

Государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования Республики Крым
«КРЫМСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРЫ, ИСКУССТВ И ТУРИЗМА»

На правах рукописи

ПОЛЯКОВ Денис Максимович

**ОПЕРНОЕ ТВОРЧЕСТВО А. С. АРЕНСКОГО
В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ
РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ**

5.10.1. Теория и история культуры, искусства

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
Элькан Ольга Борисовна,
доктор искусствоведения, доцент

Симферополь
2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1	
Музыкальное искусство в контексте отечественной культуры рубежа XIX–XX веков	22
1.1 Русское музыкальное искусство в эпоху перемен: к истории вопроса	22
1.2 А. С. Аренский – композитор, педагог и подвижник русской культуры	41
ГЛАВА 2	
Традиции русской оперы в музыкальном театре А. С. Аренского: «Сон на Волге», «Наль и Дамаянти»	63
2.1 «Сон на Волге» в контексте национальных традиций оперной драматургии	63
2.2 Синтез лирических и эпических черт жанра в опере «Наль и Дамаянти»	86
ГЛАВА 3	
«Рафаэль» А. С. Аренского: у истоков русской камерной оперы	102
3.1 Музыкально-драматургические особенности оперы «Рафаэль»	102
3.2 «Рафаэль» А. С. Аренского в контексте исполнительской культуры	120
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	149
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	155
ПРИЛОЖЕНИЕ	175

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования определяется современным состоянием отечественной культуры, которая характеризуется повышенным вниманием к художественным достижениям прошлого и стремлением к возрождению национального культурного наследия. Многие тенденции, определяющие развитие русского искусства и культуры в разные периоды, сегодня подвергаются всё более детальному изучению, а порожденные ими произведения искусства рассматриваются не только как отдельные феномены, но и как составляющие элементы широкой художественной палитры эпохи. В частности, русская музыкальная жизнь рубежа XIX–XX вв. изучается в контексте социополитической и культурно-философской парадигмы, господствовавшей в тот сложный и неоднозначный период, в исторических параллелях с другими видами отечественного искусства, во взаимодействии с глобальными мировыми художественными тенденциями.

При этом всё больший интерес исследователей привлекают те культурные объекты прошлого, которые не являются общепризнанными шедеврами, но были весьма значимыми для художественно-эстетического контекста своего времени. Долгое время искусствоведы стремились выделить наиболее яркие и репрезентативные явления в рамках определенного стиля или эпохи, детально изучали и популяризировали их, что оказывало заметное влияние и на исполнительскую практику, и на слушательскую аудиторию. Весьма показательна в этом смысле русская опера рубежа XIX–XX вв.: являясь одним из актуальных и востребованных в тот период жанром, современному человеку она представляется лаконичным перечнем из нескольких известных постановок М. П. Мусоргского, А. П. Бородина, П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, С. В. Рахманинова. «Огромные пласты в высшей степени достойной музыки, интересной, художественно полноценной, фактически не звучат, остаются закрытыми для исполнителей, неизвестными широкому кругу слушателей, выпадают из

концертной практики, – отмечает А. М. Цукер <...>. – Мы до сих пор не знаем настоящей истории русской оперы прошлого века. Она (история) почти сплошь – контурная карта, на которую нанесены лишь шедевры...»¹. Научный взгляд на данную проблему за последнее время изменился. Сегодня культурологи и искусствоведы пытаются более целостно, комплексно оценивать достижения русской оперной музыки рубежа XIX–XX вв., которые отражаются не только и не столько в ярчайших ее феноменах, но и в максимально широкой палитре всех художественных явлений эпохи.

В русской музыкальной культуре обозначенного периода, наряду с такими известными всему миру композиторами, как Н. А. Римский-Корсаков, С. В. Рахманинов, А. Н. Скрябин, важное место занимало творчество выдающихся деятелей искусства, имена которых не у всех на слуху. Среди них Антон Степанович Аренский (1861–1906) – выдающийся русский композитор, дирижер, пианист, педагог, общественный деятель. Несмотря на то, что современники высоко ценили его композиторскую и исполнительскую деятельность, а его дирижерская и педагогическая работа получила должное признание, на сегодняшний день он редко интересует исследователей и обычно относится к так называемым «композиторам второго ряда». Говоря о «композиторах второго ряда», А. М. Цукер обосновывает это понятие как «призванное привлечь внимание ученых к творчеству художников, хоть и оказавшихся ныне в тени, но в свое время пользовавшихся немалой, иногда даже громкой известностью, оставивших след в музыкальной жизни и культуре, а главное, занявших свое особое место в музыкально-историческом процессе»². В своем исследовании А. М. Цукер приводит фамилии подобных деятелей искусства и упоминает, в том числе,

¹ Цукер, А. М. В тени классиков: к проблеме целостности музыкально-исторического процесса // Композиторы «второго ряда» в историко-культурном процессе: сб. статей / ред.-сост. А. М. Цукер. М.: Композитор, 2010. С. 5–18.

² Цукер, А. М. В тени классиков: к проблеме целостности музыкально-исторического процесса. 2010. С. 5–18.

А. С. Аренского¹ (наряду с А. Т. Гречаниновым, М. М. Ипполитовым-Ивановым, С. М. Ляпуновым, В. И. Ребиковым). Понятие «композитор второго ряда» оказывается созвучным известному выражению Н. А. Некрасова «второстепенные поэты»: его смысл заключается не в меньшей значимости или «вторичности» художественного феномена, а в том, что имена эти мы обычно слышим не первыми в рассуждениях о русской культуре или искусстве. «Талант, как бриллиант, он не может быть второстепенным»², – уточнял Н. А. Некрасов. В этом смысле должна оцениваться и деятельность А. С. Аренского как выдающегося композитора и подвижника русской культуры.

Произведения А. С. Аренского не часто попадают в эпицентр внимания искусствоведов и культурологов: его оперная музыка относится к забытым страницам русской классики и нуждается в возрождении и изучении. В предисловии к изданию его восстановленной и оцифрованной в 2014 г. оперы «Рафаэль» говорится: «На сегодняшний день часть наследия знаменитых русских композиторов предана забвению и находится на грани исчезновения. Последний раз произведение было поставлено в 20-х гг., а записано в оригинальном исполнении в 50-х гг. XX в. К сожалению, запись была утрачена, а имя автора практически забыто»³. По сравнению с «Рафаэлем» (1894), по мнению критиков, более успешной была опера А. С. Аренского «Сон на Волге» (1888), а последняя его опера «Наль и Дамаянти» (1903) практически не известна ни широкой публике, ни исследователям. И в целом, творчество А. С. Аренского в советский период перестало привлекать внимание, так как в первой половине XX столетия наступило время активного музыкального новаторства и расцвета демократически ориентированных, одобряемых соцреалистической идеологией жанров.

¹ Цукер, А. М. В тени классиков: к проблеме целостности музыкально-исторического процесса // Композиторы «второго ряда» в историко-культурном процессе: сб. статей / ред.-сост. А. М. Цукер. М.: Композитор, 2010. С. 11.

² Некрасов, Н. А. Русские второстепенные поэты // Полное собрание сочинений и писем: в 12 т. Т. IX. М.: ГИХЛ, 1950. С. 733.

³ Опера «Рафаэль» Антона Аренского: Проект «Возрождаем наследие русских композиторов» // Музыкальный центр «Орфей». URL: <http://www.muzcentrum.ru/producercenter/orpheusrecords/17387-opera-rafael-antona-arenskogo> (дата обращения: 20.06.2022).

Музыка А. С. Аренского, которая столь успешно отразила интересы, ценности и эмоционально-духовные искания его поколения, в новом веке стала казаться слишком простой, изящной, салонной. Не был оценен по достоинству даже тот факт, что композитор стоял у истоков нового и весьма востребованного в XX в. жанра камерной оперы, благодаря чему можно было бы вести речь о новаторстве А. С. Аренского. Тем не менее, наиболее яркие номера из его опер продолжали звучать в учебных и концертных программах современных певцов, и исполнительские традиции русской вокальной школы не прерывались в отношении музыки А. С. Аренского. Восстановление исторической справедливости и возрождение интереса к таким достойным, но забытым произведениям русской классики, как оперы А. С. Аренского – актуальная задача современных научных поисков.

Степень научной разработанности проблематики. Выявление особенностей русской музыкальной культуры рубежа XIX-XX вв. как уникальной художественно-стилевой системы потребовало изучения научной литературы, посвященной данному периоду (Б. В. Асафьев, А. Белый, В. В. Гетьман, А. А. Гозенпуд, Д. В. Житомирский, Ю. В. Келдыш, Т. Н. Левая, О. Е. Левашова, Г. Н. Миненко и Ж. А. Рябчевская, М. К. Михайлова, Е. М. Орлова, Л. А. Рапацкая, С. Б. Привалов, И. А. Скворцова, Г. Ю. Стернин, Л. П. Типикина и др.)¹.

¹ Асафьев, Б. В. Народные основы стиля русской оперы // Избранные статьи. Вып. 1. М.: Музгиз, 1952. 376 с. Белый, А. На рубеже столетий. М., Л., 1931. 132 с. Гетьман, В. В. Русская музыкальная культура и образование на рубеже XIX-XX столетий: профессионально-педагогический аспект // Вестник МГУКИ. 2011. №1. С. 174–179. Гозенпуд, А. А. История Русской оперы на рубеже XIX-XX вв. и Ф. И. Шалыпин: 1890–1904. Л.: Музыка, 1974. 264 с. Гозенпуд, А. А. Опера Аренского «Сон на Волге». URL: <http://www.classic-music.ru/son.html> (дата обращения: 06.06.2022). Житомирский, Д. В. Русские композиторы конца XIX и начала XX в. М.: Сов. композитор, 1960. 66 с. Келдыш, Ю. В. Драматургия музыкальная // Музыкальная энциклопедия в 6-ти т. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 2. М.: Сов. энциклопедия, 1974. С. 299–301. Келдыш, Ю. В. Композиторы петербургской и московской школ // История русской музыки. В 10-ти тт. Т. 9: Конец XIX – начало XX в. М., 1994. С. 338–387. Келдыш, В. А. Русский реализм начала XX века. М., 1975. 280 с. Левая, Т. Н. Русская музыка конца XIX – начала XX в. в художественном контексте эпохи. М.: Музыка, 1991. 166 с. Левашова, О. Е. История русской музыки: Учеб. для муз. вузов / О. Левашова, Ю. Келдыш, А. Кандинский и др. М.: Музыка, 1972. 596 с. Миненко, Г. Н., Рябчевская, Ж. А. Музыкальная культура Серебряного века в контексте социокультурной динамики России. // СибСкрипт. 2012. № 2. С. 30–36. Михайлова, М. К., Орлова Е. М. Русская музыка на рубеже XX в.: статьи, сообщения, публикации. М.: Музыка, 1966. 296 с. Орлова, Е. М. Очерки о русских композиторах XIX – начала XX в. – Текст непосредственный / Е. М. Орлова. М.: Музыка, 1982. 223 с. Рапацкая, Л. А. История русской музыки: от Древней Руси до Серебряного века. Учеб. для студ. пед. высш. учеб. заведений. М.: Владос, 2001. 384 с. Привалов, С. Б. Русская музыкальная литература. Музыка XIX – начала XX в. СПб.: Композитор, 2010. 392 с. Скворцова, И. А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX-XX вв. М.:

Исследование культурного значения опер А. С. Аренского потребовало обращения к теоретической концепции музыкального жанра (А. А. Амрахова, М. Г. Арановский, Л. И. Казанцева, А. Г. Коробова, Е. В. Назайкинский, О. В. Соколов, А. Н. Сохор)¹, а также к изучению специфики оперы как элемента жанровой системы, видового своеобразия оперы, законов оперной драматургии, развития данного жанра во второй половине XIX – начале XX вв. (Е. А. Акулов, Б. В. Асафьев, В. В. Ванслов, М. Ф. Гейлиг, А. А. Гозенпуд, И. К. Демина, М. С. Друскин, В. А. Келдыш, О. В. Комарницкая, Г. Кречмар, Г. Г. Кулешова, Е. А. Приходовская, В. Э. Ферман, Е. С. Черная, Т. Ю. Чернова, А. И. Чечетин, Б. М. Ярустовский)². Однако при наличии достаточно большого количества исследований феномена русской оперы рубежа XIX–XX вв. не было

Композитор, 2015. 355 с. Стернин, Г. Ю. Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX в. М., 1984. 293 с. Типикина, Л. П. Русская музыка рубежа XIX - XX вв. как выражение души русской культуры // СибСкрипт. 2015. № 4-2 (64). С. 168–171.

¹ Амрахова, А. А. Отечественная теория жанра в свете современных гуманитарных методологий // Журнал Общества теории музыки. 2016. №3 (15). С. 18–29. Аренский, А. С. // Большая советская энциклопедия. Т. 2. Изд. 3. М.: Советская энциклопедия, 1970. С. 219. Казанцева, Л. И. Музыкальный жанр и его содержание // Южно-Российский музыкальный альманах. 2007. №1. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2008. С. 90–94. Коробова, А. Г. Теория жанров в музыкальной науке: история и современность М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2007. 173 с. Назайкинский, Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. М.: Музыка, 1998. 672 с. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке. М.: Владос, 2003. 248 с. Соколов, О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры: монография Н. Новгород: ННГУ, 1994. 220 с. Сохор, А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке. М.: Музыка, 1968. 104 с.

² Акулов, Е. А. Оперная музыка и сценическое действие. М.: ВТО, 1978. 455 с. Асафьев, Б. В. Вопросы музыкальной драматургии оперы. М.: Музыка, 1952. 343 с. Асафьев, Б. В. Об опере // Избранные статьи. Л.: Музыка, 1976. 336 с. Асафьев, Б. В. Народные основы стиля русской оперы // Избранные статьи. Вып. 1. М.: Музгиз, 1952. 376 с. Асафьев, Б. В. Русская музыка: XIX и начало XX в. М.: Музыка, 1979. 344 с. Ванслов, В. В. Опера и ее сценическое воплощение. М.: ВТО, 1963. 255 с. Гейлиг, М. Ф. Форма в русской классической опере. Принципы строения крупных разделов. М.: Музыка, 1968. 118 с. Гозенпуд, А. А. История Русской оперы на рубеже XIX–XX вв. и Ф. И. Шаляпин: 1890–1904. Л.: Музыка, 1974. 264 с. Гозенпуд, А. А. Опера Аренского «Сон на Волге». URL: <http://www.classic-music.ru/son.html>. Загл. с экрана (дата обращения: 15.05.2019). Гозенпуд, А. А. Русский оперный театр на рубеже XIX–XX вв. и Ф. И. Шаляпин. Л.: Музыка, 1974. 262 с. Демина, И. К. Конфликт как основа формирования различных типов драматургической логики в опере XIX века. Ростов-на-Дону: РГК, 1997. 30 с. Друскин, М. С. Вопросы музыкальной драматургии оперы: На материале классического наследия. Л.: Музгиз, 1952. 344 с. Келдыш, В. А. Русский реализм начала XX века. М., 1975. 280 с. Комарницкая, О. В. Русская опера XIX – начала XXI вв. Проблемы жанра, драматургии, композиции: автореф. дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Ольга Виссарионовна Комарницкая. Ростов-на-Дону, 2012. 45 с. Кречмар, Г. История оперы [пер. с нем.]. Л.: Academia, 1925. 406 с. Кулешова, Г. Г. Вопросы драматургии оперы. Минск: Наука и техника, 1979. 301 с. Приходовская, Е. А. Оперная драматургия: Учеб. пособие. Томск: ИД ТГУ, 2014. 72 с. Ферман, В. Э. Особенности музыкальной драматургии русской оперной школы // Оперный театр: статьи и исследования. М.: Музгиз, 1961. С. 97–119. Черная, Е. С. Опера. М.: Музгиз, 1961. 125 с. Чернова, Т. Ю. Драматургия в инструментальной музыке. М.: Музыка, 1984. 144 с. Чечетин, А. И. Основы драматургии: учеб. пособие. М.: МГУКИ, 2004. 148 с. Ярустовский, Б. М. Драматургия русской оперной классики. Работа русских композиторов-классиков над оперой. М.: Музгиз, 1953. 376 с.

обнаружено работ, специально посвященных изучению и оценке оперного творчества А. С. Аренского.

Творческая личность самого А. С. Аренского и его композиторское наследие рассматриваются в монографии Г. М. Цыпина¹, в исследованиях Г. М. Генделева, Е. А. Добрыниной, Л. К. Корабельниковой, И. К. Кузнецова, Т. С. Кюрегян, Л. В. Михеевой О. Л. Скребковой, Ю. Н. Хохлова, Ю. Д. Энгеля². За последние годы были написаны диссертации И. Е. Покровской (2007) и А. М. Горшковой (2022)³, в которых затронуты отдельные аспекты стиля и творчества А. С. Аренского, в том числе, в работе И. Е. Покровской уделено особое внимание исполнительским проблемам в сфере фортепианного наследия композитора. Это, в свою очередь, подтверждает повышение научного интереса к наследию А. С. Аренского и к актуальному интерпретационному ракурсу изучения его произведений.

В настоящей диссертации привлечение научной литературы по проблемам музыкального исполнительства и интерпретации (Л. А. Алексеева, М. А. Антонова и А. Б. Печерская, Л. А. Баренбойм, А. Л. Готсдинер, Д. А. Дятлов, Л. Ф. Ивонина, Э. Г. Каишаури и А. В. Кузнецова, Г. Л. Князева, Н. П. Корыхалова, Г. М. Коган, Ю. Л. Кочнев, Т. А. Курышева, Т. В. Лымарева, А. В. Малинковская, И. Е. Молостцова, В. Г. Москаленко, А. И. Николаева, И. А. Ремнева А. Л. Хохлова,

¹ Цыпин, Г. М. А. С. Аренский. М.: Музыка, 1966. 179 с.

² Генделев, Г. М. Аренский // Содружество поэзии и музыки. URL: <https://gendelew52.wordpress.com/аренский/>. Загл. с экрана (дата обращения: 15.05.2019). Добрынина, Е. А. А. С. Аренский // Любителям музыки посвящается. М.: Сов. композитор, 1980. С. 127–133. Корабельникова, Л. К. Антон Аренский // Электронная энциклопедия Belcanto. URL: <http://www.belcanto.ru/arensky.html>. Загл. с экрана (дата обращения: 15.05.2019). Кузнецов, И. К. А. С. Аренский как теоретик и педагог в воспоминаниях его современников // Научные труды МГК имени П. И. Чайковского. М., 2001. С. 115–122. Кюрегян, Т. С. Антон Аренский – преподаватель и мастер музыкальной формы // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2018. № 3. С. 356–380. Михеева, Л. В. Опера Аренского «Рафаэль» // Электронная энциклопедия Belcanto. URL: <http://www.belcanto.ru/rafael.html> (дата обращения: 15.05.2019). Скребкова, О. Л. Аренский в музыкально-критических отзывах своих современников [Машинопись]. РНММ им. М. И. Глинки. Ф. 24, 1979. 21 с. Хохлов, Ю. Н. Аренский // Музыкальная энциклопедия. Т.1. М.: Советская энциклопедия, 1973. С. 199–201. Энгель, Ю. Д. Аренский (1861–1906) // В опере: сб. статей. М.: Юрайт, 2021. С. 15–21.

³ Покровская, И. Е. Особенности фортепианного стиля А. С. Аренского в контексте взаимодействия композиторского и исполнительского творчества: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ирина Евгеньевна Покровская. СПб., 2007. 24 с. Горшкова, А. М. А. С. Аренский: личность, творчество, стиль: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Анна Михайловна Горшкова. М., 2022. 176 с.

Т. В. Чередниченко, О. Ф. Шульпяков, И. М. Ямпольский и др.)¹ позволило определить основные подходы к исследованию оперного творчества А. С. Аренского в контексте исполнительской культуры. Вместе с тем отмечаем, что в целом анализ его опер представлен в искусствоведческой литературе весьма поверхностно и фрагментарно (например, в монографии Г. М. Цыпина², в исследованиях А. А. Гозенпуда, К. В. Зенкина, Н. Д. Кашкина, посвященных опере «Сон на Волге»³; в заметках

¹ Алексеева, Л. А. О воспитании современного певца-интерпретатора // Музыкальное образование, личность, культура: сб. статей. М.: Музгиз, 1989. С. 70–84. Антонова, М. А., Печерская, А. Б. Вопросы исполнительства и интерпретации в музыкальном искусстве. APRIORI. Серия: Гуманитарные науки. 2015. № 6. С. 4. Баренбойм, Л. А. Возможна ли объективная интерпретация? // Советская музыка. 1966. № 1. С. 76–91. Готсдинер, А. Л. Музыкальная психология. М.: Магистр, 1993. 193 с. Дятлов, Д. А. Исполнительский анализ пианиста как основа интерпретации // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2013. № 2-3. Т. 15. С. 804–806. Ивонина, Л. Ф. О субъективном и объективном в исполнительском искусстве. Пермь: Перм. гос. ин-т. искусства и культуры, 2007. 195 с. Каишаури, Э. Г., Кузнецова, А. В. Образовательный потенциал исполнительской интерпретации в теории и методике фортепианного обучения. Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. 2020. № 1 (53). С. 185–192. Князева, Г. Л. Особенности интерпретации оперно-вокального репертуара в концертмейстерском классе // Альманах современной науки и образования. Тамбов, 2015. 82 с. Корыхалова, Н. П. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Л.: Музыка, 1979. 208 с. Корыхалова, Н. П. Музыкально-исполнительские термины. СПб.: Композитор, 2000. 272 с. Корыхалова, Н. П. Проблема объективного и субъективного в музыкально-исполнительском искусстве и её разработка в зарубежной литературе // Музыкальное исполнительство. Вып. 7. М.: Музыка, 1972. С. 47–92. Коган, Г. М. Музыкальное исполнительство и его проблемы // Избранные статьи. Вып. 2. М.: Советский композитор, 1972. С. 5–29. Кочнев, Ю. Л. Музыкальное произведение и интерпретация // Советская музыка. №12. 1969. С. 58–60. Курышева, Т. А. Исполнительские подходы к музыкальному тексту. Интерпретация. URL: <https://culture.wikireading.ru/77306> (дата обращения: 06.06.2022). Лымарева, Т. В. Вокально-исполнительская интерпретация как художественный текст: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Татьяна Васильевна Лымарева. СПб., 2009. 19 с. Малинковская, А. В. Интерпретационный и классификационный аспекты изучения исполнительских стилей в трудах отечественных исследователей фортепианного искусства // Вестник кафедры ЮНЕСКО: Музыкальное искусство и образование. 2017. №3 (19). С. 27–41. Малинковская, А. В. Исполнительская интерпретация музыкального произведения как объект исследования: к вопросу о доказательности теоретического суждения // Музыкальное искусство и образование. 2020. Т. 8, № 4. С. 9–28. Молодцова, И. Е. Художественно-интерпретационный подход в музыкально-образовательном процессе: сущность, аспекты реализации // Интеграция образования. М., 2012. №4. С. 79–83. Москаленко, В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации. Киев: «Клякса», 2013. 272 с. Николаева, А. И. Интерпретация музыки в контексте герменевтики М.: Музыка, 2017. 100 с. Ремнева, И. А. Исполнительская интерпретация как средство создания и воплощения художественного образа // Культурная жизнь Юга России. М., 2009. №1 (30) С. 148–150. Хохлова, А. Л. Когнитивная модель теории интерпретации в музыкальном искусстве: на материале камерно-инструментальных сочинений венских классиков: автореф. дис. ... докт. искусствоведения: 17.00.09 / Хохлова Анжела Леонидовна. Саратов, 2013. 44 с. Чередниченко, Т. В. Композиция и интерпретация: три среза проблемы // Музыкальное исполнительство и современность. М.: Музыка, 1988. С. 43–69. Шульпяков, О. Ф. Работа над художественным произведением и формирование музыкального мышления исполнителя. СПб.: Композитор, 2005. 37 с. Ямпольский, И. М. Интерпретация // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти т. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 1974. С. 549–550.

² Цыпин, Г. М. А. С. Аренский М.: Музыка, 1966. 179 с.

