

А. Хохловкина

СЮИТЫ

БИЗЕ

ИЗ МУЗЫКИ К ДРАМЕ А. ДОДЕ

„АРЛЕЗИАНКА“

19427

БИБЛИОТЕКА № 182
ИМ. Л. П. ПЕТРОВА
ГОТОВО ОТД.

10
Л-86



«Арлезианка» Бизе (1838—1875) — непосредственная предшественница «Кармен». Несмотря на различие сюжетов, жанра, в них есть черты несомненной внутренней общности. В основе обеих — бытовая, любовная драма. В обоих сочинениях пленяют сила и правдивость музыкальных характеристик, яркость обрисовки народных сцен, своеобразная прелесть колорита. Написанная в 1872 году, в период недолгого расцвета творчества безвременно скончавшегося композитора, музыка к «Арлезианке» — вместе с «Кармен» — является вершиной его замечательного искусства.

К работе над «Арлезианкой» Бизе приступил после нескольких лет трудных и напряженных поисков в области оперы. Ряд незаконченных работ, разнообразие, даже пестрота их тематики и жанров подтверждают сложность исканий. Однако направление их было ясно с самого начала, — Бизе стремился насытить оперу реальным жизненным содержанием, приблизить ее к драме. Для этого работа над музыкой к драматической пьесе была надежной точкой опоры. Через музыку к драматическому спектаклю Бизе шел к музыкальной драме, — после

«Арлезианки» он смог создать такое яркое, смелое, новаторское произведение, как «Кармен», которое было сию во многих отношениях подготовлено.

В «Арлезианке» Бизе впервые нашел свою тему, своего героя, свой музыкальный язык. Большая драма в жизни маленьких людей, переданная с огромным сочувствием, вниманием к их душевному миру, радостям и горю, утверждала гуманистические идеалы, столь близкие Бизе. Ее раскрытие на фоне красочных, полных жизни и движения народных сцен, картин чудесной природы юга Франции, Прованса, углубляло реалистический план произведения. Внесение в музыку народных мелодий, оборотов провансальской народной песни и танца, характерных звучаний народных инструментов сообщало партитуре «Арлезианки» отпечаток редкого своеобразия и жизненности, оригинальный колорит. «Кстати о свежести в музыке, — писал в 1878 году Чайковский Н. Ф. фон Мекк. — Рекомендую вам оркестровую сюиту покойного Bizet «l'Arlesienne». Это в своем роде шедевр».

В «Арлезианке» выявились лучшие черты творчества Бизе — мелодическая яркость, симфоничность развития, мастерство оркестрового письма, ярко сказались характерные для последних произведений композитора насыщенный драматизм и стремление к выразительным контрастам; Жизненный и поэтический сюжет «Арлезианки» позволил композитору, находившемуся во всеоружии мастерства, раскрыть свои возможности.

«Арлезианка» была создана в очень короткий срок. Весной 1872 года директор вновь организованного театра «Водевиль» Л. Карвальо предложил Бизе написать музыку к пьесе Додэ «Арлезианка», которой открывался театр. Сюжет драмы, тема самоубвенной и трагической любви привлекли Бизе.

Пьеса отвечала его созревшим замыслам, и музыка была сочинена в течение лета 1872 года.

Премьера состоялась осенью, 11 октября; ни драма, ни музыка успеха не имели. «Это был блестящий провал», — писал впоследствии Додэ. Друг Бизе, композитор Гиро, вспоминая неудачу первой постановки «Кармен», говорит: «Судьба «Арлезианки» была почти такой же. В вечер первого представления эту очаровательную и поэтичную партитуру еле слушали».

Пьеса Додэ не удержалась на сцене. Через год с небольшим после событий Парижской Коммуны произведение Додэ и Бизе не могло быть принято иначе. Драма из народной жизни не интересовала завсегдатаев парижских театров, наоборот, вызывала возмущение, — слушателем был прежде всего тот самый французский буржуа, который три года спустя не принял «Кармен» и объявил ее «безнравственным» произведением. Необычным был самый жанр пьесы и место музыки в ней, — даже и для благожелательно настроенной публики. Отсюда — негодование одних и недоумение других.

• Видя, что сценическая судьба «Арлезианки» предрешена, Бизе сделал из музыки к драме концертную сюиту, которая была впервые исполнена в «Популярных концертах» Паделу 10 ноября того же 1872 года. Вторую сюиту составил уже после смерти Бизе Гиро.

Позднее, в 1885 году «Арлезианка» Додэ с музыкой Бизе была возобновлена и прошла с огромным успехом, закрепившись в репертуаре как одно из замечательных произведений французского музыкально-драматического искусства. Перемена в судьбе произведения не была случайной — к этому времени изменились общественная обстановка, требования к музыке в театре, вырос новый зритель.

Сочиняя музыку к «Арлезианке», Бизе почти не видел перед собой образцов в истории французского театрального искусства. Музыкальное оформление драматических спектаклей не имело во Франции стойких традиций. Крупные композиторы редко привлекались для этой цели, и писать музыку к пьесам поручали большей частью второстепенным музыкантам. Классицистическая трагедия, сменившая в 50-х годах романтическую драму, повысила интерес к музыке в спектакле. За работу в этой области взялись видные мастера, — в 1851 году Ш. Гуно написал хоры к трагедии Понсара «Улисс», в 1873 году, то есть уже после «Арлезианки» Бизе, Массне сочинил музыку к «Эринниям» Софокла в романтизированной переделке Леконт де Лилля. Но это были попытки в одном определенном направлении — попытки воспроизведения принципов античной драматургии, в которой музыка как бы дополняла драму, истолковывала ее, расширяла драматургический план.

Бизе поставил перед собой иную задачу. Он не комментировал драму и тем более не занимался ее иллюстрированием. Композитор раскрывал музыкой самое существенное в драматическом действии, характерах, развитии конфликта, часто идя впереди драматурга. Он выявил многое из того, что было лишь слегка намечено у Додэ. Бизе подчеркнул объективный смысл драмы, кое в чем даже «полемизируя» с драматургом. Он оставил в стороне побочные линии сюжета, некоторых второстепенных действующих лиц, взяв только тех, кто интересовал его богатством душевной жизни, яркостью чувства или поэтичностью характера. Композитор сосредоточил все внимание на главном и важнейшем в развитии драмы и ввел ее в рамку широких, красочных и разнообразных картин народной жиз-

ни. Подобный подход к созданию музыки к пьесе был подлинно новаторским.

