Марфы. Мелодика арии отличается плавными, соответствующими характеру Собакина, «степенными» оборотами. Постепенно накапливающиеся полутоновые хроматические интонации («А тут иное»), родственные начальному хроматическому ходу вступления, приводят к драматическому взрыву, в котором выражено отчаяние отца, бессильного помочь гибнущей дочери.

Большая 2-я 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 кульминацией всей оперы. Арии предшествует ряд меньших по размерам ансамблевых сцен, незавершённых 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 подъёмами и спадами. Весь ход сценического действия получает полное и психологическое глубокое отражение в музыке. в разнообразных по характеру изложения (речитативы, ариозные эпизоды) вокальных партиях, в содержательном и очень драматически 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.

Всё это позволяет оценивать данную сценку как центральную в опере и чрезвычайно типичную для оперного стиля Римского-Корсакова периода «Царской невесты».

Появление Грязного сопровождается торжественными маршеобразными фанфарами, характеризующими его образ, можно сказать, с «внешней» стороны – как посланца царя. Однако, как только Грязной остаётся один, в его небольшом ариозо («Она больна») возникают мелодические обороты лейтмотива, которые раскрывают мелодические обороты лейтмотива, которые раскрывают душевное состояние опричника – тревога за Марфу и надежду на желаемое действие любовного зелья.

Последующая, стремительно развивающаяся сцена Грязного и Марфы приводит к сильному драматическому сдвигу: Марфа узнаёт о казни Лыкова и падает в обморок.

Начинается большой ансамбль – квинтет с хором (вначале без участия Марфы). На некоторое время сценическое действие останавливается, н зато композитор даёт обобщённую характеристику сценической ситуации и, одновременно, через отношение всех участников сцены к Марфе, рисует образ глубоко несчастной, страдающей девушки. Длительно тянущийся доминантовый органный пункт, неустойчивые гармонические последовательности, нервная, как бы спазматическая ритмика, отрывочные фразы действующих лиц и хора – всё создаёт тягостное, скорбное настроение. Между тем с самого же начала ансамбля у оркестра появляется новый мотив – хроматического строения и стонущего характера. Он и дальнейшем постоянно сопровождает Марфу и вносит новые, страдальческие черты в её образ.

Марфа приходит в чувство, но её сознание помутилось: всё свершившиеся ей кажется страшным сном, царские палаты она принимает за сад, Грязного – за Лыкова. С этого момента Римский-Корсаков вводит гармонический мотив, которые можно назвать «аккордами безумия» Марфы. Это – гармоническая последовательность из уменьшённого септаккорда, вводного к IV ступени, но не разрешающегося в неё, а переходящего в тонический квартсекстаккорд. Необычность такого гармонического оборота и появление его в данной сценической ситуации производят неизгладимое впечатление и тонко характеризуют Марфу, лишившуюся рассудка. Светлая, как будто отрешённая звучность духовых омрачается глухим постукиванием литавр – ритмом потрясённого сердца.

Рядом с трогательным в своём беззащитности образом Марфы в этой сцене рельефно выделяется мрачная фигура Грязного, терзающегося сознанием невольно совершенного преступления. Партия Грязного большей частью сводится к коротким речитативным фразам, но очень выпуклым и драматичным. Ансамблевую сцену завершает ариозо Грязного – признание в неумышленном отравлении Марфы и в своей любви к невесте царя. Отказываясь от использования мелодических оборотов лейтмотива Грязного, Римский-Корсаков характера. Отрывочные, с широкими скачками, фразы чередуются с тесными секундовыми интонациями. В этих контрастирующих интонациях чувствуются и буйная, не знающая удержа натура опричника, и нестерпимо мучающая его душевная боль.

Ариозо Грязного являются 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 кладом её натуры. Эта ария – завершающий этап в развитии драмы Марфы. Поэтому здесь представлены все основные тематические элементы её музыкальной характеристики, которые мастерски использованы композитором для обрисовки сложного и во многом иного, чем во втором действии, образа. Ария четвёртого 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. Но в соответствии со сценической ситуацией тематизм существенно преобразован и дополнены темами, появившимися лишь в четвёртом действии.

Собственно арии предшествует речитативная сцена. В первых тактах сцены звучат «аккорды безумия», которые своим появлением придают последующему речитативу, перенесённому из второго акта, совсем новый смысл – мечты, беспочвенной грёзы. Один за другим 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, а одновременно в отрывочных репликах Марфы проскальзывают интонации лейтмотива Грязного («Я сорвала лазоревый»). На миг мечты-бред Марфы прерываются мыслями о тяжёлом «сне». Страдальческий хроматическмй мотив «Ох, этот сон!» (из квинтета) сменяются странными в своём спокойствии и отрешённости аккордами безумия, образующими энгармоническую модуляцию из Ре мажора в Ре-бемоль мажор. Они вводят в собственно арию. Марфа погружает в мечты о завтрашней свадьбе с Лыковым, чудящееся ей облачко она принимает за свадебные «златые венцы». Тема арии – широкая и как будто бесконечно льющаяся мелодия сложного и прихотливого рисунка – проникнута сосредоточенным и светлым мечтательным настроением. Привольные взлёты мелодии, напоминающие главную тему арии второго действия, удивительно естественно сочетаются с изящными оборотами мотива «златых венцов» (из средней части той же арии).

Высокий сопрановый регистр, обилие протянутых звуков создают звучность кристальной чистоты и глубокой эмоциональной наполненности. Экспрессия мелодия поддерживается выразительными гармониями сопровождения. Душевная ясность и безмятежное спокойствие музыки производят в данной сценической ситуации трагическое впечатление.

После арии Марфы действие быстро идёт к концу. В заключительной, сквозной по своей музыкальной форме, сцене возвращается драматически действенный, бурный характер музыкального развития, типичный для четвёртого акта. В этой сцене сначала завершаются драматургическая линия Любаши (её признание в подмене приворотного зелья ядом и смерть от руки Грязного). Композитор здесь пользуется в основном музыкальным материалом из сцен Любаши и Бомелия второго действия, а также приводит аккорды вступления к четвёртому акту («Разведайся со мною»). 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 на теме её второй арии «Приди же завтра, Ваня!». Тяжёлый возглас – вздох хора «Ох, господи!» и краткое, но бурное оркестровое заключении подчёркивает драматизм развязки.

Вопросы и задания:

I. Ответить письменно на вопросы:

1. Персонаж, которому посвящена первая половина второго действия. Характеристика образа.

2. Персонаж, которому посвящена вторая половина второго действия. Характеристика образа.

3. Строение третьего действия.

4. Строение четвёртого действия

5. Характеристика сцены безумия Марфы из четвёртого действия.

II. Прослушать музыкальный материал:

1. 2 действие. Ария Марфы.

2. 2 действие. Ария Любаши.

3. 3 действие. Ария Лыкова.

4. 4 действие. Ария Собакина.

5. 4 действие. Квинтет с хором.

6.4 действие. Ария Марфы.

III. Ознакомиться с либретто 2-4 действий оперы.

IV. Выписать основные лейттемы оперы.