³ Гозенпуд, А. А. Опера Аренского «Сон на Волге». URL: <http://www.classic-music.ru/son.html>. – Загл. с экрана (дата обращения: 06.06.2022). Зенкин К. В. «Воевода (Сон на Волге)» и музыка // Проблемы жизни и творчества А. Н. Островского: сб. статей / науч. ред., сост. И. А. Ендошина. Кострома: Авантитул, 2013. С. 183–190. Кашкин, Н. Д. «Сон на Волге» / Н. Д. Кашкин // Артист. 1891. № 12. С. 133–138.

С. Н. Кругликова, Э. А. Старк об опере «Наль и Дамаянти»¹; в статьях А. Д. Митьковой, Г. Э. Конюса о «Рафаэле»²), а с точки зрения исполнительских и интерпретационных проблем оперная музыка А. С. Аренского не изучалась вовсе.

Проблема исследования определяется сложившимся в современном музыкознании противоречием между значимостью оперного жанра для становления русской культуры рубежа XIX–XX вв. и явной недостаточностью глубоких научных работ, посвященных операм «композиторов второго ряда» обозначенного периода. Происходящие в современном мире процессы глобализации ставят вопрос о необходимости исследования отечественного оперного наследия данного периода во взаимосвязи с магистральными закономерностями развития мировой культуры и о его активном включении в широкий культурологический контекст изучения. Оперное творчество А. С. Аренского может оцениваться не только с точки зрения продолжения композитора ведущих жанровых традиций мирового оперного искусства, но и в аспекте его новаторства: А. С. Аренский чутко ощущал актуальные тенденции эпохи и, в частности, стоял у истоков нового для тех лет жанра камерной оперы. Кроме того, оперное искусство как отражение непосредственной музыкальной практики определенного периода может дать более полное, целостное представление о русской культуре, музыкальной жизни, социокультурных запросах публики, постановочных и вокальных традициях рубежа XIX–XX вв. и дальнейшего периода. Этот ряд вопросов может быть раскрыт на примере изучения оперного наследия А. С. Аренского, а отслеживание исполнительских традиций, которые сложились в отношении его оперных номеров в отечественной вокальной практике XX в., позволяет рассматривать его

¹ Кругликов, С. Н. «Наль и Дамаянти» / С. Н. Кругликов // Новости дня. № 11. 1904. – С. 3. Старк, Э. А. «Наль и Дамаянти» // Обзорение театров. № 320. М., 1908. С. 15–16.

² Митькова, А. Д. Опера А. С. Аренского «Рафаэль» в контексте русского искусства рубежа XIX–XX вв. // Научно-методический электронный журнал «Концепт». 2017. Т. 39. С. 4121–4125. URL: <http://e-koncept.ru/2017/971151.htm>. (дата обращения: 06.06.2022). Конюс, Г. Э. «Рафаэль» // Артист. 1894. №37. С. 147–150.

творчество в контексте эволюционно-исторической проблематики и сохранения русских вокальных традиций.

Объектом исследования является русское оперное искусство в контексте социокультурной ситуации рубежа XIX–XX вв.

Предмет исследования – роль и место творчества А. С. Аренского в развитии русской оперы рубежа XIX–XX вв.

Цель исследования – определить значение оперного творчества А. С. Аренского в контексте развития русской музыки рубежа XIX–XX вв.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи**:

1. Определить особенности русского музыкального искусства в контексте социокультурной ситуации рубежа XIX–XX вв.

2. Охарактеризовать творческую личность А. С. Аренского как композитора, педагога и подвижника русской культуры.

3. Выявить специфику проявления национальных традиций в опере А. С. Аренского «Сон на Волге».

4. Проследить взаимовлияние лирических и эпических жанровых черт в опере «Наль и Дамянти».

5. Выполнить анализ музыкально-драматургических особенностей оперы «Рафаэль».

6. Рассмотреть оперу А. С. Аренского «Рафаэль» в контексте исполнительской культуры.

Хронологические рамки исследования заданы необходимостью описать процесс становления русской музыкальной культуры рубежа XIX–XX вв. и раскрыть художественно-исторический контекст оперного творчества А. С. Аренского. Таким образом, хронологические рамки охватывают последние два десятилетия XIX и начало XX в., также частично затрагивается оперное искусство всего XX в. ввиду необходимости проследить сохранение исполнительских традиций, касающихся оперной музыки А. С. Аренского.

Территориальные границы исследования определяются спецификой профессиональной деятельности А. С. Аренского и представлены территории российского государства рубежа XIX–XX вв.

Источниками и материалами исследования являются следующие музыкальные и литературные материалы: клавиры опер А. С. Аренского «Сон на Волге», «Рафаэль», «Наль и Дамаянти», драма А. Н. Островского «Воевода», русскоязычный перевод эпоса «Махабхарата», а также аудиозаписи оперы «Рафаэль» и её отдельных номеров. Для анализа исполнительских особенностей опер А. С. Аренского потребовалось привлечь все доступные на данный момент аудиоматериалы, которых существует крайне мало ввиду того, что опера «Рафаэль» ставилась не часто, и интерес к ней возродился лишь к концу XX в. Были обнаружены две полных версии оперы «Рафаэль», записанные в 1956 г. и в 2003 г. Более ранние полнотекстовые записи оперы, к сожалению, не сохранились. В 1956 г. опера «Рафаэль» была записана под управлением В. С. Смирнова, при участии Большого симфонического оркестра Всесоюзного радио и Центрального телевидения и солистов ведущих российских сцен (Большого театра, Московской филармонии, Всесоюзного радио и телевидения): Рафаэль – В. М. Калужский, Форнарина – З. А. Долуханова, Бибиена – А. П. Королев, народный певец – В. В. Кравцов. Вторая полнотекстовая запись, послужившая материалом для исследования, датирована 2003 г. (исполнители: Симфонический оркестр Москвы «Русская филармония», дирижер – К. Г. Орбелян, Рафаэль – М. В. Домашенко, Форнарина – Т. Г. Павловская, Бибиена – А. Виноградов, народный певец – В. Гривнов).

Ввиду того, что проследить исполнительские традиции в том виде, в каком они сформировались при жизни А. С. Аренского и развивались в первые десятилетия XX в., на примере полнотекстовых записей оперы «Рафаэль» невозможно, было принято решение привлечь аудиозаписи отдельных номеров из этой оперы, исполненных выдающимися мастерами вокального искусства. Наиболее ярко эволюция исполнительских традиций

представлена на примере «Песни певца за сценой» – одного из известнейших и наиболее репертуарных концертных номеров из оперы «Рафаэль». Хронология доступных для ознакомления и анализа записей «Песни певца за сценой» охватывает больше ста лет и позволяет проследить наиболее характерные исполнительские тенденции почти по всем десятилетиям XX века, отражённые в интерпретациях следующих выдающихся теноров: Л. В. Собинова (1911), Д. Г. Бадридзе (1948), С. Я. Лемешева (1952), В. В. Кравцова (1956), К. Д. Огневого (1962), А. Б. Соловьяненко (1965), С. М. Хромченко (1977), В. И. Суходольца (2001) и др. Использование в качестве материала исследования этих аудио-записей (в частности, Л. В. Собинова) в сочетании с изучением документальных материалов и воспоминаний о первых постановках оперы «Рафаэль» не только позволяет получить общее представление об исполнительских традициях периода рубежа XIX–XX вв., которому посвящена диссертация, но и помогает выявить временные границы и причины периодического ослабления и возвращения интереса к музыке А. С. Аренского на протяжении всего XX столетия. Таким образом, хронологические рамки диссертации в целом охватывают конец XIX – начало XX вв. однако ввиду того, что традицию как таковую можно изучить только на протяжении достаточно масштабного временного отрезка и оценивать её устойчивость целесообразно вплоть до сегодняшнего дня, в сферу изучения вовлекаются материалы, хронологически принадлежащие всему XX веку.

Методология и методы исследования. Методологические основы исследования составляет системно-исторический подход, который позволяет рассматривать изучаемые явления в исторической перспективе и в качестве составляющих элементов художественной системы. В частности, оперное наследие А. С. Аренского вписано в широкий историко-культурный контекст русского искусства рубежа XIX–XX вв., а его оперы – в жанровую систему музыки. В работе были использованы общенаучные и специальные **методы:**

– обобщение, анализ и классификация, которые применялись при изучении научной литературы;

– дедукция и классификация, обеспечившие корректную оценку композиторского наследия А. С. Аренского и типологизацию его опер;

– биографический метод, подразумевающий изучение творческой биографии А. С. Аренского как выдающегося музыканта и подвижника русской культуры с целью более глубокого понимания его композиторских идей, замыслов и особенностей их реализации в оперном жанре;

– системный метод, предполагающий рассмотрение русской оперы XIX–XX вв. и ее места в целостной системе музыкальных жанров, а также изучение оперного наследия А. С. Аренского как важного составляющего элемента русской культуры обозначенного периода;

– метод культурологического анализа, позволивший исследовать оперное творчество А. С. Аренского в динамике развития русской культуры конца XIX – начала XX вв., обозначить их культурное значение, выявить новаторство композитора в подходе к трактовке жанра оперы как ярчайшего феномена музыкальной культуры, определить культурные традиции в вокально-исполнительском аспекте;

– сравнительно-исторический метод, который применялся в качестве основного инструмента для определения специфики опер А. С. Аренского и их места в музыкально-историческом процессе и в палитре оперных произведений русских композиторов рубежа XIX–XX вв.;

– метод анализа оперной драматургии, использованный для выявления основных музыкально-драматургических закономерностей в оперных произведениях А. С. Аренского;

– исполнительский анализ, с помощью которого были выявлены музыкальные особенности отдельных вокальных номеров из опер А. С. Аренского, а также были определены индивидуальные черты их интерпретации и общие исполнительские культурные традиции;

– компаративный анализ, применение которого позволило наглядно сравнить различные вокальные интерпретации оперы «Рафаэль» и ее отдельных номеров.

Научная новизна исследования состоит в следующем:

– автором впервые поставлена и решена проблема целостного осмысления оперного наследия А. С. Аренского во взаимосвязи с культурным контекстом рубежа XIX–XX вв. и развитием русского оперного искусства данного периода;

– в диссертации расширена фактологическая и аналитическая информация относительно творчества А. С. Аренского как выдающегося композитора, педагога и подвижника русской культуры;

– на примере оперы «Сон на Волге» прослежены национальные традиции, которые продолжает А. С. Аренский в оперном жанре. Сведения описательного характера, представленные в научной литературе, дополнены в данной работе детальным анализом музыкально-драматургических и интонационных особенностей оперы «Сон на Волге»;

– на основе анализа оперы «Наль и Дамаянти» определены особенности реализации ее сюжета, интонационной специфики и драматургии. В диссертации впервые выполнен анализ всего музыкального текста оперы А. С. Аренского, что позволило преодолеть наличествующую в научной литературе фрагментарность суждений о «Нале и Дамаянти», а также обосновать выводы о синтезе элементов эпической и лирической драматургии в данной опере;

– на примере оперы «Рафаэль» определены новаторские черты оперного творчества А. С. Аренского, охарактеризованы его творческие поиски на пути к камернизации жанра и становлению одноактной оперы в русской музыке;

– выявлены культурные традиции, сформировавшиеся в отечественной музыке в отношении исполнения оперы «Рафаэль» и ее отдельных номеров.

На защиту выносятся следующие положения:

1. А. С. Аренский является важной творческой фигурой в истории развития отечественной музыкальной культуры рубежа XIX–XX вв. и ярким представителем своего поколения, сумевшим воплотить характерные духовно-эстетические искания и художественные идеи данного периода. В творчестве А. С. Аренского нашли отражение синтез искусств, лирико-психологические и символистские мотивы, стремление к осмыслению роли художника-творца, тенденция к камернизации оперы, а также новаторские поиски в сфере музыкального языка.

2. А. С. Аренский – универсальная творческая личность. Будучи не только выдающимся композитором, дирижером, пианистом, педагогом, общественным деятелем, но и подлинным подвижником русской культуры, он отвечал на все актуальные вызовы современности: активно участвовал в культурно-просветительской и концертной жизни Москвы и Петербурга, создавал музыку к важным общественно-культурным событиям, был преподавателем и руководителем крупнейших музыкальных заведений, создавал учебники по важнейшим консерваторским дисциплинам, а в своем оперном творчестве развивал лучшие отечественные традиции и в то же время демонстрировал новаторский подход к оперному жанру.

3. Оперное наследие А. С. Аренского, несмотря на малочисленность сочинений, составляет значимый вклад в развитие данного жанра в русской музыке и в эволюцию отечественной художественной культуры в целом. А. С. Аренский развивает основные направления русской оперной культуры рубежа XIX–XX вв., создавая оперы в разных жанрах: народно-бытовую («Сон на Волге»), лирико-эпическую («Наль и Дамаянти») и камерную оперу («Рафаэль»). В опере «Сон на Волге» композитор предстает как продолжатель лучших национальных традиций оперного жанра, что проявилось в выборе сюжета, выстраивании оперной драматургии, вокальных характеристиках основных персонажей и специфике музыкального языка в целом.

4. В опере «Наль и Дамаянти» обнаруживается стремление композитора к жанровому синтезу эпической и лирической драматургии. А. С. Аренский своеобразно трактует номерную структуру оперы, тяготеет к лирической трактовке сюжета, симфонизации оперного полотна, разграничению типов вокальной партии в соответствии с принадлежностью персонажей к категории положительных и отрицательных. Вместе с тем он сохраняет типичный для эпической оперы «концентрический» принцип построения целого.

5. Опера А. С. Аренского «Рафаэль» представляет собой пример синтеза новаторских и традиционных особенностей оперы, реализованного в творчестве композитора. «Рафаэль» – один из первых примеров одноактной камерной оперы в отечественной музыке. Наряду с традиционными чертами (опора на русские вокальные традиции, «романсовый» мелодический стиль, элементы лейтмотивной системы, выразительная роль оркестра, традиционная номерная структура), в опере проявляются новаторские идеи А. С. Аренского – прежде всего, лаконичная одноактная драматургия и связанный с ней жанр камерной оперы, который только начал свое активное развитие в отечественной культуре. В сюжете оперы «Рафаэль» и его музыкальной реализации прослеживается индивидуальная трактовка композитором идеи синтеза искусств, которая представлена сочетанием живописи, слова и музыки.

6. В исполнительской культуре наблюдается постепенное возвращение интереса к оперной музыке А. С. Аренского. Если отдельные вокальные номера из всех его опер постоянно входили в концертный репертуар отечественных певцов, то в полномасштабном исполнении можно услышать только оперу «Рафаэль». Тем не менее, интерпретация ее вокальных партий обрела в отечественной музыке свои культурные традиции, которые отчетливее всего прослеживаются в исполнительских трактовках «Песни певца за сценой» (исполнение различными тембровыми типами голосов, варьирование мелодии и способов создания кульминации и др.).

Теоретическая значимость исследования заключается в обосновании вопросов, связанных с культурным значением оперного творчества А. С. Аренского и его ролью в становлении отечественного музыкального искусства рубежа XIX–XX вв.; с типологизацией его опер и выявлением в них традиционных и новаторских черт; с проблемами исполнительской интерпретации вокальных партий из оперы «Рафаэль». Полученные в результате проведенного исследования теоретические выводы позволяют проецировать значимость творческого наследия А. С. Аренского на всю культурную ситуацию в России конца XIX – начала XX вв.

Практическая значимость исследования. Материалы и выводы диссертационного исследования могут быть использованы в учебных материалах дисциплин вузов культуры и искусства, в том числе «Истории отечественной культуры», «Истории отечественной музыки», «Музыкальной интерпретации», а также в научно-практических программах, связанных с оперным классом и вокальным исполнительством.

Личный вклад соискателя состоит в:

- постановке проблемы культурного значения оперного творчества А. С. Аренского для становления русского искусства рубежа XIX–XX вв.;
- осмыслении оперного наследия композитора в контексте развития русской музыкальной культуры рубежа XIX–XX вв.;
- выявлении музыкально-драматургических и исполнительских особенностей опер А. С. Аренского;
- анализе традиционных и новаторских черт оперного творчества композитора;
- актуализации исполнительского аспекта изучения оперной музыки А. С. Аренского и особенностей ее трактовки современными вокалистами.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. Тема и содержание диссертации соответствуют научной специальности 5.10.1. Теория и история культуры, искусства по отрасли искусствоведение, в том числе пунктам: 3. Исторические аспекты теории культуры,

мировоззренческие и ментальные аспекты теории культуры; 9. Историческая преемственность в сохранении и трансляции культурных ценностей и смыслов. Традиции и инновации в истории культуры. 46. Компоненты художественной культуры: искусство, художественная критика, публика, художественные институты, искусствоведение, эстетика. 123. Авангардное и модернистское искусство конца XIX – начала XX вв. Русский авангард в искусстве. «Серебряный век» российского искусства.

Степень достоверности и апробация результатов исследования.

Степень достоверности работы обусловлена комплексным изучением проблемы русской культуры рубежа XIX–XX вв.; опорой на обширный фактологический и аналитический материал; использованием комплекса научных методов, избранных в соответствии с задачами исследования.

По теме исследования опубликованы 12 научных работ. Основные результаты диссертационного исследования изложены в 5 статьях, опубликованных в изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации, и других публикациях.

Основные положения и выводы диссертационного исследования обсуждались на заседаниях кафедры философии, культурологии и гуманитарных дисциплин Крымского университета культуры, искусств и туризма, докладывались на научно-практических конференциях разных уровней, среди которых наиболее значимы следующие: XLII международные научные чтения «Культура народов Причерноморья с древнейших времен до наших дней» (Симферополь, Россия, 2017 г.); международная междисциплинарная научно-практическая конференция «Первые Гурзуфские чтения», (Симферополь, Россия, 2018 г.); всероссийская студенческая научно-практическая конференция «Крымский мир: культурное наследие» (Симферополь, Россия, 2018–2020 гг.); IX международная научно-творческая конференция «Искусство и наука третьего тысячелетия» (Симферополь, Россия, 2020 г.); VI всероссийская научно-практическая конференция «Крым

в общероссийском культурном пространстве: реалии, проблемы и перспективы» (Симферополь, Россия, 2021 г.); III всероссийская научно-практическая конференция «Музыковедение в XXI веке: теория, история, исполнительство» (Краснодар, Россия, 2021 г.); всероссийская научная конференция молодых ученых «Междисциплинарные проблемы современной науки» (памяти культуролога и искусствоведа К. Э. Разлогова) (Симферополь, Россия, 2022 г.); LXXVII международная научно-практическая конференция «Культурология, искусствоведение и филология: современные взгляды и научные исследования» (Москва, Россия, 2023 г.); LXXV международная научно-практическая конференция «Культурология, филология, искусствоведение: актуальные проблемы современной науки» (Новосибирск, Россия, 2023 г.); VII международная междисциплинарная научно-практическая конференция «Текст и коммуникация в пространстве культуры» (Симферополь, Алматы, Луганск, 2024 г.); II всероссийская научно-практическая конференция «Александр Сергеевич Пушкин как культурный феномен» (Санкт-Петербург, 2024 г.).

Структура работы обусловлена целью и задачами исследования и включает введение, три главы, заключение, список литературы, нотное приложение. В первой главе рассмотрены основные особенности развития музыкального искусства и отечественной культуры на рубеже XIX–XX вв. Вторая глава посвящена исследованию двух масштабных опер А. С. Аренского, в которых композитор выступает как продолжатель отечественных традиций лирико-бытовой («Сон на Волге») и лирико-эпической оперы («Наль и Дамаянти»). В третьей главе изучается опера А. С. Аренского «Рафаэль» с точки зрения её жанровых и исполнительских особенностей. Данная опера вынесена в отдельную главу по причине того, что она не только обладает своеобразными новаторскими чертами и стоит у истоков русской камерной оперы, но и является единственным из всех сценических произведений А. С. Аренского, неоднократно исполненным и

дважды записанным на аудионосители, что предоставляет возможность исследования оперы «Рафаэль» в контексте исполнительской культуры.

Общий объем диссертации составляет 190 страниц. Список литературы включает 177 наименований.

ГЛАВА 1

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ

1.1 Русское музыкальное искусство в эпоху перемен: к истории вопроса*

*«На пороге нового столетия
в России начиналась полоса эмансипации
художественной культуры,
осознания её самоценности.
Новым русским возрождением
называл это время А. Блок».*

Т. Н. Левая¹

Рубеж XIX–XX вв. в отечественной культуре отмечен стремительным развитием и культурным Возрождением – не только в области искусства, но и в сфере философско-мировоззренческих установок. «На историческом рубеже двух десятилетий XX в., разграничивающем две большие эпохи в развитии искусства, возникает ряд художественных течений, определяющих облик искусства первой половины XX в.», – отмечает Л. М. Можейко². Символизм в литературе, импрессионизм в музыке, целый ряд модернистских течений в живописи – всё это привело к единому новаторскому течению в русском искусстве рубежа столетий.

В начале XX в. Н. А. Бердяев определил это явление «серебряный век» и хронологически обозначил его границы от начала 1890-х гг. до 1917 г. В

* При написании параграфа 1.1. использованы статьи автора, см.: [111; 115; 116].

¹ Левая, Т. Н. Русская музыка конца XIX – начала XX в. в художественном контексте эпохи. 1991. С. 9.

² Можейко, Л. М. История русской музыки: пособие по одноименному курсу для студентов. 2010. 121 с.

дальнейшем понятие «серебряный век» было расширено критиками и стало обозначением всей отечественной культуры дореволюционного периода, всей совокупности новых стилевых течений – сейчас это принято называть «модернизмом». С одной стороны, указанный период логически продолжил и завершил длительную кристаллизацию национального мышления в композиторской и исполнительской сферах русской музыкальной культуры. С другой стороны – он знаменовал совершенно новый этап в развитии отечественного музыкального образования, с его «профессионализацией, структуризацией и реализацией идеи общедоступного музыкального образования»¹. Противоречивые историко-политические события второй половины XIX в. вызвали грандиозные общественные преобразования и обусловили возникновение «серебряного века».

Русская музыка рубежа XIX–XX вв. являлась «важной частью разворачивающегося в это время широкого синтеза искусств. Обмен идеями и образами между музыкой, поэзией, живописью, литературой и философией играл плодотворную роль для обогащения и развития каждого из этих видов творчества. Душа русской культуры находит своё выражение во всех этих видах творчества, но музыка играет здесь особую роль»². Идея синтеза искусств оказала заметное влияние на жанровую природу симфонических, музыкально-поэтических, музыкально-драматических произведений, вплоть до появления оригинальных новаторских концепций (например, как творчество А. Н. Скрябина, связанное с символизмом, солипсизмом и философией «всеединства»).

Рубеж XIX–XX вв. в развитии русской музыкальной культуры был сложным и противоречивым периодом: «Культурно-художественный бум выразился в активном просветительстве, небывало интенсивной переводческой деятельности литераторов, во множестве разнонаправленных

¹ Гетьман, В. В. Русская музыкальная культура и образование на рубеже XIX–XX столетий: профессионально-педагогический аспект. 2011. С. 174–179.

² Типикина, Л. П. Русская музыка рубежа XIX–XX вв. как выражение души русской культуры. 2015. С. 168–171.

группировок, в большом количестве периодических изданий, «синтетический» характер которых отразил динамику параллельного обновления и контактирования различных видов искусства. Множество языковых новаций так же показательны для эпохи, как и активизация художественной памяти»¹. Благодаря такому культурному подъему во всех сферах духовной жизни и возрождению лучших отечественных художественных традиций рубеж XIX–XX вв. часто называют «русским духовным ренессансом» и «Серебряным веком» русской культуры, по аналогии с ушедшим классицизмом пушкинской эпохи – «Золотым веком»².

С другой стороны, при таком всеобщем подъеме царили и противоположные настроения: философы и художники всё чаще задумывались о «конце света», «закате европейской цивилизации», кризисе социально-политической ситуации в мире и эстетико-философской ситуации в искусстве. Такие противоречивые тенденции обусловили сложность и многоплановость отечественной культуры рубежа XIX–XX вв. В России произошел целый ряд важных событий и существенных перемен: смена политического и государственного строя, поворот от классической культуры XIX в. к новой модернистской культуре, наблюдалось постоянное противоборство ориентиров «славянофильства» и «западничества», небывалое многообразие художественных направлений, течений и школ. Важной чертой русской культуры рубежа XIX–XX вв. также стала ее синтетичность: художники пытались осмыслить целостность и взаимосвязанность всех видов искусства, объединить философию, религию, науку и искусство, прийти к некой глобализации».