«Арлезианка» Додэ — своеобразное и поэтичное произведение. Уроженец Прованса, Додэ отлично знал обычаи, нравы родной страны, особенности ее речи и языка, ее музыку. Драма в фермерской семье показана на фоне природы, в связи с трудом и жизнью провансальских крестьян. Написанная прекрасным языком с широким использованием народных оборотов, «Арлезианка» Додэ подсказывала композитору пути музыкального решения — через песню, танец, фольклор. Надо было напитать партитуру элементами яркой и блестящей провансальской народной музыки, звучаниями ее инструментов, красками солнца и неба.

В основе пьесы — трагедия крестьянского юноши Фредери, влюбившегося в девушку из города Арля — арлезианку. Фредери мечтает о женитьбе на ней. Уже празднуют сговор, но внезапно выясняется, что арлезианка была любовницей другого. Теперь брак становится немислмым, патриархальные нравы не допускают его возможности. Фредери пытается забыть легкомысленную девушку, родные уговаривают его жениться на другой, но, не в силах справиться со своим чувством, в день, когда народ празднует окончание жатвы и весело танцует фарандолу, юноша выбрасывается из окна чердака. «Теперь ты видишь, как не умирают от любви», — с горечью говорит пастух Балтазар деду Фредери, старому фермеру Франсе.

«Арлезианка» заключала в себе все, что нужно было Бизе — большие страсти, народный колорит драмы, острые драматические столкновения. Но ей присуща и некоторая доля туманной символичности, статика в действии, чуждое ясному и волевому творчеству Бизе подчеркивание роли иррациональ-

ного и интуитивного в жизни людей. Однако основные образы живо волновали композитора. Для Додэ они воплощали знакомые ему черты людей его родного края, обстоятельства их жизни и несложные драмы (некоторые персонажи «Арлезианки» проходят и в других сочинениях писателя—в «Письмах с моей мельницы», «Нуме Руместан»), для Бизе — имели более общий смысл.

Бизе прочел драму Додэ по-своему. Фредери гибнет не потому, что им владеет огромная страсть, с которой он не может справиться, а потому, что его чувство не укладывается в понятия его среды и невозможно в косном патриархальном окружении. Юношу губит не безволие, а сознание невозможности выйти из «заколдованного круга». Поэтому Бизе рисует чувство Фредери не только всепоглощающим, но и прекрасным.

Драматург и композитор во многом приходят к разным выводам. В драме Додэ Фредери гибнет, но место его заступает в семье его маленький брат Жанэ, и все как бы остается неизменным. Жизнь течет по одним и тем же предустановленным законам — такова основная мысль пьесы. Бизе, несколько не смягчая трагичности судьбы Фредери и, наоборот, подчеркивая ее своей музыкой, показывает трагедию Фредери лишь как частный случай в буйно стремящемся течении жизни.

Согласно своей концепции, Бизе поставил на первый план образ мятущегося и страдающего Фредери и противопоставил ему в качестве устойчивого противовеса широко развернутые сцены народной жизни и картины провансальской природы. Кроме Фредери особую музыкальную характеристику получил только маленький Жанэ, мальчик с неразвитым умом, но сосредоточенной душевной жизнью, образ, несомненно привлечший композитора

своей чистотой и поэтичностью. Все остальные действующие лица драмы — фермеры Роза и Франсе Мамаи — мать и дед Фредери, — брат Розы отставной моряк «патрон» Марк и его неизменный спутник матрос «Экипаж», пастух Балтазар, полувещун, полуфилософ, воплощающий в драме мудрую и поэтичную душу народа, добрая матушка Рено и ее внучка, мягкая и трогательная Виветта, суровый Митифио, возлюбленный арлезианки, наконец, сама арлезианка, хотя и не показанная в пьесе, — не заинтересовали Бизе как характеры и остались за пределами музыкального изображения. Композитор отметил в музыке только глубокое душевное благородство матушки Рено и Балтазара (когда-то любивших друг друга, но расставшихся в силу высокого понимания супружеского долга — Рено была замужем), и нежную преданность Виветты горячо любимому Фредери — чувства большого этического значения, которые Бизе всегда очень ценил.

В пьесе много сильных драматических эпизодов. В доме торжественно отмечают помолвку Фредери, а в это время Митифио вызывает к старому колдуну Франсе и показывает ему письма девушки из Арля. Фредери начинает привыкать к мысли о необходимости забыть арлезианку, но появление на ферме Митифио вновь вызывает вспышку отчаяния, и Фредери чувствует, что не может отказаться от нее. Роза с умилением смотрит на спящих сыновей, думая, что буря миновала; как только она выходит, Фредери осуществляет свое последнее решение.

Несмотря на наличие в пьесе ряда интересных драматических ситуаций, Бизе — не в пример «Кармен» — почти не уделяет места их раскрытию. Он выводит драму за пределы заключенного в ней частного конфликта, показывая ее более глубокий и общий смысл. Существуют не только личные

драмы, но и природа, радостный труд на родной земле, веселый отдых по окончании трудового дня, перезвон колоколов в родной деревне в праздничный день — все то, что сопрячено понятием родины и неуклонного движения жизни. Бизе рисует все это в музыке, поэтому в ней столько оптимизма, яркости, покоряющей силы.

В Фредери Бизе раскрывает смену глубоких и сложных психологических состояний — страданий, тоски, страстных вспышек чувства и душевного изнеможения. Еще в незаконченной опере «Кубок Фульского короля» (1868) композитор нарисовал образ юности-рыбака Иорика, одержимого большой, мучительной любовью. В Иорике уже были намечены многие черты Фредери. Теперь Бизе углубил этот образ и нашел его сжатое и точное музыкальное выражение в лейтмотиве Фредери (близком одной из тем Иорика в «Кубке Фульского короля»).

Тема Фредери, страстная, порывистая, драматичная, все время вплетается в действие, раскрывая душевный мир Фредери в важнейшие моменты развивающейся трагедии. Различные варианты этой темы гибко передают переживания юности, рисуя переходы от бурных настроений к более умиротворенным, от отчаяния, ревности, негодования к заглаженной боли.

Контрастом образу Фредери, его сложной психологической жизни, являются народные сцены и картины провансальской природы, написанные Бизе широкой, свободной кистью. Они не всегда даже предусмотрены драматургом. В пьесе народные сцены большей частью имеют дополнительный, как бы «подсобный» характер по отношению к основной линии развития драмы, и лишь иногда играют существенную драматургическую роль (как, например, шествие в день св. Элоа). Бизе всемерно расширяет

их значение, вводит всегда, как только для этого есть какой-либо повод. Он развивает их в большие самостоятельные картины, выносит в антракты, начинает и заключает ими действия, всемерно подчеркивая свой «тезис». Так, второе действие пьесы начинается у живописного озера Вакарез, вдали крестьяне работают в полях. Бизе пишет большой антракт («Пастораль»), в котором раскрывает красоту раннего утра, передает переключку пастушьих свирелей, отдаленные возгласы. В этом же акте есть большой хор крестьян. Он даже не имеет текста, но колоритная мелодия и звонкие переливы голосов создают настроение всей сцены. Короткий эпизод переключки возвращающихся с полевых работ также углубляет и дополняет картину.