Ведущими течениями, господствовавшими в русской культуре рубежа веков, были реализм, романтизм, символизм, модернизм. Реализм, как творческий метод реалистического отражения действительности в искусстве, занял свое господствующее положение еще в середине XIX в. Во многом он

¹ Левая, Т. Н. Русская музыка конца XIX – начала XX в. в художественном контексте эпохи. 1991. С. 9.

² При написании параграфа 1.1. использованы статьи автора, см.: [111; 115; 116].

опирался на достижения европейской культуры, но привнес также сугубо русский национально-ментальные черты – субъективность и психологичность. Романтизм в русской культуре тоже проявился ярко и своеобразно: это было художественно-стилевое течение, в центре которого всегда находился человек, личность, душа. Субъективное и индивидуальное становятся важнейшими ценностями для художников и философов эпохи романтизма, что вылилось также и в поиск уникальных национально-своеобразных форм и жанров. Наряду с этим, на рубеже 1880–1890-х гг. возник русский символизм, причем одновременно и как религиозно-философское течение, и как художественная концепция. Он выдвигал идеи синтеза искусства, символического аспекта в восприятии мира, символа как метода художественного мышления, эстетизации сознания, отождествления человека и божественного начала, восприятия художника-творца как проводника высших идей, стремление к самореализации личности и творческому преобразованию окружающего мира. Русский символизм подготовил почву для последующих многогранных явлений русской культуры: таких как акмеизм и футуризм в литературе, кубизм и абстракционизм в живописи, неоклассицизм, конструктивизм, авангард во всех видах искусств (все направления и течения первой половины XX в. можно условно объединить под понятием модернизма). Вышеперечисленные эстетико-философские и художественные особенности проявились в творчестве выдающихся русских философов (В. В. Розанова, Н. А. Бердяева, С. Н. Булгакова, В. С. Соловьева), литераторов (символистов А. А. Блока, Д. С. Мережковского, К. Д. Бальмонта, акмеистов Н. С. Гумилева, А. А. Ахматовой, О. Э. Мандельштама, футуристов В. В. Хлебникова, В. В. Маяковского), художников (К. А. Коровина, В. А. Серова, М. А. Врубеля, А. Н. Бенуа, Л. С. Бакста, Е. Е. Лансере, К. С. Малевича), архитекторов (В. Ф. Валькота, А. В. Щусева, Ф. О. Шехтеля, Р. И. Клейна, И. И. Рерберга), драматургов и режиссеров (К. С. Станиславского, В. И. Немировича-Данченко) и многих других.

В рамках настоящей работы отдельного внимания заслуживает музыкальное искусство рубежа XIX–XX вв. К концу столетия окончательно сформировалась отечественная национальная музыкальная школа и сложились прочные композиторские традиции. Основными центрами музыкальной культуры стали консерватории и музыкальные театры в Москве и Петербурге. Главными сферами музыкальной деятельности были композиторская, педагогическая, дирижерская, концертная и антрепренерская. Композиторская деятельность была представлена двумя “школами”: московской и петербургской, причем основу этих школ составляли разные поколения выдающихся музыкантов: к данному периоду относится и позднее творчество Н. А. Римского-Корсакова, М. А. Балакирева, Ц. А. Кюи, и последние годы жизни П. И. Чайковского, и расцвет деятельности А. К. Глазунова, С. И. Танеева, А. К. Лядова, В. С. Калинникова, М. М. Ипполитова-Иванова, и начало становления А. Н. Скрябина, С. В. Рахманинова, Н. К. Метнера, И. Ф. Стравинского. Концертная деятельность была ярко представлена фортепианной (А. Г. Рубинштейн, А. Н. Есипова, С. В. Рахманинов), скрипичной (Л. С. Ауэр), дирижёрской традицией (Э. Ф. Направник, В. И. Сафонов, А. И. Зилоти, С. В. Рахманинов, С. А. Кусевицкий). Очень сильна и уникальна была вокальная школа рубежа XIX–XX в.: мировую славу получили русские артисты огромной силы дарования и высочайшей вокальной культуры – Ф. И. Шаляпин, А. В. Нежданова, Л. В. Собинов, И. В. Ершов. Соединяя совершенное техническое мастерство с психологизмом и глубоким вживанием в образ, они популяризировали русскую камерно-вокальную музыку, а также утвердили образцовые традиции исполнения ведущих партий отечественной оперной классики. Они блистали на лучших сценах – Большого театра в Москве и Мариинского театра в Петербурге. Помимо этих двух лучших русских театров, существовали также очень популярные частные театры: Московская Частная опера С. И. Мамонтова, Частная опера С. И. Зимина. Распространялась

русская музыка и за рубежом: антрепренерская деятельность С. П. Дягилева, организовавшего серию концертов в европейских городах под названием «Русские сезоны», имела важнейшее значение для распространения русского музыкального искусства на мировой арене, популяризировала за рубежом и сделала знаменитыми многих музыкантов, композиторов, художников, балетных танцовщиков.

«Художественная жизнь России конца XIX – начала XX века со всеми своими социологическими проблемами воспроизводила себя в современном искусстве и в гораздо более непосредственном виде. Широко распространившийся в то время “новый стиль”, или просто “модерн”, представляется <...> таким зеркалом культурного быта эпохи, вовсе не показывающим существа всех происходивших тогда идейно-художественных процессов, но зато очень точно фиксирующим столкновение самых различных вкусов, духовных и материальных потребностей, борьбу за право быть законодателем в области общественной моды»¹.

В начале XX в. в критических статьях все чаще и чаще стало появляться понятие «стиль», «новый стиль», «современный стиль» и т. д. Так, например, советский и российский искусствовед и критик Г. Ю. Стернин указывает, что, как правило, этим понятием формулируется «некое желательное или необходимое качество архитектуры и изобразительного искусства, которое им предстояло обрести, чтобы ответить на художественные требования эпохи, <...> реже “стилем” именуются уже существовавшие признаки зодчества, художественной индустрии, живописи, скульптуры и графики тех лет»². Так называемое «рождение стиля» отвечало на логичные запросы современного художественного сознания и культурной жизни общества. Особенным толчком в развитии музыкальной культуры на рубеже двух столетий стало повышенное внимание и интерес к западноевропейской жизни. Говоря о методах и способах воздействия

¹ Стернин, Г.Ю. Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX в. 1984. С. 3.

² Стернин, Г. Ю. Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX в. 1984. С. 191.

западноевропейской культуры на русскую художественную культуру того времени Г. Ю. Стернин находит их в «сфере поисков “оформления” быта – факт, легко объяснимый общностью многих социологических проблем, вставших перед искусством буржуазных стран»¹. В этом смысле огромное влияние оказала Всемирная выставка, которая проходила в 1900 г. в Париже. Впервые именно она обозначила стилевой интернационализм в искусстве.

В отношении музыкального стиля можно утверждать, что в русской музыкальной культуре рубежа XIX–XX вв. преимущество имеет эстетика романтизма: музыка отражает действительность не в объективно-созерцательном плане, а через субъективные, индивидуальные, личные переживания человека во всем диапазоне и богатстве их оттенков. Кроме того, ведущие музыкально-эстетические тенденции данного периода сохраняли повышенное внимание к реалистичности отображения действительности силами искусства, к психологическим переживаниям героев и их повседневному быту, а также к тёмным сторонам жизни городской и сельской бедноты. Что касается тенденций символизма, то, в отличие от литературы и поэзии, «музыканты не манифестировали символизм, но приобщались к нему, вовлекались в него – главным образом через сюжеты, литературные программы и поэтические тексты своих произведений»². Впрочем, с этим можно не согласиться, так как эстетико-философские комментарии А. Н. Скрябина к его собственным произведениям вполне можно считать вербализированными идеями музыкального символизма; сходные мысли высказывали С. В. Рахманинов и Г. В. Свиридов о символике колокольности в музыке.

В музыке символизм проявлялся в более широком эстетико-философском контексте, в выборе сюжетов и идей, в синтетической природе музыкальных образов (музыкально-поэтических, музыкально-живописных и

¹ Стернин, Г. Ю. Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX в. 1984. С. 194.

² Левая, Т. Н. Русская музыка конца XIX – начала XX в. в художественном контексте эпохи. 1991. С. 15.

т. д.), в интеллектуализации музыкальной формы в целом. В культуре рубежа веков символистское миропонимание стало не просто модой в искусстве, а «состоянием умов, которое определялось острой неудовлетворенностью существующим положением и предчувствием социальных бурь»¹. В большинстве своем русские композиторы того времени оказались вовлеченными в это состояние и захвачены этими веяниями новой эпохи. В качестве либретто они обращались к литературным сюжетам писателей символистов, все больше интереса проявляли к сказочным и фантастическим образам, темам одиночества и безысходности, обреченности».

Г. Н. Миненко и Ж. А. Рябчевская указывают на «апокалипсические настроения в обществе и катастрофизм сознания» в то время, которые способствовали «предельности» в выражении эмоций. «В музыкальной культуре эта психологическая атмосфера воплотилась в символистском спектре ощущений в виде тенденции фиксировать с помощью звуков малейшие нюансы динамики внутреннего мира человека»². Все это требовало полного обновления музыкального языка, которое отражалось, как утверждает Т. Н. Левая, в «поляризации средств музыкальной выразительности, в применении противоположностей в одном произведении (статика – динамика, камерность – туттийность, микротематизм – концентрированность и тезисность)»³. Такие идеи обновления музыкального языка искусства определили дальнейший путь «модерна» к «авангардизму».

На рубеже XIX–XX вв. музыкальный язык находился в состоянии обновления. С одной стороны, неоромантические веяния допускали всё большую свободу в трактовке классических выразительных средств, с другой стороны, зарождение новаторских течений требовало и принципиально нового подхода к музыкальному языку. Таким образом, «музыкально-выразительные средства были всегда подчинены содержанию и его

¹ Левая, Т. Н. Русская музыка конца XIX – начала XX в. в художественном контексте эпохи. 1991. С. 21.

² Миненко, Г. Н., Рябчевская, Ж. А. Музыкальная культура Серебряного века в контексте социокультурной динамики России // СибСкрипт. 2012. № 2. С. 30–36.

³ Левая, Т. Н. Русская музыка конца XIX – начала XX в. в художественном контексте эпохи. 1991. С. 27.

внутренней динамике становления, причем диапазон их простирался от простых, почти классических – до самых ярких и новаторских. Так, мелодика в русской музыке всегда прочно опиралась на национальные традиции и фольклорные элементы, отражая особенности широких напевов русской народной песни, декламационную выразительность человеческой речи, танцевально-моторную природу инструментальных и танцевальных жанров. При этом мелодика становится более индивидуализированной, рельефной, хроматически изощренной (А. Н. Скрябин) или рационально сконструированной (С. С. Прокофьев), и у каждого композитора она обретает только ему присущие особенности развития (например, секвенционность у П. И. Чайковского, ориентальные обороты у С. В. Рахманинова).

Ярчайшим выразительным средством в музыке этого времени стала гармония, так как она наиболее активно развивалась за счет внедрения новых красочных приемов, сложных тональных планов, обособления диссонанса, использования многозвучных и альтерированных аккордов, обогащения ладовой сферы, появления политональности и т. д. Существенно обогатились и фактурные средства, которые стали допускать большую свободу и разнообразие – от элементов полифонии и сложных аккордовых типов изложения до самых многообразных вариантов гомофонно-гармонической фактуры. Отличительной чертой русской композиторской школы (особенно в традиции Н. А. Римского-Корсакова) стала богатая и разнообразная оркестровка, с яркими своеобразными находками и красочными деталями, которые усиливают напряженность и динамизм, непрерывность развития музыки и характеристичность образов.

Также важно отметить, что для музыки рубежа XIX–XX вв. важными средствами выразительности были те, которые принято условно называть «исполнительскими» – это те «мобильные» элементы музыкального языка, которые хотя и указаны в нотах композитором, но в большей степени регулируются исполнителем: динамика, агогика (темповые отклонения), артикуляционные приемы. Именно эти средства становятся предельно

свободными, контрастными, способствуя воплощению романтического порыва, субъективных переживаний, патетики, драматизма, изменчивости образов». Более того, они максимально отражают специфику исполнительской природы музыкального искусства – дают возможность «сотворчества» образа в процессе его воплощения в звуках.

Разнообразие тематики и жанров показательно для отечественного музыкального искусства на рубеже XIX–XX вв.: ведущее значение, бесспорно, сохраняли за собой симфония и опера, несколько уступали им камерно-вокальное и камерно-инструментальное направления. Важными жанрами с прочной исторической и почвенно-национальной основой оставались хоровые (кантаты, оратории, хоры, духовная музыка), также в это время развивается жанр балета, основы которого заложил чуть ранее П. И. Чайковский. Балет привлекает активное внимание крупнейших композиторов, живописцев, деятелей театра. Ярчайшие изменения данного жанра состояли в том, что он становился короткометражным, при равноправии всех его компонентов: хореографии, музыки, текста, декораций. Появляются новые виды балета: импрессионистический, неоклассический, примитивистский. Многие исследователи считают, что «именно в условности балетного действия, лишенного такой степени смысловой определённости, как опера, видели одно из главных преимуществ композиторы начала XX века»¹. Однако это утверждение не столь однозначно: на одном полюсе современного балета находятся такие абстрактные, бессюжетные «балеты-атмосферы» как «Лани» Ф. Пуленка, «Серенада» Д. Баланчина по музыке П. И. Чайковского, а на другом – вполне соответствующие традициям сюжетной драматургии «Ромео и Джульетта» С. С. Прокофьева, «Красный мак» Г. М. Глиэра и др.

Отдельную очень яркую жанровую ветвь составляют сольные инструментальные концерты, в частности фортепианные концерты А. Г. Рубинштейна, П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова. Симфонизм

¹ Можейко, Л. М. История русской музыки. 2010. 121 с.

мышления и интонационная драматургия определяет в них основной конфликт, «с присущим ему нагнетанием личностно-индивидуального, авторского начала»¹. В русской музыкальной культуре расцвет фортепианного концерта на рубеже веков связан с тем, что в XIX в. появилось много композиторов-пианистов, в том числе, М. А. Балакирев, С. И. Танеев, А. Н. Скрябин, С. В. Рахманинов, С. С. Прокофьев, Н. К. Метнер и др. В целом же, касательно области инструментальной музыки отмечаем, что здесь камерный жанр понемногу вытесняет симфонический. Фортепианная музыка достигает своего расцвета, возникает целый пласт фортепианных миниатюр, связанных с тонкой передачей эмоциональных состояний, импрессионизмом и символизмом, способствующих как изображению благородного быта и его философских аспектов, так и повышению уровня профессиональной академической музыкальной культуры.

Особое место в творчестве русских композиторов занимает камерно-вокальный жанр. Продолжая романтические традиции, камерно-вокальные произведения в большей мере сохраняют за собой статус академического жанра. Композиторы находят новые решения проблемы музыкально-поэтического синтеза: с одной стороны, они обращаются к актуальным поэтам своего времени, порой даже к прозаическим текстам, а с другой – изменяют традиционные вокальные средства, используя не только пение, но и мелодекламацию, говор, скандирование. Это связано с процессом усиления лирического начала во всех сферах художественного творчества. Возникает новый тип соотношения музыки и слова. «В результате вместо обозначений “песня” или “романс” появляется обозначение “стихотворение с музыкой” или “музыка к стихотворению”»². Особого внимания заслуживают камерно-вокальные произведения, романсы и вокальные циклы С. И. Танеева,

¹ Гнилов, Б. Г. Русская фортепианно-оркестровая музыка как ресурс отечественной национально-культурной безопасности 2015. № 1 (4). URL: <https://www.noo-journal.ru/2015-1-4/article-0032/> (дата обращения: 06.06.2022).

² Можейко, Л. М. История русской музыки. 2010. 121 с.

С. В. Рахманинова, Н. К. Метнера. Кроме того, отметим, что важной особенностью жанровой эволюции в отечественной музыке становится тенденция к синтезу вокальных и инструментальных жанров (например, в кантате С. В. Рахманинова «Весна» с ее почти симфонической партией в крайних частях и оперным эпизодом речитативно-декламационного характера в середине; в замысле грандиозной синтетической «Мистерии» А. Н. Скрябина).

На рубеже XIX–XX вв. «сложную картину представляет симфоническое творчество. Завершающим этапом, синтезировавшим основные достижения русского симфонизма XIX в., явилось симфоническое творчество Глазунова и Танеева. Новатором же в симфоническом жанре был Скрябин. В своих вершинных созданиях он приходит к утверждению нового типа симфонического мышления, связанного с поэтико-символической основой его творчества»¹. Выдающимися сочинениями рассматриваемого периода по праву считаются последняя симфония П. И. Чайковского – Патетическая № 6, эпические симфонии А. К. Глазунова (Симфония № 5, Симфония № 6, Симфония № 8, сюита «Из Средних веков»), драматическая Симфония № 4 С. И. Танеева, философско-символические сочинения А. Н. Скрябина (Симфония № 1, Симфония № 2, Божественная поэма, Поэма экстаза). В области симфонических жанров прослеживается тенденция к драматизации концепций (Симфония № 6 П. И. Чайковского, Симфония № 4 С. И. Танеева), а также к сжатию музыкальной формы и трансформации симфонического цикла в одночастную поэму (ярче всего представлена в творчестве А. Н. Скрябина).

На фоне такого разнообразия жанров и тенденций их развития особое место занимает русская опера. К рубежу XIX–XX вв. этот жанр подошел с большим историческим багажом. В отличие от европейской оперы, которая эволюционировала в результате длительного накопления традиций в разных странах и культурах, развитие оперы в России было связано с итальянской

¹ Можейко, Л. М. История русской музыки. 2010. 121 с.

школой, которая была искусственно «привита» на русской почве: в XVIII в. в российские столицы приглашались исполнители из стран Европы (Италия, Франция, Германия, Австрия) и итальянские теоретики и композиторы, привнесшие оперные традиции в отечественную культуру (Винченцо Манфредини, Бальдссаре Галуппи, Джованни Паизиелло, Томмазо Траэтта, Доменико Чимароза, Джузеппе Сарти). Так, во время царствования императрицы Анны Иоанновны, племянницы Петра Великого, в 1735 г. к русскому двору были приглашены итальянские артисты во главе с представителем неаполитанской школы Франческо Арайей. В 1736 г. опера Ф. Арайи «Сила любви» («La Forza della' amore e delle' odio») была представлена в придворном театре Петербурга: оперу исполняли итальянские артисты на итальянском языке. Публика встретила ее с восторгом и высокой оценкой. В 1755 г. Ф. Арайя написал еще одну оперу по заказу императрицы Елизаветы Петровны «Цефал и Прокрис» на текст А. П. Сумарокова, которая прозвучала на русском языке, и стала отправной точкой для оперного жанра в России. И лишь к концу XVIII в. постепенно начала формироваться русская композиторская школа и русская опера, которая тогда была представлена творчеством М. С. Березовского (1745–1777), Д. С. Бортнянского (1751–1825), Е. И. Фомина (1761–1800).

Основоположником русской музыкальной классики стал М. И. Глинка (1804–1857), воплотивший совершенно новые идеи для русской музыки и сформировавший национальную оперную школу XIX в. Именно с его опер «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила» – первых классических образцов началась эпоха национальной оперной классики. Главное значение творчества М. И. Глинки состоит в том, что он положил начало собственно «периоду русской музыки»¹, после чего вся история отечественной музыкальной культуры разделились на доглинкинский и послеглинкинский этапы.

¹ Одоевский, В. Ф Музыкально-литературное наследие. 1956. 729 с. С. 119.

Последователем М. И. Глинки и новатором в развитии русской оперы стал А. С. Даргомыжский (1813–1869). Наследие композитора насчитывает шесть опер: «Эсмеральда» (1838–1841), «Торжество Вакха» (1867), «Русалка» (1848–1855), «Мазепа» (1860), «Рогдана» (1860–1867), «Каменный гость» (1866–1869). Однако особую популярность и интерес получили лишь две: «Каменный гость» и «Русалка». Так, например, в опере «Каменный гость», композитор проявил свои новаторские черты в отсутствии арий и ансамблей (за исключением двух небольших вставных романсов), все произведение построено на «мелодических речитативах и декламациях, положенных на музыку»¹. Основной творческой идеей композитора было стремление правдиво изображать бытовую народную жизнь и при этом реалистично воспроизводить человеческую речь, со всеми ее красками и оттенками, через музыкальную интонацию. И если М. И. Глинка создал оперы героико-исторического жанра, то «Русалка» А. С. Даргомыжского стала образцом первой русской оперой в жанре бытовой психологической драмы, в основе которой лежит легенда об обманутой девушке, которая превратилась в русалку и отомстила своему избраннику.

Гениальным композитором, внесшим вклад в развитие русской оперы, стал М. П. Мусоргский (1839–1881), который, к глубокому сожалению, был недооценен современниками и не получил прижизненного признания своего творчества. В оперном жанре им было написано пять опер, однако из них завершены лишь три: «Борис Годунов», «Хованщина» и «Сорочинская ярмарка», а «Саламбо» и «Женитьба» так и остались нереализованными. Важным объединяющим фактором почти всех опер М. П. Мусоргского (кроме «Женитьбы») является наличие народно-исторического сюжета, типичных народных образов и выразительной, близкой к речи, мелодики.

Расцвет русской оперы XIX в. связан с именем П. И. Чайковского (1840–1893), наследие которого насчитывает десять опер: «Воевода», «Ундина» (были уничтожены как не соответствующая личным творческим

¹ Сказка в творчестве Н. А. Римского-Корсакова [под ред. Т. А. Коровиной]. 1987. С. 115.

требованиям композитора), «Кузнец Вакула» (позднее переименованная в «Черевички»); «Опричник», «Мазепа», «Орлеанская Дева», «Чародейка», «Иоланта» и две вершины оперного творчества композитора – «Евгений Онегин» и «Пиковая дама». «В оперный жанр Чайковский привнес тонкость и глубину психологических характеристик главных героев, драматургическую цельность развития сценического действия, симфонизм оркестрового звучания оперного произведения и дифференцированность оркестровки»¹, а также некоторые художественные открытия, не упомянутые автором данного утверждения, в числе которых: реализация трагедийной концепции оперы, осуществленная впервые в русской музыке («Пиковая дама»), первые шаги на пути к созданию отечественной камерной оперы («Иоланта») и др.

Едва ли кто-то из русской композиторской школы сравним с Н. А. Римским-Корсаковым (1844–1908), который выделялся своей самобытностью, оригинальностью и воспитал огромное количество учеников-последователей. Творческое наследие Н. А. Римского-Корсакова огромно, включает в себя пятнадцать опер: «Псковитянка», «Майская ночь», «Снегурочка», «Млада», «Ночь перед рождеством», «Садко», «Моцарт и Сальери», «Царская невеста», «Боярыня Вера Шелога», «Сказка о царе Салтане», «Сервилия», «Пан Воевода», «Кащей Бессмертный», «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии», «Золотой петушок». Литературной основой большинства опер послужили сюжеты русских поэтов и драматургов А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, А. Н. Островского, а также народный фольклор в виде былин, сказок и легенд. И если в целом в начале XX в. отмечается некоторое снижение интереса к оперному жанру в России, то творчество Н. А. Римского-Корсакова являет собой исключение из этого процесса. Л. М. Можейко выделяет несколько видимых причин сдвига композиторского внимания «в сторону от оперного жанра: 1) рост

¹ Лю Явэй. XIX век в истории оперы – Европа и Россия: точки соприкосновения и различий. Философия и культура. 2021. № 1. С. 54–64.

индивидуалистических настроений и тяготение к лирическим формам высказывания; 2) растущие тенденции “автономизации” музыки, освобождения ее от связи со словом и каким-либо определенным образно-смысловым содержанием»¹. Однако это не означает, что оперный жанр был забыт или ушел на второй план – просто он стал «необязательным» и менее значимым для композиторов, чем это было в XIX в., когда каждый профессиональный автор считал себя обязанным создать произведение в данном жанре.