«Менуэт» из второй картины второго действия рисует светлую и радостную жанровую сцену, вступление к третьему действию, «Перезвон», — колоритную звуковую картинку сельской жизни. Ярко воспроизводящие народную жизнь, служащие опорной точкой замысла Бизе, — именно эти эпизоды и были положены в основу обеих сюжетов.

Бизе обладал удивительной способностью схватывать особенности музыкального выражения различных национальных культур. Музыка «Арлезианки» блещет красками южнофранцузской природы, дышит горячностью и страстью, свойственными гордым и смелым людям тех мест. Композитор никогда не жил на юге Франции, Прованс видел лишь проездом. В музыке «Арлезианки» Бизе использовал только три подлинных народных мелодии. Но он превосходно воссоздает быт, характеры, склад и колорит народной песни и танца, рассеивая по всей партитуре отдельные мелодические обороты, ритмические формулы, интонации, воспроизводя звучание провансальской флейточки-галубэ или любимого на

юге инструмента — тамбурина. В «Арлезианке» композитор уже наметил и применил тот принцип воссоздания национального колорита, национально-го склада образов, который впоследствии развил в «Кармен». Вот эта «пронизанность» партитуры элементами южнофранцузской национальной музыки и сообщает «Арлезианке» Бизе редкий по достоверности и колоритности народный характер.

Подлинные народные мелодии в музыке «Арлезианки» — старинный поэль «марш королей» (текст которого восходит к XIII веку, а самая ранняя публикация с музыкой — к середине XVIII века); «танец резвых лошадей» и напев колыбельной. Бизе, естественно, использовал их прежде всего для народных сцен. Тема «марша королей» звучит в увертюре и в хоре последней картины. На материале «танца резвых лошадей» построена фарандола. И только последняя народная мелодия — это колыбельная песня, которую поет Балтазар засыпающему Жанэ. Народный характер музыки, так удачно воспроизведенный Бизе, позволяет композитору легко объединить подлинные народные мелодии с темами, найденными им самим, создать партитуру, исключительную по разнообразию и в то же время по единству колорита, изложения, звучания.

В народных сценах «Арлезианки» Бизе охотно использует не только народные мелодии и напевы, близкие к ним, но и характерные жанры бытового и народного искусства, — марш, танец, песню, колыбельную. Он вводит также программные и жанровые эпизоды, как например, пастораль, перезвон или выразительная перекличка крестьян, возвращающихся с работы, голоса которых тают и рассеиваются в вечернем воздухе. Все это усиливает народный характер музыки, ее выразительность и реалистичность.

Театр «Водевиль», где была впервые поставлена «Арлезианка», обладал маленьким оркестром в двадцать шесть человек, довольно случайного состава. В нем не хватало некоторых необходимых инструментов, но были совсем необычные — фортепиано и саксофон (в партитуре «Арлезианки» допускается замена саксофона английским рожком, в других случаях — кларнетом или фаготом). Бизе с гениальным мастерством использовал имевшиеся в его распоряжении скромные возможности. Умело сочетая тембры, противопоставляя их, выделяя отдельные группы, он заставил оркестр «Арлезианки» засверкать яркими, сочными, разнообразными красками, добился тончайших оттенков звучания.

В сюитах из «Арлезианки» сосредоточены все самые значительные ее эпизоды — увертюра (называемая Бизе «Прелюд»), симфонические антракты, фарандола, некоторые отрывки музыки, сопровождающей действие, которые композитор в том или ином виде присоединил в сюите к другим номерам. Так, например, хор крестьян, работающих в полях, Бизе ввел в «Пастораль», лирическое дуэтино двух флейт, связанное со сценой встречи старого Балтазара и матушки Рено — в «Перезвон». Не вошли в сюиты лишь колыбельная Жанэ, хор во время сговора, воспевающий «большое солнце Прованса» и многочисленные варианты темы Фредери, вплетающиеся в действие на всем протяжении пьесы. Из всех обликов лейтмотива Фредери Бизе избрал наиболее глубоко раскрывающий душевное смятение юноши, его страстную, порывистую натуру. Лейтмотив Фредери в увертюре — единственный трагический акцент в светлой, яркой, блистающей жизнерадостностью музыке обеих сюит.

Первая сюита из музыки к «Арлезианке»

Первая сюита состоит из четырех частей. Бизе не пытался сохранить в сюите сюжетные связи отдельных эпизодов-картин, точное последование их по ходу действия. Отсутствие в музыке мелкой бытовой конкретизации легко позволило композитору отделить нужные ему музыкальные номера, тем более, что почти все законченные и крупные разделы (кроме фарандолы и хора крестьян) были как бы «досочинены» Бизе к действию драмы и имеют совершенно самостоятельный характер.

В первую сюиту вошли: «Прелюд», «Менуэт», «Adagietto» и «Перезвон».

№ 1. «Прелюд»

«Прелюд», которым открывается первая сюита—вступление к драме Лодэ. Как и вступление к «Кармен», прелюд «Арлезианки» раскрывает идею пьесы через сопоставление ее основных начал. Яркой, жизненерадостной, жизнеутверждающей картине народной жизни противостоят здесь образы, отражающие смутные душевные состояния, личные чувства главного героя.

«Прелюд» состоит из трех частей. Первая построена на теме «марша королей», провансальского народного напева, воплощающего в музыке «Арлезианки» устойчивое народное начало. Вторая—на теме Жанэ. Третья часть—на лейтмотиве Фредери в его наиболее драматичном, тревожном, трагическом облике.

Первая часть «Прелюда» представляет собой тему с четырьмя вариациями. Яркая, энергичная мелодия, полная сверкающей жизненности, при мар-

шевом движении необычайно гибкая ритмически, близкая по ладовому строению некоторым народным песням, сообщает всему первому разделу характер мужественности и силы. Во всех почти вариациях тема проходит в неизменном виде (как это типично для многих произведений народной музыки), но все время обогащается новыми чертами. Меняется изложение, гармоническая и тембровая окраска. Тема «марша королей» приобретает все более утверждающий характер, в конце «Прелюда» звучит полная силы, радости, блеска.

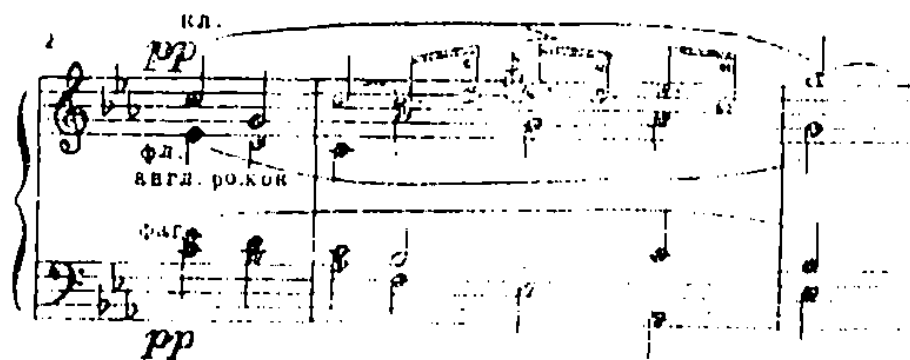
В начале тему проводят вместе почти все инструменты оркестра fortissimo. Это еще больше подчеркивает ее лапидарный, несколько архаизированный склад. Но Бизе смягчает резкие очертания, как бы «одевает» тему воздухом и светом. Ее проводят инструменты с «бархатной» звучностью, полнозвучными тембрами — кларнеты, английский рожок, саксофон, валторны, струнные (кроме контрабасов). Молчат высокие деревянные инструменты («острые» тембры флейт, гобоев), «неповоротливые» и тяжелые по звучанию контрабасы. Оркестровка позволяет выявить в теме характер силы и мягкости, сочность и четкость одновременно:

Allegro deciso (Tempo di marcia)



После первого изложения темы первая вариация кажется более мягкой, менее яркой по колориту. Но это не затуманенность сумерек, а как бы

переключение в далекий план, когда даже при ярком свете смягчаются подчеркнутые контуры, сглаживаются грани. Тема звучит более лирично, чем в первом ее проведении, плавно и очень тихо. Ее оплетают — тоже очень мягко и тихо, — текущие голоса флейты, английского рожка и фагота. Звучание всех этих инструментов сообщает первой вариации пасторальный характер (особенно по сравнению с первоначальным изложением темы):

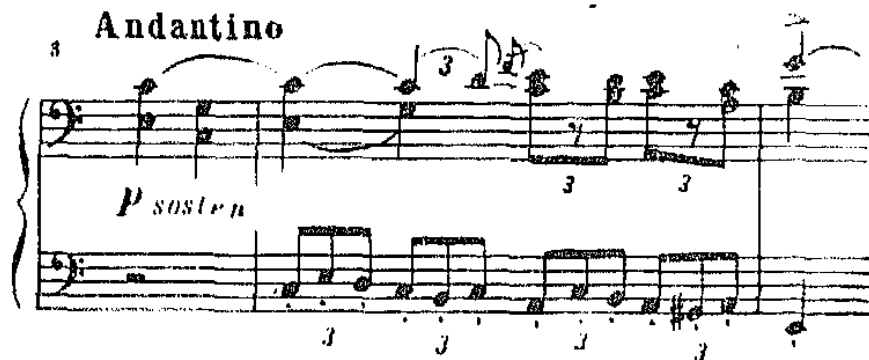


Открывается звуковая картина, полная неизъяснимого очарования.

Вторая вариация более рельефна, чем первая, в ней есть заметные контрасты — выявляются возможности внутреннего развития, выразительного обогащения темы. После как бы одноплоскостных, «фресковых» картин возникает более динамичная, построенная на подъемах и спадах, «приливах» и «отливах», переходящая от настороженности к яркой вспышке, от тихого «шепота» к быстрому нарастанию и громогласной звучности. Вторая вариация подготавливает и предвещает блестящий и победоносный характер четвертой — финала.

Третья вариация — светла по колориту, несколько идиллична по характеру (вариация написана в мажоре). Мелодия лишена подчеркнутой маршево-

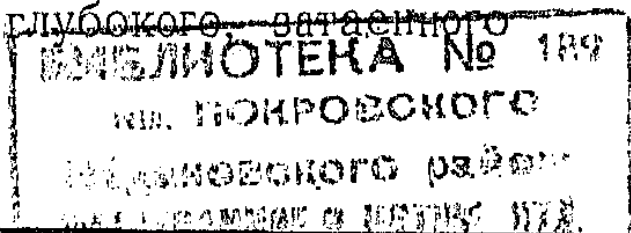
сти, свойственной ей в первых проведениях. Тему выразительно поют виолончели, к ним присоединяется второй голос (валторны). Экспрессивный дуэт — страница светлой лирики, — разворачивается неторопливо, и только глухой и низкий голос фагота, отрывисто, как бы пунктиром, чертит свой узор, создавая колоритный, слегка затемненный фон:



Четвертая вариация — яркий, блестящий финал. Тема звучит у всех инструментов оркестра мощно, эффектно, сверкая переливами сочных красок. К концу она приходит к огромному нарастанию. Вновь могущественно и лучезарно провозглашается ее основная попевка, затем повторяется как отдаленное эхо. Последний звук словно повисает вдали, углубляя перспективу всей звуковой картины.

Тема с вариациями первой части «Прелюда» утверждает значение народного элемента в музыке «Арлезианки». В то же время она раскрывает разнообразие и богатство заложенных в нем образов — мужественности, эпичности, пасторальности, светлого лиризма и кипучей радости жизни.

Вторая часть вступления, построенная на теме маленького Жанэ, заметно противостоит первой. С большой проникновенностью и чуткостью Бизе рисует тонкий и нежный облик мальчика. Тему отличает мягкость и поэтичность, ее «хрупкие» интонации воссоздают характер глубокого, затанцованного



чувства. Светлое звучание темы (ее излагают кларнет и саксофон на фоне заглушенных сурдинами струнных инструментов), легкие пассажи арф в конце — прозрачные, воздушные звучности, способствующие воссозданию образа необычайной ясности и чистоты:

Andante molto

p ben cantabile saxo.

III Тревожная, полная страстного беспокойства тема Фредери начинается с собой последнюю, третью часть «Прелюда». Это — резкий контраст спокойным, уверенным, объективным по характеру вариациям и трепетно-нежной теме Жанэ. Необычайно богатая выразительными интонациями, насыщенная динамическими нарастаниями, стремительно, но широко развертывающаяся, тема Фредери отображает сложные переживания юноши, его мучительную, бурную, напряженную душевную жизнь. Тема звучит у струнных инструментов, ярко передающих страстность, порывистость, подъемы и спады чувств Фредери:

Un poco meno lento

5

f ma espessivo sempre

3

«Прелюд» заканчивается огромным эмоциональным нарастанием и внезапным затуханием, составляющими разительный контраст его эпически строгому, монолитному началу.