В музыкально-театральном жанре подлинными жемчужинами конца XIX – начала XX вв. стали: последняя опера П. И. Чайковского «Иоланта», лирико-психологическая опера Н. А. Римского-Корсакова «Царская невеста», его же эпическая опера-притча «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» и сказочно-фантастическая опера «Кашей Бессмертный», камерные оперы С. В. Рахманинова «Алеко», «Франческа да Римини» и «Скупой рыцарь», а также балеты А. К. Глазунова «Раймонда», «Времена года» и «Барышня-служанка». Наряду с этими шедеврами выделяются менее известные оперы – «Дубровский» Э. Ф. Направника, «Орестея» С. И. Танеева, «Горюша» А. Г. Рубинштейна, «Ёлка» В. И. Ребикова, «Измена», «Ася», М. М. Ипполитова-Иванова, «Добрыня Никитич» А. Т. Гречанинова, «Сон на Волге», «Рафаэль», «Наль и Дамаянти» А. С. Аренского и др. При этом можно отметить основные жанровые тенденции в развитии оперы рубежного периода: это лирико-психологические оперы, связанные с русскими сказками и историей сюжеты, лирико-бытовые драмы, а также камерные оперы. Так, О. В. Комарницкая указывает, что в типологии опер преобладают два основных жанра: «В музыкальной культуре XIX – начала XX вв. можно выделить две области, связанные, с одной стороны, с крупномасштабными сочинениями, с другой –

¹ Можейко, Л. М. История русской музыки. 2010. С. 26.

с камерными операми, образовавшими на рубеже столетий периферийную ветвь в сфере отечественного оперного искусства»¹.

В этом контексте отметим, что некоторые русские композиторы в своем оперном творчестве не только продолжали лучшие отечественные традиции, но и проявляли новаторские черты. Например, как С. В. Рахманинов, который в опере «Скупой рыцарь» продолжает традиции А. Даргомыжского в отношении декламационного стиля вокальных партий и отказа от номерной структуры, в опере «Франческа да Римини» наследует мелодизированный, «ариозный» стиль П. И. Чайковского и его подход к лейтмотивам, а в самой известной своей опере «Алеко» предвосхищает тенденции камерной веристской драмы. Еще одним примером может послужить творчество А. С. Аренского (1861–1906), оперы которого «Сон на Волге» и «Наль и Дамаянти» более традиционны, типологически близки к доминирующим в русской музыке разновидностям оперного жанра, а его опера «Рафаэль» – напротив, имеет явные новаторские черты. К сожалению, след, оставленный композитором в истории оперного музыкального искусства, то и дело теряется среди других выдающихся композиторов-современников А. С. Аренского. Прежде, чем перейти к изучению его творческой личности и музыкального наследия, кратко остановимся на еще одном важном аспекте отечественного оперного искусства конца XIX – начала XX вв. – исполнительском.

Этот рубежный период отмечен ярким расцветом русской вокальной школы и появлением целой плеяды выдающихся исполнителей. На оперной сцене и в камерных концертах блистали Ф. И. Шаляпин, Л. В. Собинов, А. В. Нежданова, Г. С. Пирогов, И. В. Ершов, Б. Б. Корсов, М. Д. Михайлов, К. А. Антарова, М. Н. Кузнецова-Бенуа и др. Самобытность и яркость деятелей оперного искусства определялась не только их высоким профессиональным мастерством, но и тонким проникновением в

¹ Комарницкая, О. В. Русская опера XIX – начала XXI вв. Проблемы жанра, драматургии, композиции. 2012. С. 20.

композиторский замысел, умением глубоко вживаться в роль. Русские певцы опирались на прочные традиции, заложенные в тесном взаимодействии творческих принципов итальянской и отечественной вокальных школ. Известно, что первые вокальные педагоги в России, появившиеся еще в XVIII в., были представителями итальянской школы. На основе их опыта постепенно формировалось представление отечественных вокалистов о самостоятельной исполнительской школе, ведь русское национальное пение веками накапливало собственный опыт, формируя способность к вокализации, кантилене, выдерживанию долгих звуков и фраз на опоре.

Классическое наследие отечественной вокальной школы было заложено в XIX в., оно опиралось на методические указания М. И. Глинки и его «Упражнения для усовершенствования голоса», «Краткую метóду пения» Г. Я. Ломакина, «Полную школу пения» А. Е. Варламова, вокальную педагогику А. С. Даргомыжского. На этой основе на рубеже XIX–XX вв. сформировалось целое поколение прекрасных вокалистов, которые обладали блестящей вокальной техникой в сочетании с драматическим мастерством, поразительным умением создать на сцене реалистичных, «живых» персонажей. Певцы этого периода блистали актерским мастерством, стремясь совместить вокальное искусство с чутким отношением к слову, интонации и естественности. Например, яркий представитель русского вокального искусства Ф. И. Шаляпин обладал высочайшей профессиональной техникой и при этом максимум внимания уделял процессу передачи смысла и чувств, заложенных композитором в музыкальном произведении, он часто выучивал наизусть не только свою, но вообще все партии в тех операх, где принимал участие, считая это важным для понимания и воплощения замысла произведения. Л. С. Зорилова подчеркивает, что «искусство А. В. Неждановой, Ф. И. Шаляпина, Л. В. Собинова оказало сильнейшее влияние на последующее поколение выдающихся мастеров. <...> Они раскрывали тайны внутреннего мира собственной личности и тайны тех творений, которые исполняли. Тем самым

они оказывали сильнейшее духовно-творческое, нравственно-эстетическое, патриотическое воздействие на всю отечественную культуру»¹. И сегодня перед современными исполнителями, которые сталкиваются в своей практике с оперной музыкой рубежа XIX–XX вв., стоят сложные задачи: не только комплексно оценивать и понимать особенности драматургии и стиля опер того периода, но и стремиться к полноценному воплощению технических и содержательных аспектов оперных партий этой яркой и самобытной эпохи».

Таким образом, подытоживая обзор русской музыкальной культуры рубежа XIX–XX вв., отметим, что именно этот период во многом заложил основы будущих самых важных и новаторских достижений отечественной музыки XX в., связанных со всемирно известными именами таких композиторов, как С. С. Прокофьев, И. Ф. Стравинский, Д. Д. Шостакович, Г. В. Свиридов, А. Г. Шнитке и др. Несмотря на то, что социально-политическая обстановка в стране в XX в. была достаточно напряженной, и культура в целом испытывала некоторые сложности, тем не менее, музыкальная жизнь и музыкальное образование переживали свой расцвет и подъем. Многие исследователи утверждали, что именно это повлияло на дальнейшее развитие всего музыкального образования: «небывалая активность музыкальной жизни <...> породила невиданный ранее культ музыки, а соответственно – музыкального образования и музыкального просветительства»². Подобные условия стали оптимальными для возникновения ярких творческих личностей в музыкальной среде – исполнителей, дирижеров, композиторов, педагогов. Пусть не все они образовали тот самый «первый ряд», но создали основу и «удобрили» творческую почву для расцвета подлинных русских гениев. Именно творцы «второго ряда», как утверждает А. М. Цукер, формировали художественную

¹ Зорилова, Л. С. Творческая индивидуальность выдающихся русских оперных певцов в контексте массовой музыкальной культуры 20-40-х гг. XX в. 2019. С. 137–144.

² Келдыш, Ю. В., Левая, Т. Н., Рахманова, М. П., Зверева, С. Г., Баева, А. А., Соколова, А. М., Тараканов, М. Е. История русской музыки в десяти томах. Том 10 А: 1890–1917-е гг. М.: Музыка, 1997. С. 631.

среду эпохи, развивали и закрепляли традиции отечественной культуры, утверждали художественные ценности своего времени.

В целом же русская музыка рубежа XIX–XX столетий, как и другие виды искусства Серебряного века, заняла важное место в эволюции отечественной культуры и стала неотъемлемой частью мирового художественного процесса. На этом благодатном фоне вызрело творчество многих выдающихся русских композиторов и видных деятелей музыкального искусства, в том числе, С. В. Рахманинова, А. Н. Скрябина, И. Ф. Стравинского, А. С. Аренского, А. Н. Черепнина, А. И. Зилоти, С. А. Кусевицкого и многих других.

1.2 А. С. Аренский – композитор, педагог и подвижник русской культуры*

О композиторском таланте Антона Степановича Аренского – одного из ярчайших представителей русской музыки рубежа XIX–XX вв. – с восторгом отзывались многие современники (П. И. Чайковский, С. И. Танеев, И. Ф. Стравинский, Г. А. Ларош, Б. В. Асафьев, Л. Н. Толстой, А. В. Оссовский), а произведения исполняли лучшие артисты того времени (Е. А. Бекман-Щербина, А. Б. Гольденвейзер, А. Н. Есипова, А. И. Зилоти, К. Н. Игумнов, П. А. Пабст, С. И. Танеев). Большое признание получила и собственная исполнительская деятельность А. С. Аренского как выдающегося пианиста, а также его дирижерская и педагогическая работа, однако в целом отмечаем, что на сегодняшний день его творческая личность редко интересует исследователей и исполнителей. Со временем композиторская деятельность А. С. Аренского в силу определенных исторических перемен отошла на второй план в общественном

* При написании параграфа 1.2. использованы статьи автора, см.: [111].

мировоззрении. Парадоксально, как «сильно изменилось отношение к композитору. Вместо прежнего восхищения распространилось мнение, что он автор изящных, но довольно “поверхностных” салонных миниатюр, а его крупные сочинения являются, в той или иной степени, неудачными»¹. Настоящий раздел диссертации призван развенчать это ошибочное мнение и восстановить историческую справедливость, вернув А. С. Аренскому его заслуженное место и значение как выдающегося отечественного композитора, исполнителя, дирижера, педагога и подвижника культуры.

В современном музыкознании имя А. С. Аренского упоминается преимущественно в связи с его композиторским творчеством. Его музыкальное наследие, частично уже изученное в отечественном искусствоведении, отличается жанровым многообразием: оно включает симфонические и камерно-инструментальные произведения, две симфонии, концерт для скрипки и фортепиано с оркестром, фортепианные сюиты и отдельные миниатюры, множество романсов и другой вокальной лирики (включая песни и романсы с оркестровым сопровождением, а также новаторский по тем временам жанр мелодекламации), три оперы («Сон на Волге», «Рафаэль», «Наль и Дамаянти»), балет «Ночь в Египте», а также музыку к драматическим спектаклям. Композитор обладал своеобразным индивидуальным стилем, объединившим типично романические черты с глубинным лиризмом и особенной мелодической выразительностью. Его произведения отличаются искренностью, ясностью выражения, изяществом фактуры и стройностью формы, красочностью гармонии и оркестровки.

В целом, композиторское творчество А. С. Аренского можно отнести к романтическому стилю, благодаря тяготению к лирическим и субъективным образам, выразительной мелодике, сложной развитой гармонии и особому вниманию к исполнительским средствам выразительности — динамике, темпу, агогике. В его музыке нет излишнего драматизма и конфликтности,

¹ Сковцова, И. А., Горшкова, А. М. «Неподдельная искренность творчества, доступность содержания и живое чувство красоты». Феномен А. С. Аренского. 2019. С. 24–29.

нет масштабных образов и идей, при этом она очень изящна и красива. Б. В. Асафьев писал о нем: «У Аренского было что-то своё, личное: музыку его почти всегда можно узнать по каким-то почти неуловимым, мягким и грациозным изгибам мелодий и гармоний, весьма, порой, симпатичным и привлекательным. <...> Дарование Аренского отлично определяется словами “симпатичная лирика”. Ни силы, ни борьбы, ни резких контрастов в ней нет. Это – лирика пассивная. Но притягательность ее заключается в вызываемом ею сочувствии к её мягкости и её музыкальному изяществу»¹. Если в начале творческого пути отмечается влияние на композитора стиля П. И. Чайковского и Н. А. Римского-Корсакова, то к зрелому периоду он обретает собственный оригинальный почерк. Основой музыкального стиля А. С. Аренского стала выразительная мелодика, современная красочная гармония, стройность композиционных форм, а также повышенное внимание к тем средствам выразительности, которые способствуют воплощению романтически изменчивых образов, в частности к динамике и агогике.

Среди отличительных черт композиторского письма А. С. Аренского выделим следующие:

- доминирующее значение мелодии среди всех иных средств музыкальной выразительности. По определению А. М. Горшковой, А. С. Аренский обладал особой «самобытностью мелоса»², который складывается из синтеза песенной распевности с характерной для модерна прихотливой извилистостью мелодической линии;

- опора на русскую песенную интонационность и при этом усложнение ладово-гармонического варьирования народных мотивов за счет их фактурной, ладотональной, интонационно-тематической разработки;

- варьирование и обогащение мелодики посредством полифонизации, альтерирования, хроматизации, использования приемов сопоставления

¹ Жукова, О. А. Избранные работы по философии культуры. Культурный капитал. 2014. С. 205.

² Горшкова, А. М. А. С. Аренский: личность, творчество, стиль. 2022. С. 12.

аккордов неродственных тональностей, чередование переменных ладов, сложных и переменных размеров, темпов;

– камерность, изящество и декоративность звучания, при этом «в содержательно-смысловом и интонационно-тематическом плане основополагающим является лирическое начало»¹;

– сочетание различных приемов формообразования (сквозных, вариационных, сюитных, полифонических и др.), блестящее владение формой и композиционными приёмами.

Говоря о жизненном и творческом пути композитора, выделим четыре периода:

– ранний или первый петербургский период (1879–1882) – начало учебы и профессиональной деятельности А. С. Аренского, когда черты его стиля только начинают формироваться;

– московский период (1882 – начало 1890-х гг.) – период становления композиторского мышления и стиля, работа в различных музыкальных жанрах, расцвет деятельности А. С. Аренского как теоретика и преподавателя;

– второй петербургский период (1895–1900) – время расцвета мастерства А. С. Аренского, когда было написано большинство его сочинений;

– поздний период (1900-е гг.), обозначенный характерным усложнением музыкального стиля и композиторского языка.

«Как композитор А. С. Аренский проходил свое становление в Петербурге, обучаясь музыке у ученика Н. А. Римского-Корсакова – К. К. Зике. Занимаясь еще в Новгороде игрой на фортепиано с маленьким сыном, мать Антона обнаружила его талант и подготовила его к поступлению в Петербургскую гимназию и музыкальную школу, а затем – в Петербургскую консерваторию в специальный класс к Н. А. Римскому-

¹ Горшкова, А. М. А. С. Аренский: личность, творчество, стиль. 2022. С. 12–13.

Корсакову»¹ (теория композиции и оркестровка) и «к будущему ректору консерватории Ю. И. Иогансену (фуга и контрапункт)»². Уже тогда стало ясно, каким сложным характером обладает юный композитор: с одной стороны – талантливый, одаренный, он легко выполнял все задания, иногда сочиняя их экспромтом прямо на уроке; с другой – творческий, увлекающийся, недостаточно дисциплинированный, позволявший себе даже прогуливать занятия. Очевидно поэтому Г. М. Цыпин связывает блестящие консерваторские успехи А. С. Аренского «с богатой природной одаренностью, нежели с повседневным, упорным и систематическим трудом»³. Однако следует подчеркнуть, что базовые основы композиторского мастерства он освоил в полной мере, а также сумел формировать собственный подход к преподаванию данной дисциплины, что, без сомнения, потребовало от А. С. Аренского серьезных занятий и систематизации собственных знаний.

Нужно отметить, что именно в петербургский период, под влиянием Н. А. Римского-Корсакова, а также композиторов-кучкистов, начал формироваться творческий метод и авторский стиль А. С. Аренского, который окончательно кристаллизовался уже в московский период его творчества. «Прекрасное теоретическое образование проявилось в выверенности и изяществе композиции, отличающих большинство сочинений Аренского, а также в мастерстве, характеризующем контрапунктические эпизоды в его опусах. Кроме того, знание теории весьма способствовало его педагогической работе»⁴. Сразу после окончания учебы А. С. Аренский был приглашен в Московскую консерваторию преподавателем, что было не только весьма почётным для такого молодого музыканта, но и стало своеобразным «признанием» его профессионализма среди крупнейших коллег-музыкантов.

¹ Горшкова, А. М. А. С. Аренский: личность, творчество, стиль. 2022. С. 15.

² Горшкова, А. М. А. С. Аренский: личность, творчество, стиль. 2022. С. 16.

³ Цыпин, Г. М. А. С. Аренский. М.: Музыка, 1966. С. 7.

⁴ Горшкова, А. М. А. С. Аренский: личность, творчество, стиль. 2022. С. 39.

Начав преподавательскую деятельность в Москве, первое время он был замкнут и малообщителен, но вскоре подружился с С. И. Танеевым, общение с которым продлилось до конца жизни А. С. Аренского. С. И. Танеев всегда его поддерживал, вёл с ним постоянную переписку, в 1892 и 1894 гг. они вместе путешествовали по Кавказу. В Москве А. С. Аренский также познакомился с П. И. Чайковским, который высоко ценил его творчество, но вместе с тем всегда откровенно критиковал неудачи композитора, высказывал ему честное мнение обо всем. А. М. Горшкова справедливо отмечает, что «роль С. И. Танеева и П. И. Чайковского в биографии А. С. Аренского невозможно переоценить: они постоянно заботились о продвижении его сценических постановок, помогали в исполнении сочинений. Так, в 1905 г. Танеев взял на себя руководство репетициями пьесы Шекспира “Буря”, с музыкой Аренского (последнего музыкально-сценического опуса композитора), заменив тяжелобольного автора. Чайковский способствовал постановке оперы “Сон на Волге”, рекомендовав ее директору Петербургских императорских театров И. А. Всеволожскому, а в 1883 г., благодаря его содействию, Первая симфония Аренского вошла в программу концерта Бесплатной музыкальной школы под управлением М. А. Балакирева»¹. Хотя подобная помощь авторитетных композиторов в большей мере касалась не «биографии» А. С. Аренского, а его профессионального становления и признания, все же можно найти факты, подтверждающие непосредственное участие П. И. Чайковского в жизни молодого композитора. Представитель старшего поколения московской композиторской школы, известный музыкант, обладавший тонкой психической организацией, П. И. Чайковский и сам страдал от нервных стрессов и недостатка сил для сочинения музыки из-за нагрузки в консерватории. Потому он всегда предостерегал молодого А. С. Аренского, легко увлекающегося всяким интересным делом, от перегрузок преподавательской деятельности и настаивал на том, что всегда нужно

¹ Горшкова, А. М. А. С. Аренский: личность, творчество, стиль. 2022. С. 15.

отдавать приоритет и должное время композиторской работе. Он же поддержал А. С. Аренского в период депрессии (1887 г.).

Помимо С. И. Танеева и П. И. Чайковского, в ближайший круг профессионального общения А. С. Аренского входили и другие композиторы: например, они часто общались и переписывались со А. А. Спендиаровым, в 1904 г. провели много времени в Крыму, в резиденции А. А. Спендиарова в Ялте, где собиралась большая творческая компания выдающихся деятелей искусств и различных московских знакомых А. С. Аренского (например, Е. К. Мравина – первая исполнительница роли Форнарины в его опере «Рафаэль»).

Знаком был композитор и с молодым И. Ф. Стравинским, поддерживал его искания, помогал с некоторыми ранними опытами в композиции. Сам И. Ф. Стравинский позже вспоминал о нем с теплом и, хотя считал его музыку несколько скучной, всё же отмечал незаслуженную критику Н. А. Римского-Корсакова в адрес А. С. Аренского, несправедливость и резкость суждений учителя о некоторых произведениях его ученика.

Общался А. С. Аренский и с русским композитором, дирижером, педагогом С. Н. Василенко – ныне малоизвестном композиторе из того же «второго ряда». Поддерживал пусть не дружбу, но хорошее «дипломатическое» общение со своими учениками С. В. Рахманиновым и Р. М. Глиэром. Однако эти факты не говорят об исключительной мягкости и дружелюбии А. С. Аренского: широко известен конфликт композитора с одним из самых ярких и выдающихся его студентов – А. Н. Скрябиным, который отказывался от выполнения обязательных домашних заданий и дерзко нарушал академические правила и традиции обучения (в результате был отчислен из класса А. С. Аренского).

«Московский период стал ключевым этапом становления композиторского гения А. С. Аренского. Это время формирования его индивидуального авторского стиля, кристаллизации эстетических установок творчества. Музыкальный язык Аренского характеризуется стремлением к

красоте и гармонии всех элементов»¹. Прослеживается влияние его учителей и друзей: мелодизм и вокальная пластичность, родственная П. И. Чайковскому, красочность гармонии и богатство оркестровки, воспринятые им от Н. А. Римского-Корсакова. Так, в первой его опере слышны явные отголоски музыкального стиля его учителя. Во многом «Сон на Волге» имеет сходство с «Псковитянкой»: и своим жанром историко-бытовой драмы, и сюжетом А. Н. Островского «Воевода», и композиционными и драматургическими принципами, и некоторыми особенностями музыкального языка. А, например, Первая симфония А. С. Аренского, особенно её Скерцо, заставляет вспомнить лирику и восточные мотивы симфоний А. П. Бородина. «Творчество Аренского соприкасалось с русским искусством конца XIX и начала XX в. во всей его многогранности. Оно, по сути, глубоко связано с современной ему русской музыкой, литературой, живописью, театром. Романтика чувств, благородство и проникновенный лиризм, выраженные в творчестве Аренского, созвучны интонациям произведений И. С. Тургенева, А. И. Куприна, И. А. Гончарова, И. А. Бунина. В поэзии образному миру Аренского созвучно было творчество А. А. Фета, Ф. И. Тютчева, А. Н. Майкова. Общее для них – необычайно чуткое ощущение природы и мастерства ее изображения»².

Своим современникам А. С. Аренский также был известен как общественный деятель и выдающийся педагог, воспитавший целую плеяду музыкантов-композиторов, среди которых С. В. Рахманинов, Н. К. Метнер, Г. Э. Конюс, Р. М. Глиэр, К. Н. Игумнов, А. Б. Гольденвейзер, М. Л. Пресман. «За 12 лет своего пребывания в Москве он стал видной фигурой в культурной и общественной жизни. Об уважении, с которым относились к Аренскому в Москве, свидетельствует, например, назначение его депутатом от РМО на Первом съезде русских художников и любителей

¹ Горшкова, А. М. А. С. Аренский: личность, творчество, стиль. 2022. С. 17.

² Покровская, И. Е. Особенности фортепианного стиля А. С. Аренского в контексте взаимодействия композиторского и исполнительского творчества. 2007. 24 с.

художеств в 1894 году»¹. В консерватории А. С. Аренский преподавал два предмета – гармонию (причем сам сочинял для студентов задачи) и дисциплину под названием «музыкальная энциклопедия» – так раньше назывался анализ музыкальных форм. Позже он стал вести предметы «контрапункт» (полифония) и «свободное сочинение» (композиция). Работая в консерватории, он издал несколько учебников – «Руководство к практическому изучению гармонии», «Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки», «1000 задач по гармонии». В 1889 г. ему было присуждено звание профессора теоретических дисциплин.

Поступив на службу в Московскую консерваторию, молодой композитор и педагог «Аренский завоевал любовь студентов столь же быстро, как и признание московской публики»². Педагогическую деятельность он прервал только ради должности управляющего Петербургской придворной певческой капеллой, сменив на этом посту М. А. Балакирева. Закончив все свои дела и передав своих учеников в Московской консерватории композитору М. М. Ипполитову-Иванову, А. С. Аренский переехал в Петербург, где с 1895 по 1901 гг. возглавлял капеллу. «Пост управляющего Придворной певческой капеллы – весьма почётное место, особенно учитывая достаточно молодой возраст композитора, которому на момент назначения было 34 года. Причиной ухода из консерватории стали как участившиеся конфликты с директором консерватории В. И. Сафоновым, так и желание А. С. Аренского уделять больше времени сочинению. В Капелле он прослужил 6 лет, и, несомненно, во всем, что касалось музыкальной стороны, его руководство было превосходным»³. После того, как А. С. Аренский ушел в отставку с этого поста, в последние годы жизни он занимался уже только композиторской деятельностью и ездил с гастрольями в качестве дирижера по разным городам

¹ Скворцова, И. А., Горшкова, А. М. «Неподдельная искренность творчества, доступность содержания и живое чувство красоты». Феномен А. С. Аренского. 2019. № 2. С. 24–29.

² Горшкова, А. М. А. С. Аренский: личность, творчество, стиль. 2022. С. 22.

³ Скворцова, И. А., Горшкова, А. М. «Неподдельная искренность творчества, доступность содержания и живое чувство красоты». Феномен А. С. Аренского. 2019. № 2. С. 24–29.

России, выступал в Риге, Кишинёве, Киеве, Харькове, Одессе, Лейпциге, бывал в Ницце, Ялте, на Кавказе.