№ 2. «Менуэт»

«Менуэт» (из второй картины второго действия) полон того же чувства радости бытия, ощущения жизни, света, что и все жанровые и народные сцены музыки Бизе к драме Додэ. Он совершенно лишен чопорности, изысканности старинного аристократического танца. Композитор не стремится к стилизации. Напротив, он привносит в «Менуэт» чер-

ты простодушного веселья, непринужденного изящества. Ему свойственны скерцозный характер, элементы вальсообразности в движении. Сочетание яркости и легкости, сочности и прозрачности — удивительное качество музыки Бизе, очень отчетливо проявившееся в сюитах из «Арлезианки» и, особенно, в «Менуэте». Непритязательная жанровая сценка получает новое поэтическое истолкование.

«Менуэт» написан в так называемой трехчастной форме. Крайние его части одинаковы, средняя более или менее контрастирует им. Первая и третья построены на легкой, порхающей и словно упругой мелодии. Она звучит громко и весело в перекличке разных инструментов оркестра:



Середина широка, полнозвучна, певуча. Красивая выразительная мелодия, слегка вальсообразная по складу, — открытое самозабвенное выражение лирического чувства. Мелодию обвивают гибкие «побеги» пассажей (скрипки):



Потом та же тема проходит в более мягкой окраске, в светлом, воздушном звучании. Постепенно она стихает; после того, как рассеиваются последние ее звуки, тихо, как бы доносясь издалека, почти призрачно, звучит тема первой части. Более отдаленной кажется и переключка в ней струнных и деревянных инструментов — теперь это уже не «брызги» пассажей, а мягко скользящие тени, легко проносящиеся отзвуки, которые скоро рассеиваются вдали.

№ 3 «Adagietto»

В пьесе Додэ «Adagietto» сопровождает встречу Балтазара и матушки Рено. Двор фермы, обсаженный старыми деревьями, колодец посреди вызывают у старушки Рено много теплых воспоминаний. Еще большим умилением и нежностью наполняется ее сердце, когда она видит старого пастуха, в котором узнает Балтазара, растроганно следящего за ее

приближением. Музыка «Adagietto» дышит трогательной чистотой, мягкостью и простотой. Она разворачивается неторопливо и спокойно. Некоторые обороты мелодии, скромный состав оркестра (одни засурдинные струнные инструменты) заставляют вспомнить об образцах старинной музыки XVIII века:



Характером мелодии, изложения, инструментовки Бизе как бы подчеркивает, что речь идет о людях «века минувшего», чувства которых так отличны от душевных смятений и тревог «нынешнего века». Медлительно течет длинная, певучая мелодия, иногда ей вторит какой-либо другой голос, иногда в средних голосах на миг выделяется самостоятельная музыкальная мысль. Весь небольшой отрывок отличается необычайной цельностью и простотой.

№ 4. «Перезвон»

«Перезвон» (вступление к III действию) — картина народного праздника, — колоритная жанровая сцена. Это не только изобразительная музыка, — подражание звону слито воедино с отображением радостного, праздничного настроения. В среднюю часть «Перезвона» (написанного, как и «Менуэт», в так

называемой трехчастной форме) Бизе вводит музыку из сцены приезда матушки Рено с Виветтой к Мамаи, оттеняя трогательной и поэтичной лирикой веселый жанровый эпизод.

Неизменно повторяющийся короткий мотив из трех звуков, имитирующий колокольный звон, проходит через всю пьесу (вернее, ее крайние части), создавая неизменный фон. Несмотря на праздничный, ликующий характер картины в целом, «звоны» звучат необычайно мягко. Бизе не вводит для их воспроизведения особенно «громкозвучных» инструментов. Звонкая, размашистая тема, возникающая в верхних голосах над неизменно повторяющимся мотивом, дополняет гудение колоколов веселым перезвоном:

Allegretto moderato

The image shows two staves of musical notation. The top staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It contains piano accompaniment for the right hand (RH) and left hand (LH). The RH part consists of a series of chords, each marked with a 'V' (Vibrato) and a 'p' (piano). The LH part consists of a series of chords, each marked with a 'V' and a 'p'. The bottom staff is a single staff with a treble clef and a key signature of three sharps. It contains the first violin part (1^o скр.). The violin part consists of a series of notes, each marked with a 'V' and a 'p'. The tempo marking 'Allegretto moderato' is written above the first staff.

Средняя часть «Перезвона» — один из самых трогательных и выразительных эпизодов музыки Бизе. В драме она сопровождает приезд старушки

Рено на свадьбу своей внучки Виветты на ферму Мамаи, где Рено не была уже десятки лет. Здесь все напоминает ей прошлое, близкое, дорогое, но уже подернутое дымкой воспоминания. Бизе вновь, как и в «Adagietto», возвращается к приемам и стилю старинного искусства XVIII века. Музыка приближается по характеру к сицилиане, излюбленному танцу той эпохи, который охотно вводили в свои сочинения Моцарт и Бах, подчеркивая его лирическую прелесть. Мягкость, чистота, нежное и слегка щемящее чувство — грусть о прошлом — переданы Бизе с редкой выразительностью, в формах необычайной красоты. Простенькая мелодичная тема, в которой проступают иногда интонации горести, душевной боли, поручена флейтам:

Andantino

10

Фл.

скр.
альты

The image shows a musical score for a piece titled "Andantino". The score is written for two flutes (Фл.) and string instruments (скр. альти). The tempo is marked "Andantino". The score consists of two systems of music. The first system has two staves: the top staff is for the flutes and the bottom staff is for the strings. The second system also has two staves: the top staff is for the flutes and the bottom staff is for the strings. The music is in a key with two sharps (D major or F# minor) and a 3/4 time signature. The melody is simple and melodic, with some chromaticism. There are some handwritten annotations in the first system, including "Andantino" and "Фл.". The number "10" is written in the left margin of the first system.

Лирический дуэт двух флейт поддерживают несколько струнных инструментов, состав, типичный

для оркестров XVIII века. В дальнейшем, как бы раскрывая оживление чувства, звучание становится более полным, но не громким. На этом мягком фоне вновь слышится колокольный звон. Сперва, как бы постепенно раскачиваясь, вступают большие колокола, затем к их звучанию присоединяется перезвон малых. Задумчивый дуэт флейт смолкает, и начинается третья часть, повторяющая первую.

Вторая сюита из музыки к «Арлезианке»

Вторая сюита составлена Эрнестом Гиро примерно по тому же принципу, что и первая—Бизе. Гиро включил в нее оставшиеся неиспользованными в первой сюите оркестровые части музыки к драме и объединил их в пьесы «Пастораль», «Интермеццо» и «Фарандолу». С большим тактом Гиро ввел в музыку второй сюиты и некоторые вокальные, хоровые эпизоды музыки к «Арлезианке» (в инструментальной транскрипции) — чудесный хор крестьян, работающих в полях (существует и в виде романса под названием «Утро» для одного голоса с фортепьяно), в «Пастораль» и заключительный хор (на теме «марша королей») — в «Фарандолу». Кроме того, чтобы соблюсти необходимый контраст частей в сюите, Гиро дополнил ее номером, заимствованным из другого произведения Бизе — «Менуэтом» из оперы «Пертская красавица». Написанный в 1867 году, он во многом приближается к страницам «Арлезианки», в которых композитор воссоздает звучание старинной музыки.

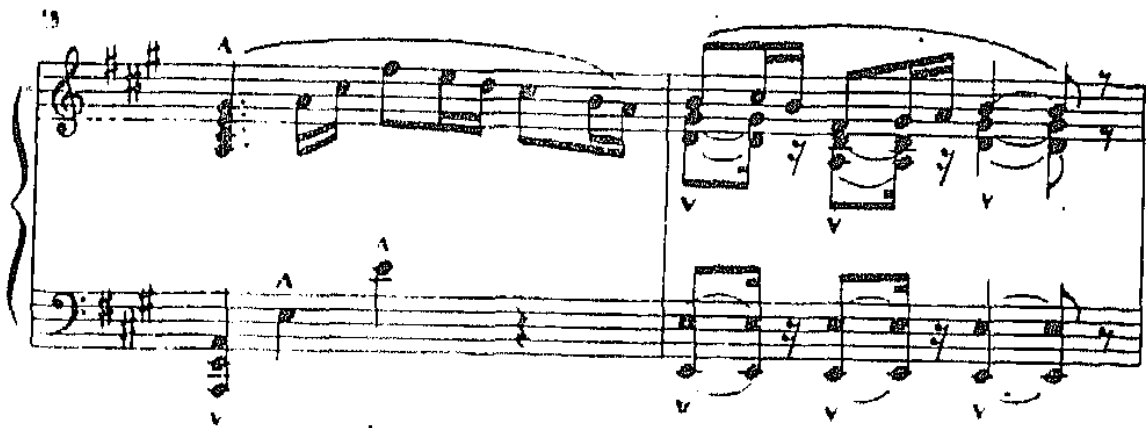
Сюита, как и первая, состоит из четырех частей — «Пастораль», «Интермеццо», «Менуэт», «Фарандола».

«Пастораль» (антракт ко второму действию) — одна из самых ярких и значительных страниц, написанных Бизе. Это одновременно и радостный гимн природе, и картина летнего утра, напоенная воздухом и солнцем, и воспевание поэзии труда, мирного наслаждения жизнью.

В окрестностях фермы Маман в живописных зарослях у озера идет охота. Вдали перекликаются охотничьи рога, доносится пение жнецов. Для полноты и обогащения картины Бизе очень удачно включил в музыку антракта (в качестве его средней части) мелодию хора крестьян из второго действия. Необычайная сочность красок, тонкое чувство звуковой перспективы, общий светлый, жизнеутверждающий характер присущ «Пасторали» больше, чем какой-либо другой части второй сюиты.

В «Пасторали» звучат несколько мелодий, всегда ярких, рельефно очерченных и колоритных, которые рисуют и элементы звукового «пейзажа», и чувства людей. Начало «Пасторали» величественно и пышно. Первая тема — широкая, свободная, торжественная, разрастающаяся в своем движении, дышит богатством жизненных ощущений:





Ее сменяют тихие шорохи, отзвуки охотничьих рогов. Затем два инструмента, подражающие пастушьим свирелям (флейта и английский рожок), ведут оживленный разговор. Они двигаются как бы один вслед за другим (так называемый канон) — второй вступает с опозданием и точно повторяет мелодию первого, в то время как первый продолжает ее. «Свирели» звучат на фоне непрерывного «гудения» фагота, воспроизводящего звучание народного инструмента, волынки:



Пасторальный «дуэт» скоро заканчивается, и вновь вступает величественная и торжественная музыка начала пьесы.

Середина «Пасторали» более однородна по характеру. Она рисует знойный день, но краски здесь как бы затененные. В основе — упруго разворачивающаяся мелодия танцевального склада, исполненная чувства и слегка заунывная, передающая и вольный порыв, и страстность сдерживаемых чувств. Удиви-

тельная тема, сочиненная композитором, но с такой точностью воссоздающая национальный характер и стилистические черты южнофранцузской музыки, что ее можно принять за народную. В аккомпанементе звенят тамбурины, выстукивая неизменный ритм.

серенада. V. Allegretto

13

p

dolce

Когда танцевальная мелодия приближается к концу, как бы навстречу ей стремительно взлетает легкий и веселый наигрыш, напоминающий пение птицы. Наигрыш исполняет малая флейта, подражающая здесь южнофранцузскому народному инструменту — флейточке-галубэ:



Танцевальный напев и наигрыш, образующие одно целое, повторяются вместе несколько раз, как куплеты народной танцевальной песни.

К концу танцевального эпизода «Пасторали» на фоне неизменной мелодии средней части возникают призывные возгласы (имеющие некоторое сходство с «возгласами» первой части «Пасторали»). Они как бы подготавливают возвращение музыки первой части. Первая часть «Пасторали» повторяется в сокращенном виде, без чрезмерно конкретизирующих деталей, — дуэта пастушьих свирелей, переклички рогов, — утверждается торжественная и лучезарная тема, раскрывающая могущество природы и обобщенную радость ее восприятия.