«Педагог А. С. Аренский воспитывал учеников вовлеченными в процесс и живо интересующимися искусством, он блестяще обучал основам теории и гармонии»¹. М. Л. Пресман, учившийся в классе гармонии у А. С. Аренского, вспоминал его первые педагогические достижения: «Объяснял построения аккордов нерешительно, даже боязливо. С течением времени, однако, состояние учителя менялось, он все меньше нас “боялся”. Нас поражала его исключительная талантливость. Предлагая для гармонизации мелодию или бас на всевозможные правила, он мог в классе, быстро, словно шутя, сочинить задачу. Тут же, у рояля, он проверял задачи учащихся – чрезвычайно быстро, не пропуская ни одной ошибки. Ученики его боготворили, в первую очередь, за искреннее желание всегда пойти навстречу и лишний раз объяснить непонятное, помочь. Так что обожание учащихся по отношению к Аренскому было вполне объяснимым»².

О невероятном педагогическом таланте и особом подходе А. С. Аренского есть также упоминание в книге статей и воспоминаний Р. М. Глиэра: «Аренский дополнял музыкальную технологию творческими замечаниями, каждую задачу по гармонии преподносил не только как педагог, но в первую очередь, как художник. Соответственно, замечания его носили не столько технологический, сколько художественный характер. В школьных работах он обнаруживал выражение живых чувств <...> что, несомненно, привлекало еще больше к занятиям по теории музыки и гармонии»³. Также ученики его отмечали, что в классе А. С. Аренского почти никогда не было нот – все примеры для анализа он играл на рояле сам, наизусть, в том числе, он мог свободно исполнить любую из сонат Л. В. Бетховена. Анализируя музыку классиков, исправляя задачи и

¹ Горшкова, А. М. А. С. Аренский: личность, творчество, стиль. 2022. С. 17.

² Пресман, М. Л. Воспоминания. URL: <https://senar.ru/memoirs/Presman/> (дата обращения: 20.06.2022).

³ Глиэр, Р. М. Статьи и воспоминания: в 2 т. Т. 1: Статьи, воспоминания, материалы / под ред. В. М. Богданова-Березовского. Л.: Музыка, 1965–1967. С. 24.

модуляционные прелюдии своих учеников, он всегда акцентировал внимание на выразительной роли гармонии, отдавал предпочтение художественности, нежели «техницизму».

«Педагогический опыт А. С. Аренского нашел отражение в его методических разработках: “Руководстве к изучению форм инструментальной и вокальной музыки”, “Кратком руководстве к изучению гармонии” и сборнике задач, который в обучении продолжали использовать вплоть до второй половины XX в.

В “Руководстве к изучению музыкальной формы” (1893) – первом русскоязычном учебнике по музыкальной форме – подробно изложены правила полифонии, освещены строгий и свободный стили, гомофонно-гармонические формы, от предложения, периода, песенных форм до пяти форм рондо и сонатной, т.е. от простых – к сложным.

Во время работы в Придворной певческой капелле, А. С. Аренский сделал еще один вклад в становление русской музыкальной культуры, опубликовав “Краткое руководство к изучению гармонии”. В этом своеобразном учебнике по гармонии выдержан принцип последовательного усложнения материала (по аналогии с “Руководством к практическому изучению гармонии” П. И. Чайковского), что формировало у студентов ясное и четкое представление о формах и гармонических функциях»¹.

На рубеже XIX–XX вв. все активнее проявляла себя концертная функция капеллы и углублялась ее образовательная роль. С 1884 г., благодаря активной деятельности М. А. Балакирева и Н. А. Римского-Корсакова, образовательный процесс в Придворной певческой капелле изменился: программы обучения все больше ориентировались на профессиональный (консерваторский) уровень, но при этом сохранялись духовные основы русской хоровой школы и продолжалось обучение регентскому делу, чего не наблюдалось в академических музыкальных учебных заведениях. В годы руководства А. С. Аренского, с 1895 по 1901,

¹ Глиэр, Р. М. Статьи и воспоминания. Т. 1. 1965–1967. С. 25.

уровень преподавания в Петербургской певческой капелле приблизился к консерваторскому. «Под его управлением хор и оркестр Капеллы исполнили немало произведений выдающихся русских композиторов, приняли участие в торжествах, посвящённых столетию со дня рождения А. С. Пушкина»¹. Именно А. С. Аренский пригласил на должность заведующего оркестровым классом молодого Н. Н. Черепнина, что, в свою очередь, поспособствовало его становлению как дирижера и общественного деятеля.

Помимо педагогической деятельности, А. С. Аренский был известен современникам и как концертирующий музыкант – пианист и дирижер, а его участие в музыкальной жизни Москвы и Петербурга сделало довольно весомым его вклад в культуру того времени. Активная исполнительская деятельность его началась в московский период. «Интенсивным и многообразным было участие Аренского в культурно-просветительской и концертной жизни Москвы – в этом смысле город открыл перед ним обширное поле деятельности. Наряду с композицией, преподавательской работой в консерватории и теоретическими изысканиями, он одновременно исполнял обязанности члена наблюдательского совета при Синодальном училище церковного пения, а с 1888 г. дирижировал концертами Русского хорового общества»². Так называемая «эпоха дирижирования» А. С. Аренского была связана с «московским периодом творчества: именно тогда под его руководством состоялись премьеры опер “Сон на Волге”, “Рафаэль” и обеих его симфоний»³.

На «Страницах воспоминаний» выдающегося советского композитора и дирижера С. Н. Василенко отмечается невероятный дирижерский талант А. С. Аренского, автор восхищается тонкой нюансировкой его музыкальной ткани, колоритностью и поразительной чистотой оркестра: «Очень интересным, одаренным и многообещающим дирижером был Антон

¹ Скворцова, И. А., Горшкова, А. М. «Неподдельная искренность творчества, доступность содержания и живое чувство красоты». Феномен А. С. Аренского. 2019. № 2. С. 24–29.

² Цыпин, Г. М. А. С. Аренский. М.: Музыка, 1966. С. 25.

³ Горшкова, А. М. А. С. Аренский: личность, творчество, стиль. 2022. С. 17.

Степанович Аренский. Аренский являлся не только техником, но и дирижером-творцом. Обладая замечательным слухом и вкусом, он выявлял все малейшие детали партитуры и добивался скрытых эффектов»¹. Во многом традиции оркестровки и колористические приемы А. С. Аренский впитал от своего учителя Н. А. Римского-Корсакова, он наделял тембр персонифицирующими функциями, активно пользовался тембровой характеристичностью инструментов, часто применял солирующие тембры. Поэтому и в своих дирижерских трактовках А. С. Аренский так тонко чувствовал оркестровые краски, стремясь передать их в реальном звучании симфонического оркестра.

А. С. Аренский дирижировал не только симфоническими концертами, в которых преимущественно звучала музыка классиков и русских современников, но и руководил исполнениями собственных опер. Большая положительная рецензия появилась после постановки его оперы «Сон на Волге» – в статье русского музыкального критика Н. Д. Кашкина, который отметил по достоинству мастерство и талант композитора: «Аренский, хотя и не имеет за собой большого дирижерского опыта, но имеет способности к этому делу и притом он отличный музыкант»².

В тот период не столь принципиально разграничивалось симфоническое и хоровое дирижирование, и дирижеры могли успешно работать как с оркестровыми, так и с хоровыми коллективами. А. С. Аренскому очень повезло в этом смысле: ему довелось поработать и с хором Петербургской певческой капеллы, и с Русским хоровым обществом, и принять участие в работе Синодального училища, и выступить за дирижерским пультом с оркестром Большого театра в Москве, Мариинского театра в Петербурге, с симфоническим оркестром Русского музыкального Общества и др. Как симфонический дирижер, он исполнял свои произведения и классический репертуар, Пятую симонию Л. В. Бетховена,

¹ Василенко, С. Н. Страницы воспоминаний. М., Л.: Музгиз, 1948. С. 93.

² Кашкин, Н. Д. «Сон на Волге» // Артист. 1891. № 12. С. 133–138.

«Прялку Омфалы» Ш. К. Сен-Санса, «Испанское каприччио» Н. А. Римского-Корсакова и др. Вместе с тем, Г. М. Цыпин считает, что именно «возможность регулярно работать и экспериментировать с крупнейшими в стране хоровыми коллективами много значила для Аренского. В ней – одна из основных причин его блистательных успехов на дирижерском поприще»¹.

Работая руководителем Петербургской певческой капеллы, А. С. Аренский активно пополнял богослужебный репертуар хора, который, как и полагалось, на постоянной основе принимал участие в церковных службах при дворе. Он включал в духовный репертуар произведения своих современников и сам сочинял отдельные номера для церковной службы. Эта часть наследия композитора наиболее малоизвестна, однако определенной популярностью при его жизни пользовались «Херувимская песнь», «Отче наш», «Хвалите Господа с небес» и «Христос Воскресе» для детских голосов. Известный богослов, критик и композитор, современник А. С. Аренского, протоиерей М. А. Лисицын отмечал, что композитор сделал «ценный вклад в нашу небогатую хорошими композициями духовно-музыкальную литературу»². В этом смысле А. С. Аренский предвосхитил начавшуюся вскоре тенденцию, вылившуюся в так называемое «Новое направление русской духовной музыки», в рамках которого было создано множество произведений для православного обихода. Однако не только к духовным традициям приобщился композитор в процессе работы в капелле: «Специально для Петербургской певческой капеллы он написал не только духовные и светские произведения в хоровых жанрах, но и создал музыку к инсценировке поэмы А. С. Пушкина “Бахчисарайский фонтан” (к столетию поэта), которая стала весьма известным его произведением»³.

В годы работы А. С. Аренского в Русском хоровом обществе его дирижерское искусство продолжало оттачиваться. Многие музыканты того

¹ Цыпин, Г. М. А. С. Аренский. М.: Музыка, 1966. С. 25.

² Лисицын, М. А. Аренский как духовный композитор // Русская музыкальная газета. 1898. № 5-6. С. 456-459.

³ Горшкова, А. М. А. С. Аренский: личность, творчество, стиль. 2022. С. 17.

времени говорили, что именно с его приходом хоровое общество достигло своего расцвета, так как именно благодаря А. С. Аренскому произошли важные реформы: «Во-первых, он изменил певческий состав объединения: хор, до тех пор состоявший преимущественно из мужских голосов (из 56 членов первого набора женщин было только трое), в этот период стал смешанным, что позволило ему значительно расширить репертуар, а также принимать участие в театральных постановках <...>, во-вторых, довольно сильно повысился уровень теоретической подготовки участников»¹. Дирижируя хором, А. С. Аренский стремился к художественной содержательности исполнения, к расширению репертуара, в который он включил произведения М. И. Глинки, А. П. Бородина, П. И. Чайковского, С. И. Танеева и других русских композиторов.

Кроме дирижерской карьеры, А. С. Аренский также строил и карьеру пианиста. Нужно отметить, что несмотря на то, что он не получил законченного образования в консерватории как пианист (по причине того, что отказался посещать занятия по фортепиано, чтобы уделять всё внимание композиции), долгое время А. С. Аренский пользовался большей популярностью как пианист и концертмейстер, нежели как дирижер. «Его блестящая одаренность, яркая индивидуальность, которые проявлялись в его игре, а также свободная, изысканная манера покоряли публику»². Исполнительский стиль А. С. Аренского не отличался яркой виртуозностью, но принадлежал к манере явно романтической, к «шопеновской» традиции – с типичной изысканностью фортепианного звучания, гибкостью ведения мелодии, изящной фразировкой, прозрачностью фактуры, общей акварельной «размытостью» колорита. Он отдавал предпочтение лирике, мелодизированной фактуре, и даже драматическую музыку интерпретировал как нечто философски-углубленное, сдержанное, отстраненное. По воспоминаниям современников, А. С. Аренский играл более прямыми,

¹ Горшкова, А. М. А. С. Аренский: личность, творчество, стиль. 2022. С. 43.

² Горшкова, А. М. А. С. Аренский: личность, творчество, стиль. 2022. С. 21.

«плоскими» пальцами, чем принято в академической пианистической манере, что выглядело несколько манерно и необычно, но позволяло ему достигать особой мягкости звука и тончайших нюансов в палитре «*piano*». Выступая как концертмейстер, он чаще всего аккомпанировал певице Е. А. Лавровской, которая пропагандировала его романсы. Также вокальные произведения А. С. Аренского нередко исполнял Ф. И. Шаляпин: особенным успехом у публики пользовались романс «Менестрель» (на стихи А. Н. Майкова) и романтическая баллада «Волки» (сл. А. К. Толстого), посвящённая самому Ф. И. Шаляпину и звучавшая как с фортепиано, так и с оркестром. Прославленная актриса В. Ф. Комиссаржевская выступала с произведениями А. С. Аренского в жанре мелодекламации. С. П. Дягилев включал его музыку (балет «Египетские ночи») в свои парижские антрепризы.

В целом, можно заключить, что музыка композитора занимала важное место в культурной и музыкальной жизни того времени. Его имя было у всех на слуху, его романсы пели самые прославленные исполнители эпохи, сценические произведения ставились на различных театральных площадках, фортепианная музыка часто звучала на концертах, нередко в авторской интерпретации. В одном из писем к жене А. С. Аренский писал: «Никто из пианистов не мог бы сыграть моих сочинений так, как их нужно играть, т. е. как я их играю»¹. Это подтверждает и тот факт, что как пианист он исполнял преимущественно свои произведения, чего не скажешь о его выступлениях в качестве дирижера, где он выступал с произведениями разных авторов. Вероятнее всего это связано с желанием сохранить свою собственную уникальность и представить слушателям авторскую интерпретацию своих произведений в ее самобытном виде.

Еще одним видом культурной и организаторской деятельности А. С. Аренского стало руководство Русским хоровым обществом, одним из наиболее известных на тот момент музыкальных любительских кружков в

¹ Аренский, А. С. Письма к Аренской Е. В. [Рукопись] // Государственный Дом-музей П. И. Чайковского в Клину. Ф. 8. с. 1–22.

Москве. Благодаря его руководству «довольно сильно повысился уровень теоретической подготовки участников, которая осуществлялась в образовательных классах общества. Первоначально главной целью этих классов было научить хористов читать ноты с листа»¹, но за счет повышенного и внимания к теоретическим дисциплинам (сольфеджио, теория музыки и основы гармонии) силами А. С. Аренского значительно расширился репертуар и технические возможности членов общества, которые смогли исполнять более сложные и интересные в музыкальном плане сочинения. В 1893 г. в Русском хоровом обществе, благодаря инициативе А. С. Аренского, появилось разделение занятий по светской и церковной музыке. «Специальным церковным отделением руководил В. С. Софронов, а занятия светской музыкой проходили под руководством самого А. С. Аренского»². Поддержание отечественных культурных традиций и обогащение репертуара достижениями современной музыки стало важнейшими творческими устремлениями А. С. Аренского как руководителя хорового общества, впрочем, и как музыкально-общественного деятеля в целом. Он никогда не оставался в стороне от музыкальных и культурных событий, принимал активное участие как лично, так и с возглавляемыми им коллективами в праздничных и юбилейных концертных мероприятиях, всегда старался максимально вникнуть в ту деятельность, которую ему приходилось выполнять по долгу службы. Неслучайно именно А. С. Аренского включили в организацию торжеств по поводу открытия Третьяковской галереи после ее передачи в дар городу Москве, в связи с чем ему предложили создать оперу к Первому всероссийскому съезду художников (что в итоге завершилось блестящей премьерой оперы «Рафаэль»).

Также композитор всегда горячо участвовал в жизни своих коллег, друзей и наставников. В связи с этим упомянем один из эпизодов жизни

¹ Горшкова, А. М. А. С. Аренский: личность, творчество, стиль. 2022. С. 43.

² Горшкова, А. М. А. С. Аренский: личность, творчество, стиль. 2022. С. 44.

А. С. Аренского, связанный с резонансным увольнением из Петербургской консерватории Н. А. Римского-Корсакова и его отказом от звания почетного члена Русского музыкального общества. Как известно, эти события 1905 года привели к тому, что, поддерживая таким образом Н. А. Римского-Корсакова, консерваторию также покинули профессора А. К. Глазунов и А. К. Лядов, пианистка А. Н. Есипова, виолончелист А. В. Вержбилович, известный дирижер Ф. М. Блуменфельд и др. А. С. Аренский в это время находился в Ницце в связи с ухудшением здоровья и прогрессированием заболевания туберкулезом, но он сразу же написал письмо А. И. Зилоти с поддержкой в адрес Н. А. Римского-Корсакова, а также направил заявление в Дирекцию Петербургского отделения Русского музыкального общества о собственном выходе из организации: «Еще не зная о демонстративном выходе из консерватории Лядова и Глазунова, Аренский избирает ту же форму протеста, — замечает Г. М. Цыпин и приводит строки из его письма. — ...Видимо у мудрых директоров, у каждого, в кармане сидит по Бетховену, что они считают возможным увольнять Римского-Корсакова...»¹. Однако А. И. Зилоти и друзья Н. А. Римского-Корсакова, зная о плохом состоянии здоровья А. С. Аренского, приняли решение не обнародовать его письмо и заявление, и не допускать его к открытому участию в сложившемся конфликте, поэтому до сих пор мало кому известно об активной социальной позиции композитора и его решениях в той знаковой ситуации 1905 года. Друзья и коллеги А. С. Аренского оказались правы, пытаясь уберечь его последние силы, так как здоровье композитора вскоре резко ухудшилось, и несмотря на его госпитализацию в специализированный туберкулезный санаторий «Питка-Ярви» в Финляндии, в феврале 1906 г. его не стало.

Как отмечают многие исследователи, самым парадоксальным в творческом пути А. С. Аренского стало то, что после смерти его успех и активная разносторонняя деятельности были практически сразу забыты, имя композитора упоминалось крайне редко, произведения исполнялись не так

¹ Цыпин, Г. М. А. С. Аренский / Г. М. Цыпин. М.: Музыка, 1966. С. 37–38.

часто, как они этого достойны. В отличие от большинства музыковедов, которые лишь констатируют факт внезапного забвения А. С. Аренского, его музыкально-педагогической деятельности и композиторского наследия, А. М. Горшкова пытается найти причины для обоснования этого: «На наш взгляд, основанием подобного угасания внимания к сочинениям Аренского стали коренные перемены в общественном мировоззрении, произошедшее в 1910-х гг., появление новых приоритетов, плеяды композиторов-новаторов в искусстве, на фоне письма которых произведения Аренского могли казаться несколько устаревшими. А после революции 1917 года, утончённые, изящные сочинения Аренского, который стремился, прежде всего, к воспеванию красоты, отображению разнообразных лирических чувств, противоречили новой “пролетарской” социальной проблематике»¹.

Действительно, в таком контексте кажется вполне правомерной ремарка Н. А. Римского-Корсакова, который считал, что А. С. Аренский будет быстро забыт, о чем выдающийся русский композитор написал на страницах «Летописи моей музыкальной жизни» сразу после смерти своего ученика. Однако Н. А. Римский-Корсаков смотрел на это с позиций новой эпохи, когда уже угасли романтические тенденции, когда обновлённое общество требовало радикальных решений, модернистских находок, революционных художественных концепций. Н. А. Римский-Корсаков и сам пострадал от мощных, разрушительных шагов новой эпохи, которой были нужны не тонко чувствующие эстеты, а дерзкие пророки и попиратели традиций. Именно в эти годы раскрывается новаторский талант А. Н. Скрябина, покоряет музыкальный мир И. Ф. Стравинский, набирает популярность С. С. Прокофьев. На таком культурном фоне А. С. Аренский стал казаться излишне романтическим, анахроничным и недостаточно эффективным.

На наш взгляд, не только несоответствием новым социокультурным требованиям объяснялось угасание интереса к музыке А. С. Аренского, но и

¹ Горшкова, А. М. А. С. Аренский: личность, творчество, стиль. 2022. С. 19.

тем фактом, что он был безусловным представителем искусства своего поколения, с характерными символистскими содержательными идеями, поисками лирической интонации, способной отразить тончайшие духовные движения. Это те черты, которые в силу исторических причин отступили на дальний план в современной музыке, на пике актуальности которой были интенсивные ритмы и жесткие гармонии С. С. Прокофьева и Д. Д. Шостаковича. Музыка А. С. Аренского стилистически все же принадлежит другой – рубежной эпохе, и музыка эта на фоне модернистского музыкального языка XX века кажется очевидно мягкой, изящной, даже салонной. Кроме того, композитор прожил достаточно короткую жизнь, и при этом много времени уделял педагогической и организаторской деятельности, не посвящая себя полностью сочинению музыки. Сравнительная малочисленность его творческого наследия, отсутствие явных «пропагандистов» этой музыки и её стилистическая принадлежность уже ушедшей на тот момент эпохе обусловили тот факт, что А. С. Аренский так и не вышел на авансцену русской музыки, не выбился из «композиторов второго ряда» в ряд первый. Но именно композиторы «второго ряда», по мнению А. М. Цукера, играли колоссальную роль в «продвижении» истории вперёд: «Именно они формировали художественную среду для деятельности корифеев, разрыхляли почву для расцвета их гения <...> Функция творцов второго ряда, и конкретно композиторов, заключалась в закреплении традиций, сложившейся системы ценностей»¹. И они даже не всегда были традиционалистами: такие как А. С. Аренский «нащупывали новые пути, не ведая, куда они ведут»², что и доказало дальнейшее появление в его творчестве первой русской камерной оперы «Рафаэль».

Спустя столетие, в начале XXI в. интерес к музыке композитора вновь вернулся, что закономерно ввиду его важного вклада в развитие ведущих

¹ Цукер, А. М. В тени классиков: к проблеме целостности музыкально-исторического процесса. 2010. С. 9.

² Цукер, А. М. В тени классиков: к проблеме целостности музыкально-исторического процесса. 2010. С. 12.

музыкальных жанров отечественной музыки, а также влияния личности А. С. Аренского на музыкальную культуру его времени. К тому же, история циклична: и если в начале столетия публика хотела слышать новаторов и модернистов, то вскоре эти самые прогрессивные музыканты оглянулись в прошлое, стали искать утраченную гармонию и красоту в старинной музыке, актуализировались неоклассические тенденции, а во второй половине XX в. – более узкое течение «неоромантизм». Неудивительно, что именно с этим периодом совпадает и первая волна возвращения интереса к забытым русским классикам, к личности и творчеству А. С. Аренского. В 1956 г. была исполнена и записана на грампластинку его опера «Рафаэль», в 1966 г. вышла монография Г. М. Цыпина о жизни и творчестве композитора. Вторая волна интереса связана с рубежом XX – XXI вв. и возвращением интереса к уникальной национальной культуре, русской духовности, глубинной ментальности, интонационности. Поворот к новой простоте, новой искренности, метамодерну актуализирует творчество тех русских композиторов, кто мог тонко чувствовать, мыслить истинно русскими категориями и интонациями. А музыка А. С. Аренского именно так и воспринималась – как романтическая, искренняя, глубоко национальная.

Таким образом, А. С. Аренский был поистине универсальной и разносторонней личностью. На протяжении своей творческой жизни он проявил себя в качестве композитора, педагога, общественного и культурного деятеля, исполнителя, выступая и как пианист, и как дирижер, получая многочисленные положительные отзывы и рецензии от современников и слушателей. Несмотря на специфический характер его музыкальной одаренности, профессиональную загруженность и острую необходимость во времени, которое он хотел уделять композиции, ему удалось совместить композиторский труд с педагогической и концертной работой, а также с управленческой и общественной деятельностью. В его композиторском наследии прослеживается влияние эпохи, в которой он жил и творил.

Важнейшие тенденции развития русской музыкальной культуры конца XIX – начала XX вв. повлияли на выбор сюжетов, обусловили тяготение к лаконичной, сжатой симфонической драматургии и значительное расширение ладотональных, гармонических и фактурных средств в оперном творчестве А. С. Аренского. Считаясь сегодня «композитором второго ряда», на рубеже XIX–XX вв. А. С. Аренский имел большое влияние на музыкальную жизнь своего времени и пользовался немалой популярностью, что отразилось, в первую очередь, в его важном вкладе в становление современного русского искусства и в частности – в области оперного жанра.