№ 2. «Интермеццо»

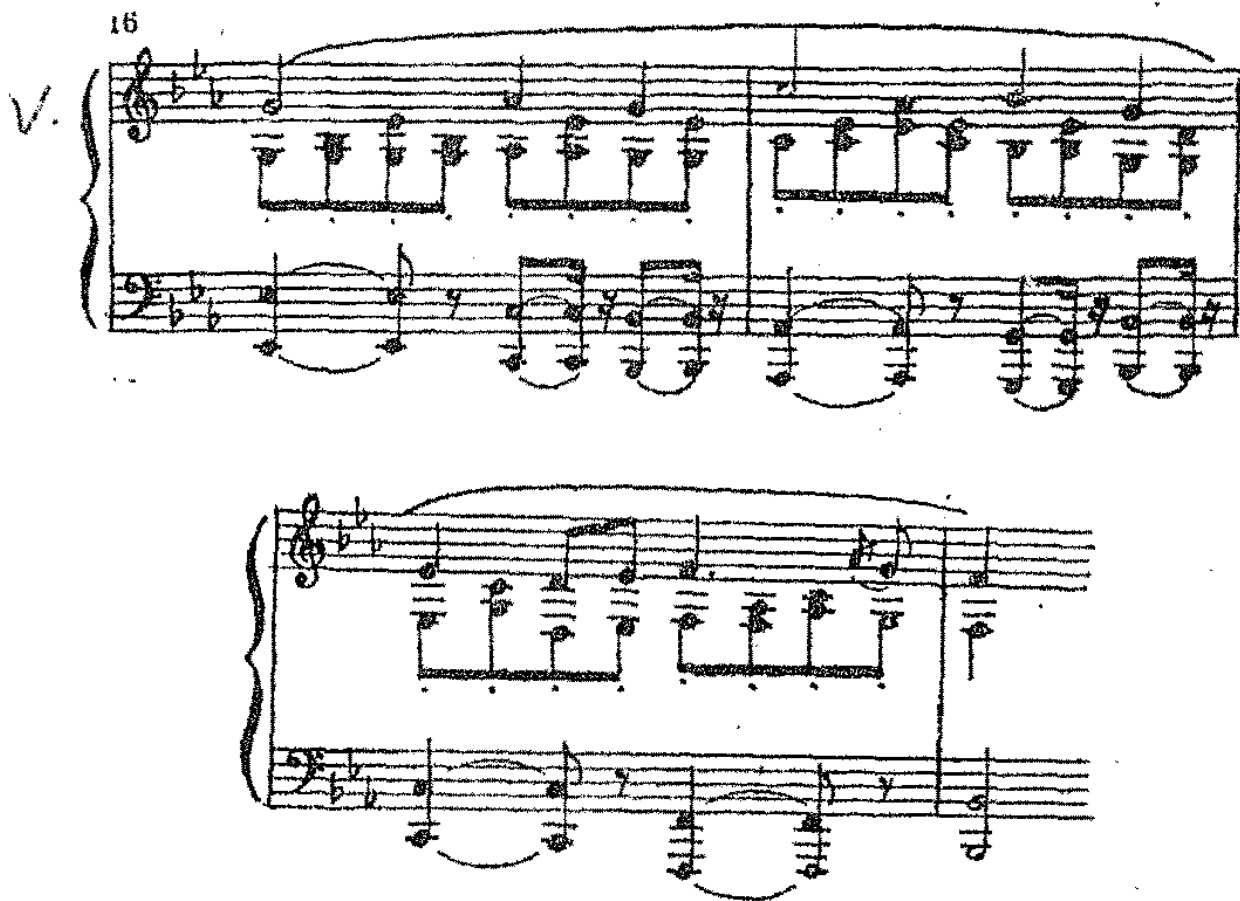
«Интермеццо» (из музыки ко второй картине II действия и первой картине III действия) вводит по ходу пьесы в жизнь семьи Мамаи, в обстановку фермы. Оно рисует не просторы полей, природу, а семейное окружение Фредери, власть мрачного, веками сложившегося и косного быта. В «Интермеццо» возникает и образ Виветты — «светлого луча» в этом «темном царстве», вернее, ее большой и самоотверженной любви к Фредери.

Как и в ряде других номеров сюит к «Арлезианке», в «Интермеццо» три части. Соотношение их несколько сложнее, чем обычно. Здесь не только сопоставлены контрастные образы, но и показано внутреннее их развитие — воздействие одних на другие, поскольку речь идет не только о картинах природы и народной жизни, но и об изменении и развитии жизненных отношений.

Первая тема «Интермеццо» — жесткая, суровая, мрачная — характеризует гнетущий патриархальный быт. Это — те силы, которые погубили Фредери, сдавив его тисками непреложных правил. Как и тема «марша королей», «тема быта», «патриархальных устоев» лапидарна, носит на себе отпечаток архаичности. Подобно мелодии марша в начале «Прелюда», первая тема «Интермеццо» исполняется fortissimo всеми инструментами оркестра в унисон. Несмотря на концентрированность и краткость изложения, она производит впечатление несокрушимости, зловещей неподвижности:



Вторая тема — мягкая, теплая, задушевная — образ глубокой и чистой любви Виветты. Напевная лирическая мелодия — «открытое» выражение чувства, — движется на фоне легких пассажей, подчеркивающих ее поэтичность. Постепенно мелодия, вырастая в своем значении, приобретает более страстный, самозабвенный характер, — раскрываются новые стороны большого чувства Виветты:



Возвращение первой темы не является буквальным повторением. Образ Виветты, ее любви настолько привлекает внимание слушателя, создает впечатление такой нежности и непосредственности, что смягчает, заставляет даже забыть мрачную тему незыблемых патриархальных устоев. Существенно, что в обеих темах — при огромном образном различии — обнаруживаются некоторые общие черты. Это делает возможным их последование и сочетание в пределах единого раздела. Разворачивается как бы «борьба» тем, отражающая сложность борьбы за Фредери. Сначала проходит отрывок первой темы в ее первоначальном компактном изложении, в «темной», жесткой окраске. За ним следует более пространно изложенная, свободно разворачивающаяся женственная тема Виветты. Она как бы заставляет «отступить» образ «темного царства», утверждает

права жизни и любви. Однако, не успев раскрыться во всей своей лирической прелести, тема Виветты на этот раз «никнет», и опять, как утверждение власти мрачного и тяжелого патриархального быта, звучит сжатый, лаконичный «сгусток» первой темы «Интермеццо» — любовь Виветты не в силах преодолеть незыблемость старинных устоев и спасти Фредери.