ГЛАВА 2
ТРАДИЦИИ РУССКОЙ ОПЕРЫ
В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ А. С. АРЕНСКОГО:
«СОН НА ВОЛГЕ», «НАЛЬ И ДАМАЯНТИ»

**2.1 «Сон на Волге» в контексте
национальных традиций оперной драматургии***

*«Русская классическая опера
никогда не знала обязательных шаблонов
жанра. В ней существовали жанровые
разновидности драматургии, определяемые
различными сюжетно-тематическими
основами оперных произведений».*

Б. М. Ярустовский¹

Зародившись в XVIII в. в эпоху русского просветительства, отечественная опера быстро прошла путь становления от подражания уже сложившимся канонам в итальянском, немецком, французском искусстве – до самостоятельных, национально-самобытных образцов жанра. К числу первых русских опер относятся «Несчастье от кареты» и «Санкт-Петербургский гостиный двор» В. А. Пашкевича, «Ямщики на подставе» Е. И. Фомина, «Мельник – колдун, обманщик и сват» М. М. Соколовского (во второй редакции – музыка Е. И. Фомина), «Сокол» и «Сын-соперник» Д. С. Бортнянского. Уже первые оперные сочинения русских композиторов открыли новую область музыкально-театрального искусства, внесли в него актуальное содержание, новые принципы музыкальной драматургии.

* При написании параграфа 2.1. использованы статьи автора, см.: [111].

¹ Ярустовский, Б. М. Драматургия русской оперной классики. Работа русских композиторов-классиков над оперой. 1953. 376 с

Начиная с этих ранних этапов и до сегодняшнего дня русская опера никогда не подчинялась строгим канонам и шаблонам жанра: в зависимости от сюжета и становления образов героев в каждой конкретной опере свободно сочетались принципы разных жанровых подвидов оперы и различные драматургические закономерности. Однако при этом можно выделить ведущие отечественные традиции оперного жанра: они были заложены основоположником русской оперы М. И. Глинкой, в творчестве которого берут начало два главных направления национальной оперной школы в виде народной драмы («Жизнь за царя») и сказочно-фантастической оперы («Руслан и Людмила»). В дальнейшем этот жанровый ряд обогащается появлением лирико-психологических опер А. С. Даргомыжского («Эсмеральда», «Русалка», «Каменный гость»), эпических монументальных опер А. П. Бородина («Князь Игорь») и реформаторских музыкальных драм М. П. Мусоргского («Борис Годунов», «Хованщина»). Становление лирической оперы в русской музыке связано с бессмертными шедеврами П. И. Чайковского («Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Мазепа», «Иоланта» и др.). Развитием практически всех основных ее типов русская опера обязана Н. А. Римскому-Корсакову («Псковитянка», «Снегурочка», «Садко», «Царская невеста» и др.).

На рубеже XIX–XX вв. традиции русской оперной драматургии представлены гибким сочетанием различных жанровых подвидов (чаще всего – лирической и эпической, лирической и комической, лирической и драматической опер, а также эпической и сказочно-фантастической), стремлением к уникальности формы и драматургии, важной ролью симфонического начала. Как отмечает О. В. Комарницкая, «особенности оперной композиции как целого находятся в зависимости от жанровой специфики сочинения. В русской классике XIX–XX вв. оперные произведения ориентированы на максимальную индивидуализацию формы на высшем композиционном уровне. П. И. Чайковский, М. П. Мусоргский создают непревзойденные по художественной красоте концепции, каждая из

которых оригинальна и специфична»¹. То же самое можно сказать и о разнообразных операх Н. А. Римского-Корсакова, жанровая палитра которых простирается от сказки («Садко», «Золотой петушок») до исторической драмы («Царская невеста») и притчи («Сказание о невидимом граде Китеже»), а сам композитор утверждал: «Я лично по крайней мере никогда не верил в существование одной единой, истинной формы, – и, наоборот, в своей музыке дал целый ряд разнообразных решений этой сюжетной художественной задачи. По моему крайнему убеждению, в действительности должно существовать почти столько же различных оперных форм, сколько существует отдельных типов оперных сюжетов»².

Среди всего творческого наследия А. С. Аренского оперы, к глубочайшему сожалению, составляют самую малоизученную часть, несмотря на то что при жизни снискали зрительские симпатии и положительный отклик критиков и публицистов. Очевидно, для композитора музыкальный театр был хотя и привлекательной, но не многочисленной сферой творчества. При этом под музыкальным театром подразумеваются «разновидности музыкально-сценического жанра (опера, балет, оперетта, музыкальная комедия <...>. Это понятие, широко используемое в искусствоведении (театроведении, музыковедении, балетоведении), в отечественной науке до сих пор не имеет четкой категориальной определенности»³. В музыковедении оно традиционно используется для обозначения всей совокупности музыкально-театральных сочинений того или иного композитора и используется для описания совокупной специфики этих произведений. Музыкальный театр А. С. Аренского представлен довольно небольшим количеством произведений: это три оперы – «Сон на Волге» (1888 г.), «Рафаэль» (1894 г.), «Наль и Дамаянти» (1903 г.) и один

¹ Комарницкая, О. В. Русская опера XIX – начала XXI вв. Проблемы жанра, драматургии, композиции. 2012. С. 10.

² Яковлев, В. В. Пушкин и музыка. URL: https://ale07.ru/music/notes/song/pushkin/rimskiy_korsakov6.htm (дата обращения: 06.06.2022)

³ Махрова, Э. В. Музыкальный театр: терминологический экскурс // Opera musicologica. 2019. № 3 (41). С. 20–31.

балет «Египетские ночи» (1900 г.). Совершенно закономерно, что А. С. Аренский, который в раннем творчестве испытал значительное влияние Н. А. Римского-Корсакова и П. И. Чайковского, в своей первой опере продолжает традиции отечественной оперной драматургии и прежде всего – музыкального театра вышеназванных композиторов.

Более того, и впоследствии он всегда придерживался лучших отечественных достижений, ориентировался на русскую классику, то есть выступал как продолжатель национальных традиций в искусстве. Работа над самой первой оперой «Сон на Волге» началась еще во время московского периода творчества А. С. Аренского, в то время композитор учился в классе Н. А. Римского-Корсакова. Удачная премьера состоялась под управлением самого автора в Большом театре Москвы в 1890 г. и увенчалась огромным успехом, обилием восторженных зрителей, критиков, рецензентов, родных и друзей композитора. Так, среди отзывов находим слова критика Н. Д. Кашкина: «Музыка оперы заключает в себе множество интересных, прекрасных мест; мелодический материал её отличается большим изяществом, гармония – богатством»¹. Однако самые положительные отзывы были у П. И. Чайковского, мнение которого было авторитетным для самого автора и для всей столичной музыкальной элиты, в письмах к С. И. Танееву находится упоминание о том, что опера «Сон на Волге» стала «одной из самых симпатичных и прелестных опер, какие только существуют»², а ее автор – А. С. Аренский – человек, обладающий огромным талантом.

Написание оперы «Сон на Волге» ознаменовало период поиска собственного уникального стиля. Еще находясь на учебе в Петербурге, А. С. Аренский испытывал опосредованное влияние балакиревского кружка и более прямое влияние своего учителя Н. А. Римского-Корсакова. Подтверждением этого стал выбор первоисточника для либретто будущей оперы – это сюжет историко-бытовой драмы А. Н. Островского «Воевода».

¹ Кашкин, Н. Д. «Сон на Волге» // Артист. 1891. № 12. С. 133–138.

² Чайковский П. И. – Танеев С. И. Письма / сост. и ред. В. Д. Жданов. М.: Госкультпросветиздат, 1951. С. 100.

Очень часто многие исследователи отмечают сходство пьесы А. Н. Островского с драмой Л. А. Мея «Псковитянка», которая послужила основой для создания одноименной оперы Н. А. Римского-Корсакова. К тому же, эти произведения учителя и ученика сближает и гражданско-освободительная направленность сюжета, и строение опер. О влиянии балакиревского кружка на оперу «Сон на Волге» А. С. Аренского свидетельствует широкое использование фольклора и цитат в опере, а также выбор ариозно-декламационной мелодики в монологах оперы, которая явно отсылает к вокальным произведениям М. П. Мусоргского. Среди цитат приведем в пример знаменитую песню из оперы «Вниз по матушке Волге», которая стала лейттемой всей оперы.

В московский период, когда происходило написание оперы «Сон на Волге», А. С. Аренский как раз сдружился с С. И. Танеевым, именно он и попросил П. И. Чайковского подарить молодому композитору готовое либретто по драме А. Н. Островского «Воевода». Активизирующими факторами в данном случае послужили два момента: во-первых, отдельные оркестровые номера к «Воеводе» А. С. Аренский сочинил, еще будучи студентом Петербургской консерватории, о чем в своих воспоминаниях пишет Н. А. Римский-Корсаков. Во-вторых, либретто по драме А. Н. Островского уже было готово. Дело в том, что на основе этого сюжета П. И. Чайковский ранее уже написал свою первую оперу «Воевода», но оказался ею недоволен и уничтожил почти весь музыкальный материал, либретто же так и осталось по сути не востребуемым и не воплощенным в жизнь. Таким образом, благодаря ходатайству С. И. Танеева либретто попало к А. С. Аренскому.

В такой ситуации, казалось бы, не избежать сравнений музыки великого композитора П. И. Чайковского и начинающего автора А. С. Аренского, однако последнему удалось не попасть под шаблонность и эпигонство. В процессе работы либретто было значительно переработано А. С. Аренским, жанровые и сюжетные акценты были переставлены, и в

целом можно сказать, что две эти оперы – совершенно разные, и совпадают лишь по общей сюжетной канве. Если для П. И. Чайковского главной была лирико-психологическая драма, основанная на любовной истории, то у А. С. Аренского на первый план выступает народно-бытовое начало, «весьма своеобразно живописующее эпоху, быт и нравы допетровской Руси; это полотно, где прихотливо сплетаются реальность и фантастика, где наряду с боярами, посадскими и дворовой челядью изображены традиционные персонажи русской народной сказки – домовой, волхвы, кудесники»¹. Однако наличие сказочных, фантастических, характерных фольклорных персонажей не делает оперу «Сон на волге» собственно сказочно-фантастической по типу, на первом плане все равно остается лирико-бытовая разновидность оперного жанра с присущими ей драматургическими закономерностями.

Композитор очень быстро и активно работает над музыкой, и уже в 1890 г. на сцене Большого театра с большим успехом была поставлена его первая опера «Сон на Волге», премьерой дирижировал сам автор. П. И. Чайковский присутствовал на постановке и очень высоко оценил сочинение молодого композитора, отметив, что некоторые сцены потрясли его буквально до слез. Многие критики также высоко оценили оперу, М. Г. Цыпин считает ее лучшей театральной работой А. С. Аренского. Но это мнение не единственное: некоторые находят оперу «Сон на Волге» анахроничной, затянутой слишком традиционной. И. Ф. Стравинский, который в целом ценил музыку А. С. Аренского, считал данное произведение откровенно скучным. На сегодняшний день оперная практика доказывает определенную правоту такого мнения: современные постановщики ни разу не возвращались к идее вернуть «Сон на Волге» на театральные подмостки. Для современного зрителя опере, безусловно, не хватает сюжетной динамики и актуальной проблематики (возможно, это можно было бы компенсировать

¹ Левашова, О. Е. История русской музыки: Учеб. для муз. вузов / [О. Левашова, Ю. Келдыш, А. Кандинский и др.]. М.: Музыка, 1972. С. 144.

за счёт современной интерпретации, переноса времени и места действия в нынешние реалии).

Сюжет оперы повествует о старом грозном самоуправце-воеводе Шалыгине, который силой удерживает у себя двух молодых девушек – жену беглого посадского человека¹ Дубровина, Олёну, и невесту боярина Бастрякова Марью, на которой вздумал жениться сам. Обманутый колдуном Мизгирём, Воевода уезжает в далёкий монастырь на Волге, а тем временем Дубровин с Бастряковым освобождают своих возлюбленных. В поездке Воеводе снится пророческий и обличающий сон, где он видит не только беглецов, но и наказания за свои злодеяния. Срочно возвращаясь домой, он успевает схватить сбежавших, но в последний момент появляется новый воевода и лишает Шалыгина власти.

По жанру «Сон на Волге» относится к лирико-бытовым операм со сказочно-фантастическими элементами, так как в ней любовно-лирическая коллизия сочетается с красочным показом сцен быта и народной жизни русских людей и присутствием фольклорных персонажей типа Домового и Колдуна. Сюжет разворачивается неспешно и постепенно, раскрываясь в процессе четырёх действий, но сами действия – достаточно лаконичные и логично организованные в драматургическом плане, имеющие свои локальные и четкое выдержанные драматургические этапы – начало, развитие, кульминацию и завершение. При этом в целом завязка всей оперы расположена в первом действии, развитие приходится на второе и третье действия, кульминация – это Сцена снов Воеводы в четвертом действии и его возвращение, развязка – окончание четвертого действия. Опера «Сон на Волге» имеет традиционную номерную структуру²:

Оркестровое вступление.

Действие I:

1. Сцена и хор «На море утушка купалася»

¹ Посадские люди – «посажане», одно из торгово-ремесленных сословий в средневековой Руси.

² Ввиду отсутствия в музыковедческой литературе описания строения оперных произведений А. С. Аренского мы приводим номерную структуру всех его опер.

2. Песня Бастрюкова «Догорай на небе»
3. Дуэт Марьи и Бастрюкова «Вот диво-то»
4. Сцена появления Воеводы «Постой, какие очи»
5. Финал первой картины
6. Ария Бастрюкова «Душа горит»
7. Сцена и хор «Боярин!»
8. Речитатив-ариозо Дубровина «Как зверь лесной»
9. Трепак и хор «Уж полно»

Действие II:

10. Ария Воеводы «Я жалую вас милостью боярской»
11. Ариозо Олёны «Куда бежать-то?»
12. Сцена «Боярин, Мизгиря пригнали»
13. Заклинание Мизгиря «На море, на океане»
14. Шествие богомольцев и хор нищих
«Отчего начался у нас белый свет?»
15. Каватина Пустынника «Года бегут»
16. Сцена Пустынника и Дубровина «Табань!»
17. Ария Дубровина «Велик мой грех»
18. Финал «Сходилася правда с кривдою»

Действие III:

19. Пляска и хор девушек «У меня-ль во садочке»
20. Речитатив и песня Марьи «Соловушка во дубровушке»
21. Сцена Марьи и Олёны «Государыня, боярыня»
22. Дуэт «Тихо луна взойдет»
23. Сцена «Тише, идут» и Сказка Недвиги
24. Ария Домового «Что вечерняя красная зорюшка»

Действие IV:

25. Колыбельная песня
26. Сны Воеводы «Сдавил всю грудь»
27. Квартет «Темная ночка»

28. Сцена «Бежим скорей»

29. Финал и хор «Слава».

В отношении композиции и драматургии, масштабности оперного полотна, количества действий, наличия увертюры и обособленных вокальных номеров А. С. Аренский продолжает традиции «крупномасштабных сочинений» (по классификации О. М. Комарницкой¹) русской оперной классики. Такие произведения в основном стройные и логичные, в частности – оперы Н. А. Римского-Корсакова с его излюбленными сказочно-фантастическими элементами, драматургически обособленными действиями и красочными оркестровыми номерами. И в этом аспекте А. С. Аренский выступает как продолжатель традиций своего учителя.

Каждое действие оперы «Сон на Волге» (за исключением третьего) делится на две картины. Как уже упоминалось выше, в опере композитор придерживается номерной структуры, однако в ней отсутствует жесткая структурированность и «строгость» разделения музыкального текста: здесь целесообразней вести речь о свободной номерной структуре. Это подразумевает объединение нескольких номеров в одну сцену, в частности благодаря системе лейтмотивов и интонационно-тематических связей, а также введение элементов сквозного развития. Такая симфонизация музыкальной ткани не только роднит творческий подход молодого композитора с П. И. Чайковским и Н. А. Римским-Корсаковым, но и становится знаковой для всего оперного творчества А. С. Аренского: «Подобная трактовка номерной структуры сохранится и в последующих сценических произведениях Аренского»², – отмечает А. М. Горшкова.

Каждое действие имеет свое логическое развитие и приходит в определенный момент к кульминации, которая и в драматургическом плане, и в музыкальном контексте является вершиной развития, то есть можно утверждать, что в опере они совпадают. Так в финале первого акта

¹ Комарницкая, О. В. Русская опера XIX – начала XXI вв. Проблемы жанра, драматургии, композиции. 2012. 45 с.

² Горшкова, А. М. А. С. Аренский: личность, творчество, стиль. 2022. С. 60.

кульминация находится в пятом номере – это финал первой картины, хоровой номер с участием большей части действующих лиц – Бастрюкова, Резвого, Шута, Марьи Власьевны, Воеводы и слуг. В финале второго акта кульминация находится в двух местах, так как в действии две картины: в 11 номере ариозо Олёны «Куда бежать-то?» представляет собой своеобразную лирическую кульминацию первой картины, а ария Дубровина «Велик мой грех» из 17-го номера – это драматическая вершина второй картины. Третий акт – середина всего музыкально-драматургического развития оперы, она подготавливает главную кульминацию – Сцену снов Воеводы, которая прозвучит в финальном четвертом действии, в самом начале. После этого весь драматизм постепенно угасает и идет на спад. Кульминацией четвертого действия и одновременно общей развязкой выступает хор «Слава», торжественно завершающий оперу. Подобная композиция в целом характерна для масштабных русских опер предшественников и современников А. С. Аренского, начиная от классического глинкинского «Ивана Сусанина» («Жизнь за царя») и заканчивая многими примерами из оперного наследия Н. А. Римского-Корсакова.

Также вполне традиционен композитор и в отношении музыкального языка оперы: «Сочинение Аренского непосредственно примыкает к созданиям петербургской оперной школы, близко сценическим шедеврам Мусоргского, Бородина, и, конечно же, Римского-Корсакова: те же тонкие, роскошные краски, та же свобода музыкальной речи, то же умение одевать народные мелодии в живописный музыкальный наряд... Лейтгармония Мизгиря, основанная на увеличенном трезвучии, заставляет вспомнить приемы оркестровой характеристики, применявшиеся Римским-Корсаковым; пирушка и трепак в доме Бастрюкова вызывают ассоциации с гулянкой у Владимира Галицкого (из оперы «Князь Игорь»), сцена ворожбы имеет много общего с гаданием Марфы из второго акта оперы «Хованщина»; Домовой Аренского в музыкальном отношении – ближайший родственник

Лешего из “Снегурочки” и т. д. Иными словами, Аренский в своей первой и лучшей опере идет теми же путями, что и композиторы “Могучей кучки”, пользуется их музыкально-сценическими приемами, подчеркивает верность их традициям»¹. Но это не означает, что А. С. Аренский мыслит несамостоятельно, подражательно и шаблонно, что он не проявляет никакой оригинальности. Напротив, его оркестровые находки и мелодически яркие вокальные номера отличают музыку оперы «Сон на Волге» и придают ей самобытность.

В оркестровом вступлении к собственно вокальному «действию» экспонируются основные лейттемы, которые будут появляться на протяжении всей оперы, показаны их единство и борьба, противопоставление друг другу. В этой своеобразной увертюре торжественность основной темы рефрена противопоставляется динамичным звукоизобразительным эпизодам, рисующим течение Волги, и остро-хроматическим разделам сказочно-фантастического образного содержания». Яркая выразительная динамика *ff*, величественный, торжественный характер обрисовывают всю драматургическую канву оперы. Это тема, словно концентрирующая в себе силу судьбы и высшей справедливости (нотный пример 1).

Данное вступление характеризуется А. М. Горшковой как «один из удачнейших номеров оперы»², хотя с этим мнением не согласились бы критики и современники А. С. Аренского, посчитавшие наиболее удачным номером симфоническую картину «Снов Воеводы». Оба эти номера перекликаются друг с другом, демонстрируя сходные принципы сугубо инструментального интонационно-тематического развития. Уникальность Вступления состоит в том, что композитор наделяет его, в отличие от сцены «Снов», традиционными функциями оперной увертюры: здесь предвосхищаются многие лейттемы оперы, а оригинальность их звучания определяется яркостью тематизма и красочными находками в области

¹ Левашова, О. Е. История русской музыки. 1972. С. 144.

² Горшкова, А. М. А. С. Аренский: личность, творчество, стиль. 2022. С. 63.

оркестровки. А. С. Аренскому свойственно стремление к утонченности и изысканности звучания, поиску нестандартных тембровых и фактурных решений за счет использования полимелодичности, многопластовости. Подобные темы встречаются и в других операх А. С. Аренского во вступительных разделах, но также и в других жанрах.

Вся опера пронизана лейтмотивами и лейтмотивными связями, такому принципу А. С. Аренский придерживается и в других своих операх. В опере «Сон на Волге» лейтмотивы можно условно «разделить на две группы: характеризующие персонажей (Марью Власьевну, Дубровина, Мизгиря, Недвигу) и нематериальные явления (лейтмотив своеволия Воеводы, любви Марьи Власьевны и т. д.)»¹.

«С точки зрения гармонического языка опера принадлежит к классико-романтической традиции. К примеру, в лирических эпизодах используются типичные для подобных сцен в романтической музыке последовательности неустойчивых гармоний, эллипсисы, обороты с секвенциями и задержаниями»², что, на наш взгляд, больше доказывает тяготение А. С. Аренского к романтическому стилю, нежели классическому. Композитор оперирует устоявшимися семантическими значениями гармонии и лада. Например, лейтгармонией колдуна Мизгиря является увеличенное трезвучие, в лейттемах Воеводы основополагающую роль играет напряженный и тревожный уменьшенный септаккорд. Плагальные обороты и красочные оттенки натуральных ладов свидетельствуют о традициях русской композиторской школы. Таким образом, в отношении гармонии А. С. Аренский весьма традиционен. Примечательной является «первая сцена в хоре “На море утушка купалася”, где композитор использует мелодию народной песни, но очень красочно ее оркеструет, то поручая хору *a cappella*, то сопровождая контрапунктом низких оркестровых партий, то обрамляя легкими фигурациями струнных и деревянных духовых инструментов. Здесь

¹ Горшкова, А. М. А. С. Аренский: личность, творчество, стиль. 2022. С. 64.

² Горшкова, А. М. А. С. Аренский: личность, творчество, стиль. 2022. С. 65.

же дана первая сольная характеристика Марьи: в плавных распевных интонациях и романсовом сопровождении Ариозо Марьи “Ты Расскажи” предстает образ глубоко лирический и тонко обрисованный композитором. Эта музыкальная характеристика явно противопоставляется и контрастирует теме вступления, основному лейтмотиву высшей силы. Проникнутая элегически-романсовыми интонациями, вокальная партия Марьи выдержана в характере бытовой песенной лирики. Марья Власьевна просит няню рассказать девушкам любовную сказку, ее вербальный текст стилизован под народную речь» (нотный пример 2).

*«Ты Расскажи, как в тереме высоком
На заперти и день, и ночь в тоске
Красавица горюет одиноко
И слёзы льёт о миленьком дружке»¹.*

В народном духе решена и Песня Бастрюкова «Догорай на небе зоренька скорее», где легкие свирельные наигрыши инструментального вступления сменяются арпеджированным аккомпанементом – гусельными переборами, сопровождающими вокальную партию героя. Эти два портретных образа перекликаются между собой и создают «парную» характеристику, связывая героев и образуя необычный «дуэт согласия на расстоянии». Вокальная партия Бастрюкова здесь имеет распевный, эпический склад:

*«Догорай на небе, зоренька, скорее,
В сумраке вечернем удалым вольней!
Месяц из-за тучи осветил поляны,
Поползли по Волге сизые туманы...
Соловей над Волгой на раките свищет,
Удалой молодчик красну девуку ищет...*

¹ Островский, А. Н. Воевода (Сон на Волге) // Собрание сочинений в 10 томах / под общ. ред. Г. И. Владыкина, А. И. Ревякина, В. А. Филиппова. М.: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1959. Том 4. Комментарии В. А. Бочкарева. URL: http://az.lib.ru/o/ostrowskij_a_n/text_0092.shtml. (дата обращения: 15.09.2023)

*Жду тебя, родная, проглядел все очи,
Выходи украдкой под покровом ночи»¹.*

Обе характеристики сливаются воедино в следующем любовном Дуэте Марьи и Бастрюкова, в котором демонстрируются их искренние взаимные чувства. Арпеджированные аккорды и мерное покачивание кантиленной мелодии рисуют идиллическую картину в Дуэте, в то же время, напоминая о характерном «гитарном» сопровождении, типичном для любовных серенад и романсов (нотный пример 3).

Но всю эту идиллию резко нарушает появление Воеводы, который моментально увлекается красотой Марьи и сразу проявляет свои негативные характеристики как антигероя оперы.

Образ центрального персонажа наиболее полно и разнообразно показан композитором в опере «Сон на Волге». Вызывающее поведение и крутой нрав воеводы Шалыгина передается с помощью мрачных, зловещих оркестровых красок, часто применяемого стаккато у низких инструментов, маршеобразных ритмов и суровых «рубленных» мелодий с подчеркнуто декламационной природой (нотный пример 4). Даже вербальные характеристики его партии максимально жесткие, с краткими рваными фразами:

*«Постой! Какие очи!
Нельзя налюбоваться, наглядеться...
Я много видел на своём веку,
Таких очей не приводилось видеть...
Красавица, ты из какой земли?»².*

В основе лейтхарактеристик Воеводы на протяжении всей оперы – напряженная гармония уменьшенного септаккорда, которая передает тревогу

¹ Островский, А. Н. Воевода (Сон на Волге) URL: http://az.lib.ru/o/ostrowskij_a_n/text_0092.shtml. (дата обращения: 15.09.2023).

² Островский, А. Н. Воевода (Сон на Волге) URL: http://az.lib.ru/o/ostrowskij_a_n/text_0092.shtml. (дата обращения: 15.09.2023).

и волнение. В финале первой картины первого действия (№ 5) происходит завязка оперы с похищением Марьи, вся эта крупная хоровая сцена выдержана в суровых музыкальных средствах образа Воеводы. Вторая картина начинается с драматичной и полной тоски Арии Бастрюкова «Душа горит», где он оплакивает свою судьбу и свою потерянную невесту. Жалобные, скорбно-щемящие интонации в оркестре дополняются драматичными возгласами в вокальной партии героя, демонстрирующими его отчаяние.

Образу Бастрюкова противопоставляется образ Дубровина – второго мужчины, обиженного Воеводой: у Дубровина тот похитил жену Олёну. Дубровин показан как свободолюбивый, немного мрачный человек, который после всех своих злоключений готов на многое, чтобы освободить жену. Для его характеристики А. С. Аренский избирает соответствующие выразительные средства: суровые октавные интонации в низком регистре оркестра сочетаются с медленным темпом и речитативными, неспешными оборотами вокальной партии, а в кульминационных моментах прорывается драматизм и эмоциональность героя, показанная через высокие звуки и хроматизмы в его партии, усиление динамики, напряженные тремоло в сопровождении. Завершает первое действие оркестрово-хоровая картина: сначала в стремительном темпе звучит танец Трепак, полный острых пунктирных ритмов и подчеркнутых акцентов, динамически громких и резких оборотов, что передает решимость главных героев.

Во втором действии подробно показан образ Воеводы: в его развернутой Арии с хором «Я жалую вас милостью боярской» показаны его наставления слугам перед отъездом. Композитор отбирает самые суровые и устрашающие интонации, размеренное и уверенное ритмическое движение крупными длительностями, резкие диссонирующие аккорды в оркестре, а также сочетание контрастных эпизодов – более медленного, с наказаниями стеречь похищенных девушек, и быстрого – с угрозами и обещаниями казней за непослушание. Этому суровому номеру противопоставляется

эмоциональное Ариозо Олёны «Куда бежать-то» – по сути единственный ее самостоятельный номер, где персонаж глубоко раскрыт психологически (нотный пример 5).

Драматичные, экспрессивные вокальные интонации отчаявшейся героини постоянно прерываются паузами, словно вздохами, и дополняются мрачными аккордами в оркестре, передающими ее обреченность. Неспроста А. С. Аренский выбирает для этого номера тональность *b-moll*, которая придает образу Олёны мрачности и драматизма, притом, что вокальная партия наполнена широкими, экспрессивными скачками.

В следующих двух номерах показан новый образ – это колдун Мизгирь, хитрый и изворотливый полумифический персонаж. В экспозиции данного персонажа А. С. Аренский обращается к устоявшимся традиционным приемам, романтическим гармониям и краскам. Так, в основе лейтгармонии Мизгирия лежит увеличенное трезвучие, которое указывает на принадлежность этого героя к фантастической сфере. Его интонации – преимущественно хроматизированные, с краткими скачкообразными мотивами и триольными ритмами, иногда даже с звукоподражанием смеху, они подчеркнуты диссонансами и красочными тембрами в оркестре. В № 13 «Закливание Мизгирия» А. С. Аренский создает необычную мистическую атмосферу благодаря затаенной тихой динамике, низким октавным лейтмотивам и тревожному тремоло в оркестре, которые сменяются нисходящими хроматическими ходами и триолями (нотный пример 6).

Заслуживает внимания и оригинальный вербальный текст Заклинания, в котором использованы типичные фольклорные фразеологизмы, смешение высокого стиля и низкого “колдовского” слога, напоминающего семантически-бессмысленные, но колоритные заговоры:

*«На море, на океане,
На каменном на острове Буяне
Лежит доска, на той доске тоска.
И корчится, и ёжится, и бьётся,*

*С доски да в воду, из воды в огонь.
 А из огня выходит чѣрт и вѣпит:
 Ты дуй тоску рабе Марии в кости,
 Беги скорее, пава Романя,
 И в тело белое, и в чѣрну печень.
 И в сердце ретивое! Шалда, калда»¹.*

Говоря о мифологичности образа Мизгиря, следует вспомнить о том, что в славянской мифологии Мизгирем называли паука, который по своему значению в традиционной культуре характеризовал существо коварное, злое, устрашающее, одним словом – всю нечисть. Издавна считалось, что мизгирь – он же паук – как одна из ипостасей домового. Люди считали его существом из потустороннего мира и наделяли его неким волшебством и магией. Наверняка, чтобы воссоздать образы Мизгиря, Колдуна, Домового в опере «Сон на Волге» А. С. Аренский интересовался славянской мифологией. Вокальная партия Колдуна выдержана в речитативно-декламационном характере, он словно не поет, а говорит нараспев, иногда внезапно переходя на шепот или резко выкрикивая на фортиссимо свои магические слова, это обусловлено и содержанием текста, и самим магическим образом, который А. С. Аренский подчеркивает с помощью разнообразных стилистических средств музыкальной выразительности.

Вторая картина второго действия открывается эпизодом шествия богомольцев. Нисходящее секвентное развитие и тональность *E-dur*, октавное движение в нижнем регистре, хроматизмы, четкий ритмический рисунок, двудольный размер, характерный для шествий, погружают в умиротворенную атмосферу, когда богомольцы направляются по мосту к монастырю и встречают там нищих. Появляется такой же неспешный мужской хор «Отчего начался у нас белый свет?» философского характера и

¹ Островский, А. Н. Воевода (Сон на Волге). URL: http://az.lib.ru/o/ostrowskij_a_n/text_0092.shtml. (дата обращения: 15.09.2023).

переходит в Каватину Пустынника «Года бегут». Этот второстепенный фоновый персонаж призван оттенить образ раскаивающегося Дубровина: с ним они встречаются в следующей сцене. Важное место занимает обширная Ария Дубровина «Велик мой грех», где продолжается его характеристика как свободолюбивого и эмоционального персонажа. Композитор использует множество восходящих экспрессивных секстовых скачков и пунктирных ритмов в сопровождении тревожных пассажей и тремоло в оркестре (нотный пример 7).

Поступенное восходящее движение по хроматизмам, которое периодически сменяется на нисходящее, тональность *g-moll*, характерная для распевных арий, ламентозные секундовые интонации и выразительная динамика рисуют картину покаяния. Музыка здесь, как внутренняя поэзия души, дает возможность высказать герою самые затаенные, искренние мысли. Несколько контрастных эпизодов составляют Арию: появляются более спокойные, размеренные разделы, где герой дает обет построить монастырь после того, как освободит жену, и эмоциональный раздел *Adagio* с звукоизобразительным эффектом, подражающим течению Волги, и краткий заключительный речитатив. Завершается действие совмещением шествия нищих с темой Воеводы, который прибыл в монастырь, а затем переходом в хор на основе русской народной песни «Сходилася правда с кривдою».

Третье действие оперы «Сон на Волге» открывается Хором девушек «У меня ль во садочке»», в котором использована мелодия подлинной русской народной песни. Тема гармонизована просто и непринужденно, сохраняя свой фольклорный колорит (нотный пример 8).

Роль подобных хоров в опере А. С. Аренского не случайна: отечественные традиции оперной музыки подразумевают важные драматургические функции хоровых эпизодов. «Значение хора в развитии действия может быть очень различным», – отмечает И. В. Способин. – «С одной стороны, на хоровые пьесы возлагается роль декоративная, для оттенения моментов более важных в развитии действия (хор „Девуцы,

красавицы“ из оперы “Евгений Онегин” Чайковского, обрамляющий сцену объяснения Онегина с Татьяной). Сюда же, более или менее, относится и создание посредством хорового номера так называемого „местного колорита“ (хор „Болят мои скоры ноженьки“ из той же оперы). С другой стороны, такому традиционному использованию хора противопоставляется новый принцип, провозглашенный Мусоргским в его музыкальных драмах: хору придается значение основного действующего лица»¹. Именно оттеняющую функцию выполняет Хор девушек «У меня ль во садочке», как и большинство других хоров на народно-песенной основе в опере «Сон на Волге». В этом также проявляется следование А. С. Аренского национальным традициям. Важный сольный номер в раскрытии образа Марьи – Речитатив и Песня «Соловушка во дубровушке», в котором дана исчерпывающая характеристика любящей девушки, искренней и страстной. В соответствии с жанровым обозначением «песни» она написана в народном стиле, с имитацией фольклорных вербальных оборотов в тексте, с использованием сольного запева и его повторения с оркестром, имитирующем гусельные переборы (нотный пример 9).

Припев имеет оживленный танцевальный характер в духе плясовой. Мелодии близки русскому фольклору, они кантиленны, интонационно просты, с типичными квартовыми скачками и поступенными распевами, плавной ритмикой. В заключение номера композитор использует виртуозные обороты, далекие от народной музыки, возвышая Песню Марьи на уровень подлинной оперной арии. Не удивительно, что этот номер очень полюбился публике и исполнителям, и часто звучит в концертном исполнении.

Лирический номер Марьи прерывается появлением Олёны, и в их напряженно-драматической дуэтной сцене выясняется, что планируется план их побега и спасения. Дуэт «Тихо луна взойдет» передает волнение героинь и их переживания: плавные мелодии льются на фоне безостановочного движения восьмушками в размере 6/8 в оркестре, расцвеченные внезапными

¹ Способин, И. В. Музыкальная форма. М.: Музыка, 1972. С. 281.

колоритными гармониями на пониженных ступенях. Но девушки должны ложиться спать, и потому служанка Недвига поет им тихую песню с элементами сказки, в оркестре же звучат типичные убаюкивающие обороты колыбельной. Чтобы передать эту пограничную атмосферу между сном и явью и усилить народно-бытовой колорит оперы, А. С. Аренский следом вводит сказочного персонажа – Домового, который в своей Арии «Что вечерняя красная зорюшка» утешает девушек. Его интонации то простые и напевные, напоминающие народную песню, то прихотливые и хроматизированные, но наиболее красочен оркестровый аккомпанемент – здесь и тремолирующие диссонирующие аккорды у струнных, и подголосочная фактура, напоминающая колыбельные песни, и сказочно-фантастические пассажи во всем диапазоне арфы.

Первая картина четвертого действия полностью посвящена кульминационному эпизоду всей оперы – Снам Воеводы. Г. М. Цыпин считает эту сцену «кульминационным моментом всего оперного творчества композитора, ибо трудно найти у Аренского страницы, равные сцене снов по вдохновению, глубине и сложности музыкального мышления, драматической насыщенности самого театрального действия. Говоря словами Чайковского, относившего первую картину четвертого действия к “безусловно превосходным” местам сочинения, сцена снов и по музыке великолепна, и в сценическом отношении чрезвычайно удалась»¹. Это самый важный в драматургическом отношении номер, центральный эпизод оперы, вынесенный, по сути, в ее заголовок. Ю. Д. Энгель, описывая в статье «Русские ведомости» свои впечатления от оперы, писал: «Немало в “Сне на Волге” сцен свежих, оригинальных. Первое место среди них надо отдать всей первой картине четвёртого действия. Прежде всего, сильное впечатление производит проведенный через всю картину контраст между колыбельной

¹ Цыпин, Г. М. А. С. Аренский. М.: Музыка, 1966. С. 150.

песней старухи и музыкальным кошмаром, одолевающим воеводу. Да и самые фазы этого кошмара удивительно схвачены композитором»¹.

Вся сцена имеет рондообразную форму, где рефреном служит колыбельная песня старухи-крестьянки (она убаюкивает младенца в том домишке, где Воевода остановился на ночлег), оттеняя своей умиротворенностью и проникновенностью кошмарные сны Воеводы и перемежаясь основными лейтмотивами оперы (лейтмотив любви Марьи Власьевны, лейтмотив своеволия Воеводы и лейтмотив высшей справедливости). Особой интонационно-симфонической драматургией обусловлено «противопоставление скорбной песни старухи и видений Воеводы, музыкальный материал которых строится на ведущих лейтмотивах оперы»², поэтому данный номер имеет такое сильное воздействие на слушателей (нотный пример 10).

Вокальная партия Воеводы имеет речитативно-декламационный характер, она угловатая, резкая, сопровождается мрачными остинатными ритмами в оркестре и хроматически заостренным лейтмотивом кошмаров.

Вербальный компонент также весьма выразителен, и своими экспрессивными выкриками вызывает ассоциации со сценой помешательства Бориса Годунова из оперы М. П. Мусоргского:

*«Сдавил всю грудь, проклятый! Душит, давит,
Вздохнуть не даст ни разу, зачураться!
Ох, смерть моя приходит... Чур меня!
Ох, тоскует душа моя!
Отстаньте, отступите, мучители,
Закройте ваши лица, измученные пыткой, испытые,
Как саван белые...»³.*

¹ Энгель, Ю. Д. Аренский (1861–1906). 2021. С. 15–21.

² Горшкова, А. М. А. С. Аренский: личность, творчество, стиль. 2022. С. 65.

³ Островский, А. Н. Воевода (Сон на Волге). URL: http://az.lib.ru/o/ostrowskij_a_n/text_0092.shtml.
(дата обращения: 15.09.2023)

Вся сцена Снов Воеводы объединяется сквозным симфоническим развитием, обнаруживая и в этом, и в самой речевой природе мелодики, продолжение оперных традиций М. П. Мусоргского. Воеводе снятся и его бесчинства, и суд над ним, и заслуженное наказание, но также он видит и побег своих пленниц. Именно это заставляет его пробудиться и спешно отправиться в обратный путь.

Побег пленниц изображен уже в заключительной картине оперы «Сон на Волге», которая начинается с Квартета «Темная ночь». Бастрюков с Дубровиным пришли за Марьей и Олёной, и все они обращаются к ночи как к своей защитнице. Вокальные партии героев сливаются в унисон в припевах, а в куплетах проявляют себя отдельные соло. Женские партии предельно лиричны, а в теме Бастрюкова использована народная песня «Вниз по матушке по Волге», характеризующая его энергичность, темпераментность, решительность и душевную широту. Сцена прерывается появлением Воеводы: желая жестоко покарать беглецов, он сам получает заслуженное наказание – новый воевода прибывает с указом о лишении его власти. Наступает развязка и финал оперы, представленный хором «Слава», написанным в лучших традициях славильных оперных хоров в русской музыке (Хор «Славься» из оперы «Жизнь за царя» М. И. Глинки, хор «Слава» из оперы «Князь Игорь» А. П. Бородина, хор «Уж как на небе солнцу красному слава» из оперы «Борис Годунов» М. П. Мусоргского и т.д.).

Опера «Сон на Волге» ознаменовала ранний период творчества композитора, период его исканий, попыток найти себя и полностью освободиться от стилизового влияния учителей. «Эти годы характеризовались активным поиском индивидуального стиля, что послужило причиной некоторой стилистической неровности и незрелости оперы. В это время Аренский ещё испытывал значительное влияние эстетики и манеры письма Новой русской школы и, в частности – Римского-Корсакова»¹. Тем не менее, несмотря на такую оценку современных исследователей, в годы создания

¹ Горшкова, А. М. А. С. Аренский: личность, творчество, стиль. 2022. С. 61.

оперы и ее первых постановок она снискала успех и была признана лучшим оперным сочинением композитора. В целом, опера А. С. Аренского является ярким, художественно убедительным музыкально-театральным опусом молодого композитора, в котором он удачно объединил лучшие традиции русской оперной школы с собственными драматургическими и музыкальными находками. Это произведение пока еще не обрело сценического возрождения в современном искусстве, но его драматическая составляющая, почвенно русская традиционность и выпуклая музыкальная драматургия, в особенности инструментальная, не исключает такую возможность актуализации.

Подытоживая анализ оперы «Сон на Волге», подчеркнем, что А. С. Аренский в этом сочинении прочно опирается на традиции русской композиторской школы, что в последующих его операх будет не таким очевидным. Большое развитие здесь получает ариозно-декламационная сторона его вокальных партий, которые написаны в традициях русской вокальной мелодики, при этом композитор часто использует фольклорные цитаты и подлинные народные напевы, наделяя звучание национальным колоритом. Однако при всем вокальном богатстве кульминацией становится потрясающая по силе воздействия сцена сна, важную роль в которой выполняет сугубо речитативная мелодика Воеводы и оркестровые краски. Наиболее яркой стороной оперы «Сон на Волге» являются жанровые моменты, и в этом отношении опера А. С. Аренского продолжает лучшие традиции кучкистов, а также своего современника П. И. Чайковского. Не стремясь соответствовать каким-либо шаблонам жанра, автор руководствуется сюжетно-драматургическими особенностями своего замысла и, опираясь на жанр лирико-бытовой оперы, он оригинально дополняет ее сказочно-фантастическими элементами.

2.2 Синтез лирических и эпических черт жанра в опере А. С. Аренского «Наль и Дамаянти»*

«В отечественном музыкальном театре начала XX века типичные элементы жанра трактуются разными композиторами очень индивидуально, что выражается, в частности, в тенденции синтезировать в рамках лирической оперы особенности разных типов оперных спектаклей».

А. А. Скирдова¹

В своих музыкально-драматических произведениях А. С. Аренский стремился продолжать и обогащать лучшие традиции русской оперной школы, и его опера «Наль и Дамаянти» также подтверждает этот тезис. Она являет собой пример оригинального жанрового синтеза, где на основе жанровых и драматургических особенностей лирической оперы создан необычный сплав из собственно лирических черт и эпических элементов. Осведомленность А. С. Аренского в общеевропейских культурных процессах и тенденциях привели к тому, что композитор подсознательно попытался создать произведение, в котором синтезировались актуальные театральные тенденции, но сохранялась прочная опора на национальные почвенные истоки. Возможно, подобная идея, высказанная прямо и публично, противоречила бы магистральным путям развития отечественного музыкального искусства того времени (так называемой «народнической» тенденции, которую отстаивали еще композиторы «Могучей кучки», стремясь максимально отразить в своих сочинениях национальную

* При написании параграфа 2.2. использованы статьи автора, см.: [110; 113].

¹ Скирдова, А. А. Лирические оперы А. Г. Рубинштейна в контексте эволюции жанра. 2011. 219 с.

специфику и «русский дух»). Но А. С. Аренский, во-первых, творил интуитивно, творчески преломляя и подсознательно видоизменяя идеи, пришедшие из западноевропейского музыкального театра; а во-вторых, он никогда не стремился к демонстративному новаторству или оппозиционной тактике. Поэтому его опера «Наль и Дамаянти» стала образцом гибкого сплава жанровых традиций, тончайшего переплетений различных стилевых особенностей, а не новаторским музыкальным текстом.

Опера «Наль и Дамаянти» была написана по мотивам индийского эпоса «Махабхарата» в 1903 г., на основе одноименной поэмы В. А. Жуковского, и была посвящена князю В. Н. Тенишеву. Либретто было разработано М. П. Чайковским. Сюжет повествует о том, как царь Наль встречает свою возлюбленную – царевну Дамаянти, и женится на ней. Но в разгар их счастья Наль пренебрегает священным обрядом омовения, и в наказание ему посылаются огромные бедствия и лишения, в том числе разлука с любимой. За время странствий Наль совершает много добрых дел, противостоит злу извне и своим порокам внутри, и тем самым искупает свою вину. Он побеждает коварного бога Кали, обретая любовь и возвращаясь со своей женой на царский трон.

Несмотря на ориентальное происхождение, по своему сюжету опера перекликается с романтической идеей странствий и лишений, и даже в чём-то напоминает классический сюжет «Пер Гюнта» Г. Ибсена: здесь присутствует и любовно-лирическая завязка, и нарушение главным героем устоявшихся правил и норм морали, и типичная для романтизма тема скитаний, и сказочно-фантастические персонажи (боги, повелитель змей, небесные духи). Главные герои оперы – это Наль, царь Нишады (тенор) и Дамаянти, царица Видарбы (сопрано). Также присутствует главный антагонист – бог ада Кали (баритон) и ряд второстепенных персонажей: отец Дамаянти – царь Бима (бас), ее подруга Сунанда (меццо-сопрано), царь змей Керкота (меццо-сопрано), сводный брат Наля – Пушкура (бас) и др. Что

касается драматургических и музыкально-стилевых признаков жанра – то, безусловно, преобладают в опере «Наль и Дамаянти» лирические черты¹.

Русская лирическая опера зародилась в XIX в. по аналогии с распространенным в европейском искусстве жанром – французской лирической оперой, первым образцом которой считается «Фауст» Ш. Гуно (1859), а развитие жанра происходило в многочисленных подобных операх французских композиторов А. Тома, Ж. Бизе, К. Сен-Санса, Л. Делиба, Ж. Массне. Композиционные особенности лирической оперы не были новыми – они опирались на «большую» и комическую оперу, давно сформировавшимися во французской музыке, но с необходимыми конкретному сюжету коррективами. Например, в лирической опере сократилось количество действий, произошел отказ от монументальности сюжета. Обогащение оперных форм обеспечивалось введением интонаций из области камерно-вокальной лирики XIX столетия, элементов романсовых и танцевальных жанров.

В русской музыке лирическая опера приобрела собственные уникальные черты. По мнению музыковедов, первой оперой данного типа стала «Русалка» А. С. Даргомыжского². Ее появление свидетельствовало о начале развития нового направления в отечественном музыкальном театре второй половины XIX в. Однако, несмотря на общее тяготение к уменьшению масштабов и лиризации музыкального высказывания в творчестве отечественных композиторов второй половины XIX в., у истоков русской лирической оперы, помимо А. С. Даргомыжского, стояли немногочисленные авторы, а именно А. Г. Рубинштейн и П. И. Чайковский. Именно для них лирическая опера стала жанром, который помог реализовать идеи романтизма в сфере музыкального театра, перенести акценты на субъективные переживания героев, сделать действие более камерным. «Преемниками традиций Даргомыжского выступили Рубинштейн и

¹ При написании параграфа 2.2. использованы статьи автора, см.: [110; 113].

² Корыхалова, Н. П. Интерпретация музыки. 1979. С. 5

Чайковский – те художники, которые стремились синтезировать национальные традиции с лучшими достижениями европейского искусства»¹, и к этим фамилиям по праву следует причислить и А. С. Аренского.

Основными чертами лирической оперы является собственно лирический сюжет, лежащий в плоскости индивидуального, субъективного, в сфере человеческих эмоций и взаимоотношений, и чаще всего построенный на любовных треугольниках или невозможности счастья между героями. При этом большое внимание уделяется раскрытию их внутреннего мира, чувств и личной драмы. Трактовка главных героев предполагает показ их не идеализированными персонажами, а обычными людьми со своими недостатками и пороками: герои лирической оперы перестали быть исключительными и положительными личностями. Большая роль стала отводиться раскрытию женских персонажей. Общая драматургия лирической оперы характеризовалась развитием единственного центрального конфликта, но не исключала наличия менее значимых параллельных линий. Вместе с тем наблюдалось сохранение номерной структуры, как в классической опере, либо ее сочетание со сквозным развитием. В русской музыке жанр лирической оперы отличался акцентом на раскрытии внутреннего мира главного героя, а также наличием трехчастной композиции, в которой преобладала экспозиция с развернутыми масштабами, а этап развития был более кратким, но очень интенсивным; кульминация и развязка часто совпадали.