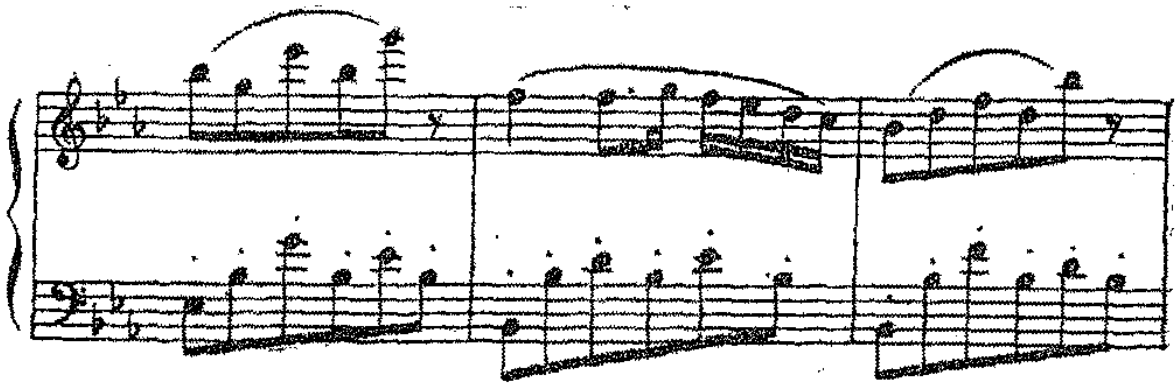
д. м. арфа.
 № 3. «Менуэт» *Франческа Кори*

«Менуэт» второй сюиты «Арлезианки» (заимствованный из «Пертской красавицы») вводит в мир легких, светлых и весело-торжественных поэтических образов. Он близок по характеру менуэту из первой сюиты, но еще прозрачнее, написан как бы акварельными красками, в неуловимо тонкой воздушной манере.

Грациозная и в то же время очень мягкая первая тема излагается солирующей флейтой в высоком, кристаллически чистом регистре на фоне легких пассажей арфы — оркестр сведен к совершенно камерной звучности. Прозрачность, акварельность сохраняются на протяжении всего первого раздела, — правда, очень коротенького:

17 **Andantino quasi Allegretto** фл.

pp арфа dolce



Второй раздел отличается той же ясностью и простотой, чистотой очертаний, прозрачностью письма, что и первый, но состав оркестра здесь более полный и звучание более эффектное и блестящее. Смелая и горделивая тема второго раздела так же естественна и изящна, как и первая:

18



Новое повторение первой темы не является «дословным» — нежная мелодия слегка изукрашена, что придает ей более прихотливый характер, и, как бы оттеняя ее, звучит второй, более певучий голос — изящный «дуэт» флейты и арфы превращается в «трио» с участием саксофона (или фагота).

№ 4. «Фарандола»

«Фарандола» из «Арлезианки» — одна из самых смелых и ярких музыкальных картин Бизе. Она рисует народный праздник окончания жатвы, танцы, веселое, но стройное шествие толпы людей, раскрывает радостные, приподнятые чувства. Для того, чтобы возможно полнее передать многообразие праздничного оживления, Бизе с исключительной смелостью сопоставляет и объединяет в «Фарандоле» различные музыкальные образы. На улице или площади отдельные группы народа могут жить каждая своей жизнью и веселиться на свой лад, — такую «многоплановость» картины народного праздника в «Арлезианке» Бизе стремится показать и средствами музыки.

«Фарандола» построена на двух народных темах — мелодии «марша королей», уже прозвучавшего в «Прелюде», и теме «танца резвых лошадей», положенного в основу собственно-танцевального эпизода. Шествие в честь св. Элоа, покровителя жатвы, движется под музыку «марша»; фарандолеры, остановившись около фермы Маман, пляшут свой огненный и увлекательный танец.

В какой-то момент шествие и танец как бы совпадают, фарандола и напев «марша королей» звучат одновременно. Это — кульминация всей сцены. (Такой прием, раскрывающий многообразие планов действия, Бизе применит впоследствии в «Кармен» — Кармен пляшет и поет для Хозе под звук кастаньет, а издали звучит военный сигнал, призывающий Хозе в казарму).

Тема «танца резвых лошадей» — коротенькая мелодия очень древнего происхождения, непрестанно кружащаяся, ограниченная несколькими звуками и элементарная ритмически:

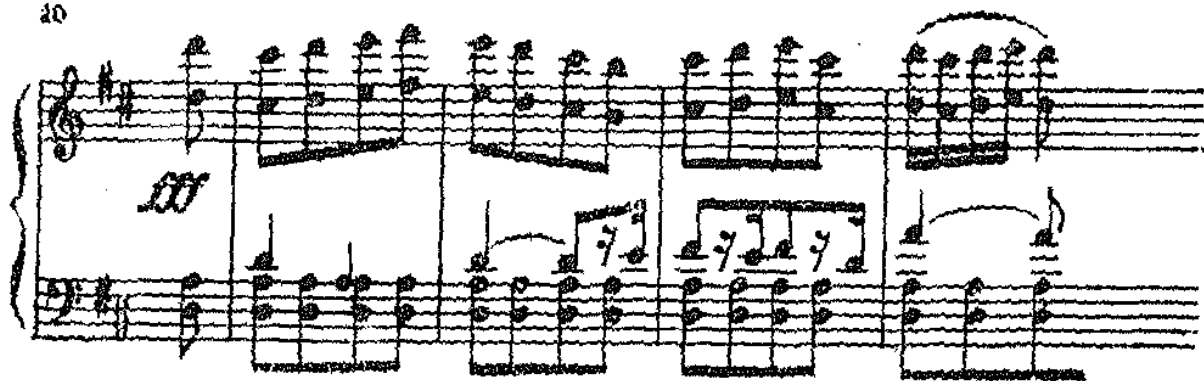
Allegro vivo e deciso.

ppp



Но в ней заложено много внутренней энергии, динамичности, способности к развитию. Она многократно повторяется, все больше и больше раскрывая эти качества.

В начале «Фарандолы» (в сюите) торжественно звучит тема «марша», потом очень тихо, как бы издалека и постепенно приближаясь, вступает мерная и четкая мелодия фарандолы. Затем она вырастает, сверкая сочными красками, и вдруг прерывается: танцоры как бы остановились. Гремит «марш королей». Отрывки «марша» и кусочки темы фарандолы перемежаются несколько раз—как будто где-то вдалеке танец начинают новые группы:



Они сливаются в мощном, ослепительно ярком звучании. Веселье и оживление достигают предела.

МОТЕКА М.
ПОКРОВСКОЙ

19427

ХОХЛОВКИНА
АННА АБРАМОВНА
СЮИТЫ Ж. БИЗЕ ИЗ МУЗЫКИ
К ДРАМЕ А. ДОДЕ „АРЛЕЗИАНКА“

Редактор Ю. Хохлов
Техн. редактор Л. Кабатова
Подписано к печати 3/V 1957 г.
Ш 04352. Форм. бум. 70×108/16.
Бум. л.—0,563. Печ. л.—1,54. Уч.-изд.
л.—1,303. Тираж 4 000 экз. Зак. 1622.
Гос. № 25976

17-я типография нотной печати
Главполиграфпрома
Москва, Щипок, 18.