Драматургия лирической оперы предполагает сравнительно небольшие масштабы, внутреннюю динамику, всегда направленную к финальной кульминации, а оперные формы обогащаются за счет введения сцен сквозного развития, оркестровых и жанровых эпизодов. Музыкальный язык опирается на лирическую песенность, мелодику западноевропейской традиции, элементы бытового музицирования. В лирической опере «основу драматургии составляет отражение сюжета. Для неё не свойственно

¹ Корыхалова, Н. П. Интерпретация музыки. 1979. С. 5.

запечатление объективного мира во всём богатстве и целостности потому, что через всё содержание сквозит одна ведущая идея, одна мысль»¹. Кроме того, в лирическом жанре постепенно возрастала роль оркестра, выражая посредством инструментального звучания внутренние переживания героев и сюжетный подтекст, которые не могли быть отражены в вокальной партии и тексте.

Наличие лирического сюжета, связанного с главной и единственной линией – разлукой и воссоединением влюбленных, а также наличие всего трех действий (по сравнению с более масштабной оперой А. С. Аренского «Сон на Волге»), позволяет утверждать, что «Наль и Дамаянти» относится к жанру лирической оперы. Однако, как отмечал Б. В. Асафьев, «особенностью русской оперной драматургии всегда было постоянное приближение к эпическому сказу и повествованию с преобладанием общего над частным»². Тем более, в таких сюжетных условиях, когда первоисточником для оперы стал древнеиндийский эпос. Действительно, А. С. Аренский в опере «Наль и Дамаянти» использует многие специфические особенности эпической оперы, органично соединяя их с лирическими чертами. Эпической опере «свойственен особый размеренный повествовательный тон, отодвигающий события на “абсолютную эпическую дистанцию” (М. Бахтин). Конфликт уступает место контрасту. В эпосе рисуются преимущественно поступки героев, а не их душевные переживания, сюжетный рассказ дополняется многочисленными статическими описаниями, создающими самостоятельный бытовой фон»³. Для русской эпической оперы показательны крупные масштабы, неспешное развитие событий, совмещение номерного и сквозного действия, причем номера – это обычно арии-портреты, краткие ариозо, монологи, ансамбли, изображающие отдельные моменты развития сюжета,

¹ Горшкова, А. М. А. С. Аренский: личность, творчество, стиль. 2022. С. 16 с.

² Асафьев, Б. В. Народные основы стиля русской оперы // Избранные статьи. Вып. 1. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1952. С. 71.

³ Комарницкая, О. В. Русская опера XIX – начала XXI вв. Проблемы жанра, драматургии, композиции. 2012. С. 15.

запечатлевающие определенное состояние души или одно конкретное переживание героя.

Важнейшим отличием эпической драматургии в опере является концентрический принцип: всё развитие определяется не движением к финальной кульминации, а наличием своеобразных «концентрических кругов» – когда важные крупные номера находятся в начале и в конце оперы, затем идут развивающие этапы драматургии (после начала и перед концом соответственно), и в итоге всё сходится к «центру» оперного полотна, где находится какой-либо важный для сюжета эпизод.

По масштабу опера «Наль и Дамаянти» не очень большая, состоит из трех действий, по две картины в каждом, и всё развитие сюжета, как и положено в лирической опере, связано с одной центральной идеей борьбы и воссоединения главных героев. Но при этом в ее структуре наблюдаются характерные элементы эпической драматургии: прежде всего, это совмещение номерного и сквозного действия. В авторском варианте клавира оперы А. С. Аренский указывает в содержании лишь действия, а также выносит названия двух важнейших номеров в каждой картине первого и второго действия и по одному номеру в каждой картине третьего действия. Таким образом, сам композитор подчеркивает сквозную структуру своей оперы. Тем не менее, если тщательно проанализировать нотный текст, обнаруживается гораздо больше сольных и ансамблевых номеров, которые соответствуют традиционной номерной структуре, но не вынесены в содержание отдельными названиями. Мы выделяем следующие номера в опере «Наль и Дамаянти»:

Вступление.

Действие I:

1. Сцена Дамаянти с хором, дуэт Дамаянти и Бимы, Рассказ Дамаянти «Мне снилось»

2. Дуэт Наля и Дамаянти «Кто ты, красою блистающий?»

3. Сцена обряда и Молитва Дамаянти «Боги бессмертные»

4. Речитатив и Ария Кали «Великого Наля, любимца богов»

Действие II:

5. Сцена Кали, Хор девушек «Заря дыханьем ароматным», Танцы

6. Сцена игры в кости, Дуэт Наля и Дамаянти «Последнее сокровище»

7. Колыбельная песня Дамаянти «Из юдоли стенаний и слёз»

8. Дуэт Дамаянти и Кали «Наль! Царь мой»!

Действие III:

9. Рассказ Керкоты «Блаженный пустынник»

10. Марш и Финал.

Сольные номера оперы представляют собой либо выразительные динамичные арии (свойственны лирической опере), либо более статичные монологи или арии-портреты, воплощающие определенное состояние героя (показательны для эпической оперы). Первый тип сольных и ансамблевых номеров характерен для главных героев, образы которых претерпевают развитие на протяжении оперы и во всем подчинены главной сюжетной линии. Арии второго типа используются А. С. Аренским для характеристик второстепенных персонажей, так как они появляются с сольным номером лишь однажды в опере, и композитор считает развитие подобных образов излишним, перегружающим общую драматургию.

Кроме того, в общей структуре оперы «Наль и Дамаянти» заметны элементы эпической «концентрической» драматургии. Это проявляется, во-первых, в обрамлении всей оперы темой Хора небесных духов «Снова Дамаянти с Налем неразлучны»: с этой темы начинается оркестровое вступление (увертюра), а самым хором заканчивается вся опера. Во-вторых, концентрический принцип проявляется в наличии в начале и конце оперы крупных ансамблевых сцен во дворце: в начале – это встреча Наля и Дамаянти и их последующая свадьба, в финале – их возвращение на трон. Далее, согласно концентрическому принципу, следующим «кругом» становится этап развития, скитаний и препятствий: в первом и начале второго действия – это отказ Наля от омовения, их разлука с Дамаянти, козни

бога Кали; в третьем действии – финальные скитания супругов и история Керкоты. Наконец, центральным эпизодом всей концентрической драматургии становится Сцена игры в кости – драматический момент грехопадения Наля, из-за чего и страдают герои на протяжении всей оперы.

Таким образом, в отношении общей драматургии оперы и внутренней ее организации со специфической трактовкой А. С. Аренским номерной структуры в опере «Наль и Дамаянти» наблюдается синтез лирических и эпических жанровых черт. Подобный синтез проявляется и на уровне музыкального языка, в чем можно убедиться в процессе анализа оперы. Открывается оперное полотно оркестровым вступлением, в лучших традициях русской оперной школы. Вступление занимает большие масштабы и выполняет функцию полноценной увертюры, в которой сконцентрирован важнейший тематический материал всей оперы. По структуре оно представляет собой рондообразную форму, где в качестве рефрена выступает уже упомянутая тема финального Хора небесных духов «Снова Дамаянти с Налем неразлучны».

Оркестровое вступление к хору имеет лирический характер, звучит просветленно и нежно, сменяясь следующей темой – более оживленной, торжественной, кантиленной (нотный пример 11). Благородное звучание нисходящей мелодии, развивающейся секвенционно, обогащается за счет красочных приемов оркестровки и фактурного варьирования. Тема проводится трижды, каждый раз приобретая новые краски, всё более объемное и торжественное звучание, чтобы максимально запомниться слушателям. Это необходимо А. С. Аренскому для полноценной реализации его драматургической идеи: чтобы тема запомнилась слушателям и была успешно узнана в финале оперы, ведь только так возникнет необходимое композитору ощущение обрамления и состоится «выстраивание» концентрической структуры всей оперы. В финале оперы эту же тему несколько раз исполняет хор, а также поют главные герои в своем Дуэте, что придает ей черты лейтмотива.

В качестве эпизода в форме рондо (в оркестровом вступлении) звучит еще один лейтмотив – это тема любви Наля и Дамаянти (нотный пример 12). Музыка здесь имеет подчеркнуто экспрессивный колорит, мелодия отличается выразительными скачками с заполнением триольными мотивами, а также наличием хроматических элементов, привносящих восточный колорит. В масштабах музыкальной драматургии оперы этот лейтмотив играет важную роль: он появляется в первом Дуэте Наля и Дамаянти в 1 действии, причем сначала в оркестре, а в самом конце номера – и в вокальных партиях героев, символизируя зарождение их чувства. Также лейтмотив любви звучит дважды во 2 действии в оркестровом изложении: сначала перед сценой игры в кости, как бы символизируя то, чем Наль рискует и что он утратит, ввязываясь в коварную игру Кали; затем – в самом финале всей сцены, как напоминание о том, что именно Наль всё-таки потерял. Еще один важный момент появления лейтмотива любви – в третьем действии, где происходит прощание Дамаянти и Кали, которого она отвергла, а тема любви знаменует истинные ценности главной героини. В данном случае А. С. Аренский использует типичный для лирической оперы прием, когда оркестровыми средствами выражается скрытый контекст происходящего и словно «досказывается» то, что героиня не может прямо сказать словами.

Реализация концентрического принципа выстраивания драматургии оперы начинается с первого действия: опера открывается большой сценой Дамаянти с хором – она веселится со своими подругами, бросающими друг в друга цветы, но на самом деле все ее мысли заняты только возлюбленным. Ее сольная тема «Когда же придешь ты» выполняет функцию рефрена в этой большой рондообразной сцене (нотный пример 13). Ариозно-декламационный стиль мелодики здесь сочетается с прозрачной фактурой, поддерживающей облигатными голосами вокальную партию героини. Богатством и красочностью отличается гармоническая логика номера.

Тема Дамаянти чередуется с оживленными оркестровыми эпизодами, рисующими забавы и быстрый бег девушек, с хоровыми репликами и фразами Сунанды, подруги Дамаянти, а также с самостоятельными хоровыми разделами. Примером может послужить хор девушек «Как в зелени роза красую», имеющий светлый колорит (нотный пример 14). Оживленный темп, изящный шестидольный размер и благозвучные сочетания женского двухголосия придают этому хору пасторальный характер и вписывают его в ряд лучших образцов женских хоровых сцен в русской опере (который ведет отсчет от знаменитого хора «Ах, подруженьки» из первой русской оперы А. Н. Верстовского «Аскольдова могила» и включает такие классические шедевры, как хор «Сватушка» из оперы А. С. Даргомыжского «Русалка», «Девушки-красавицы» из оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин», Свадебная песня из «Жизни за царя» М. И. Глинки и Хор красных девиц Царства подводного из оперы «Садко» Н. А. Римского-Корсакова).

Хоровая сцена переходит в Дуэт Дамаянти и Бимы, который сообщает дочери, что уже завтра со всех концов земли к ней приедут женихи, и она должна будет выбрать себе супруга. Ее же заботит только, чтобы Налъ был среди них, и о своих переживаниях она в иносказательной манере рассказывает отцу. Звучит один из немногих четко обособленных номеров оперы – Рассказ Дамаянти «Мне снилось» (нотный пример 15). Метроритмически и интонационно этот номер связан с предыдущим пасторальным хором, однако новые ладотональные краски, тревожные остигатные ритмические фигурации, печальный колорит тональности *f-moll* приносят элемент тревоги и предвосхищения будущих несчастий. Неспешные распевные интонации вокальной партии Дамаянти поддерживаются певучими подголосками оркестра, постепенно превращающимися в тревожные аккорды, приобретая всё больше волнения и напряжения. Завершается номер торжественными, почти молитвенными фразами царицы, призывающей Наля. И он появляется уже в следующем Дуэте «Кто ты, красую блистающий?», где звучат и чувственные,

возвышенные, очень эмоциональные партии главных героев, и лейтмотив любви в оркестре. Этот эпизод очень важен для реализации концентрического принципа драматургии оперы «Наль и Дамаянти», так как именно эта чувственная сцена соотносится с эпизодом воссоединения влюбленных в финале оперы. Также она соседствует с драматической завязкой сюжета (момент, когда Наль пренебрегает священным обрядом), что опять же усиливает ощущение концентричности, ведь в финале будет представлен тот же принцип чередования номеров, но в зеркальном отражении (сначала драматическая развязка, затем любовное воссоединение героев).

Вторая картина начинается с масштабной сцены обряда выбора жениха: она экзотична и удивительна, в ней все выразительные средства даны как бы в сконцентрированном виде. Необычные оркестровые краски соседствуют с колоритными восточными гармониями и высокой хоровой плотностью голосов, балет и хор создают великолепный фон для лирического развития линии главных героев. Необычно и сценографическое решение сказочно-фантастических элементов данной сцены: перед Дамаянти предстают пятеро богов в облике Наля, и она должна узнать и выбрать среди них своего возлюбленного, поднеся ему венок. В этот ответственный момент звучит один из ярчайших сольных номеров оперы – Молитва Дамаянти «Боги бессмертные», где она искренне просит богов показать ей Наля, и они соглашаются. Ответ дан тоже весьма специфическим образом: на лбу у каждого загорается звезда, и они указывают на Наля, после чего Дамаянти вручает жениху венок, и влюбленные отправляются в храм. Этот сольный номер Дамаянти довольно необычен и не похож на типичную арию – Молитва звучит взволновано, мелодия основана на декламационных, страстных интонациях и сопровождается тревожными фигурациями в оркестре (нотный пример 16).

После этого торжественного момента появляется главный отрицательный герой оперы «Наль и Дамаянти» – бог ада Кали, который в

Речитативе «Дамаянти моею будет» и Арии «Великого Наля, любимца богов» проявляет всю свою коварную натуру. И в оркестровой, и в вокальной партии обоих номеров, интонационно связанных между собой, преобладают жёсткие, резкие интонации, встречается множество хроматизмов, острых ритмов, диссонирующих аккордов, внезапных акцентов. В целом, природа вокальной партии Кали – исключительно речитативно-декламационная (нотный пример 17). Если же в дальнейшем в партии бога Кали и появляются изредка более распевные обороты (как, например, в некоторых разделах его Арии «Великого Наля, любимца богов») – то они обрисовывают нисходящую хроматическую гамму и напоминают риторическую фигуру *catabasis*, что звучит мрачно и зловеще на фоне стремительных пассажей в оркестре.

Во втором действии снова показан бог ада Кали, сначала в небольшом сольном монологе, а затем в сцене с Пушкарой, где они замышляют погубить Наля. В кратком, но очень выразительном оркестровом эпизоде с хором без слов изображается разочарование богов, когда Наль пренебрегает омовением, и тут же начинается сольный номер Кали, полный негативных образов, злорадства, жестокости. Так А. С. Аренский утверждает и закрепляет комплекс выразительных средств, характеризующих ведущего отрицательного героя оперы.

Оттеняющую функцию имеет следующий Хор девушек «Заря дыханьем ароматным», в котором преобладают лирические и пасторальные образы, светлые оркестровые краски. Это очень выразительно контрастирует с последующей сценой игры в кости, где Наль проигрывает всё коварному Кали, отвлекаясь на танцы рабынь. Это, пожалуй, единственный оркестровый эпизод в опере, где отчетливо и демонстративно представлен ориентальный колорит. А. С. Аренский использует характерные ладовые обороты, увеличенные секунды, элементы пентатоники, мелкие длительности и мелизмы, которые показательны для ориентальной музыки, а синкопированный аккомпанемент воссоздает колорит восточных танцев (нотный пример 18).

В результате развития сюжета в начале второго действия происходит коллизия и расстановка драматургических сил: проигравший всё Наль изгнан из царства, а Дамаянти предоставлено право выбирать свою дальнейшую судьбу, очевидно уже не связанную с Налем. Но вопреки ожиданиям Кали и Пушкары, Дамаянти решает разделить скитания с нищим Налем, признаваясь ему в любви в их прекрасном и экспрессивном Дуэте «Последнее сокровище». И уже в следующей картине показано, к чему их привело такое решение главной героини: возлюбленные показаны измученными, страдающими, одетыми в рубища, нашедшими ночлег в пустынном лесу.

Здесь Дамаянти поет Налю Колыбельную песню «Из юдоли стенаний и слёз» (нотный пример 19). Этот номер – один из наиболее удачных и поэтичных во всей опере, известный и благодаря концертным исполнениям. Мягкое покачивание аккомпанеента сопровождает распевную мелодию в тихой динамике и «любовной» тональности *Des-dur*. Контрастом к этой сцене выступает следующий масштабный эпизод, в котором появляется Кали, угрожает Налю смертью, пытается соблазнить Дамаянти (Дуэт Дамаянти и Кали «Наль! Царь мой!»), устрашает ее появлением адских духов, но она противостоит всему, и ее уносят небесные духи.

В третьем действии показан одинокий страдающий Наль, который ищет везде свою жену, но вместо нее находит прикованного к раскаленной скале царя змей Керкоту. В Рассказе Керкоты «Блаженный пустынный» излагается его история о том, как за злодеяние одной змеи он, как ее повелитель, был наказан старцем и прикован здесь до тех пор, пока не появится измученный странник и освободит его. Рассказ Керкоты – типичный монолог-портрет, изображающий однопланового, как правило «фонового» персонажа) как это бывает в эпических операх (вспомним монологи Финна из «Руслана и Людмилы», Пимена из «Бориса Годунова»). В результате развития сюжета Наль освобождает Керкоту, и тот за это изгоняет Кали обратно в ад. Очистившийся и перерожденный Наль возвращается во дворец, где воссоединяется с Дамаянти.

В заключительной картине оперы «Наль и Дамаянти» звучит торжественный оркестровый Марш, который отличается необычным синтезом типично маршевых средств (четырёхдольный метр, пунктирные и триольные ритмические группы, призывные фанфарные интонации) с необычной, предельно тихой динамикой в начале и сложным фактурно-тембровым развитием в финале. На фоне оркестрового звучания марша хор провозглашает победу Наля и славит его возвращение (нотный пример 20).

В Финале оперы, в Хоре «Снова Дамаянти с Налем неразлучны» возвращается тема из увертюры, завершая и обрамляя всю оперу (нотный пример 21). Здесь лейтмотив звучит максимально насыщенно, полнозвучно, экстатично, символизируя монументальный финал всей эпической истории любви и скитаний Наля и Дамаянти. Усиливает этот эффект красочный колорит светлой любовной тональности *H-dur* (сравним с финальным проведением главной темы в еще одной «вечной» истории – симфонической фантазии «Ромео и Джульетта» П. И Чайковского).

Таким образом, анализ оперы «Наль и Дамаянти» демонстрирует, что в этом сочинении композитор не использует ни цитат из восточной музыки, ни прочной опоры на родной для А. С. Аренского круг лирико-бытовых интонаций, характерных для лирических опер. Наоборот – в своей последней опере он стремился к европеизированному стилю изложения, используя универсальный музыкальный язык и целенаправленно отказываясь от цитирования восточного фольклора. Возможно, поэтому публика не очень приветливо приняла оперу «Наль и Дамаянти»: ведь на рубеже XIX–XX вв. были очень популярны ориентальные сюжеты и соответствующий им экзотический антураж с красочными восточными костюмами, декорациями, подлинными мелодиями и наигрышами. С одной стороны, в таком подходе заключалась принципиальная позиция А. С. Аренского: он считал поэму «Наль и Дамаянти» поистине «мировым произведением» и не хотел «мельчить» её восточными мелодиями. Отсюда тот абстрактный «вненациональный» музыкальный язык, та «несколько условная, обобщенная

манера письма, которые характерны для сочинения»¹. С другой стороны, в этом стремлении к универсальности ощущается тяготение А. С. Аренского к «западническим» настроениям в художественно-философской мысли рубежа XIX–XX вв., к единению достижений русского искусства с общеевропейским культурным наследием. В своем творческом универсализме композитор предстает как типичный представитель эпохи конца XIX – начала XX вв.

Что касается постановок оперы «Наль и Дамаянти», отметим, что А. С. Аренский был очень обеспокоен премьерой, так как в этот период его болезнь уже сильно прогрессировала. Ему пришлось оставить целебный климат Ниццы ради подготовки премьеры оперы в Большом театре: «Новый 1904 год Аренский встречает в России. 9 января – премьера “Наля” в Москве (Наль – Д. Х. Южин, Дамаянти – Н. В. Салина, дирижер – И. К. Альтани). Опера тепло встречена публикой, запись в дневнике Танеева свидетельствует: “значительный успех”»². Однако впоследствии опера «Наль и Дамаянти» была признана несколько затянутой и не ставилась в полном масштабе, сохранившись только в виде записей нескольких изредка исполняемых номеров.

В заключение подчеркнем, что две масштабных оперы А. С. Аренского – «Сон на Волге» и «Наль и Дамаянти» – представляют собой оригинальный творческий опыт в масштабах русской композиторской школы, развивающий и обогащающий оперный жанр. Если «Сон на Волге» принадлежит к историко-бытовой драме, в которой есть определенная система персонажей и их конфликты, социально-бытовые вопросы и жизненная проблематика, сочетание вокальной и оркестровой выразительности, то «Наль и Дамаянти» – это типичная повествовательная эпическая опера с элементами лирики. Подобной «статичности драматургии» (по определению А. М. Горшковой) способствует «бесконфликтность музыкальных эпизодов, отсутствие экспрессивных драматических кульминаций <...> и то, что Аренский не

¹ Цыпин Г. М. А. С. Аренский. М.: Музыка, 1966. С. 161.

² Цыпин, Г. М. А. С. Аренский. М.: Музыка, 1966. С. 35.

заостряет драматические стороны либретто, а напротив усиливает лирическое начало»¹. Таким образом, композитор обратился к важнейшим направлениям в эволюции отечественного музыкального театра, представленным историко-бытовой и лирико-эпической оперой, и тем самым внес свой вклад продолжение и развитие лучших традиций русской оперы, а также в музыкальную культуру рубежа XIX–XX вв. в целом.

¹ Горшкова, А. М. А. С. Аренский: личность, творчество, стиль. 2022. С. 105.

ГЛАВА 3

«РАФАЭЛЬ» А. С. АРЕНСКОГО: У ИСТОКОВ РУССКОЙ КАМЕРНОЙ ОПЕРЫ

3.1 Музыкально-драматургические особенности оперы «Рафаэль»

*«Тенденция сокращения оперного
организма выступает в тесной связи с
тенденцией подачи уплотненного
музыкально-драматургического
содержания <...> Возрастает
“ёмкость” строчки литературного
текста, минуты сценического действия,
мгновения звучащей музыки».*

М. А. Басок¹

Особое место в развитии русской музыки рубежа XIX–XX вв. занимает камерная опера. Она зародилась в западноевропейской музыкальной культуре, но именно в отечественной традиции вызрела её наиболее продуктивная тенденция – лирико-драматическая одноактная опера, в центре которой «один герой и какая-либо остроконфликтная ситуация из его жизни. Подобная драматургия во многом пересекалась с творческой концепцией “маленьких трагедий” А. С. Пушкина»², ставшей знаковой для русской культуры. Относительно рубежа XIX–XX вв. в русской музыке исследователи отмечают, что «одна из характерных черт этого времени – развивающаяся тенденция к камерности в жанре оперы, начало которой было положено еще в 90-е гг. оперой Чайковского “Иоланта”. В первые же годы XX в. создаются “малые оперы” “Франческа да Римини» и “Скупой рыцарь”

¹ Басок М. А. Современная камерная опера. К проблеме специфики жанра. 1983. 196 с.

² Корыхалова, Н. П. Интерпретация музыки. 1979. С. 5.

С. В. Рахманинова (1904), “Кашей Бессмертный” Н. А. Римского-Корсакова (1902), “Мадемуазель Фифи” Ц. А. Кюи (1902–1903), его же “Матео Фальконе” (1906–1907). При всем различии их тематики и характера преломления жанра, они имеют общие черты. Это – концентрация действия, предусматривающий небольшое количество действующих лиц сюжет, акцент на внутреннем действии – на переживаниях основных героев, максимальное сжатие экспозиционных этапов в раскрытии темы, отсутствие побочных сюжетных линий»¹.

Как известно, в русскую музыку жанровая основа оперы, как и многих других музыкальных форм и жанров, была привнесена из западноевропейского искусства. На протяжении XVIII века в европейском музыкальном театре существовало такое явление, как одноактная опера, которая как бы повторяла в «уменьшенном» варианте типичные многоактные оперы – такая постановка исполнялась в определенных специфических условиях, например, в небольших придворных и домашних театрах, или в антрактах традиционных больших опер. Подобные оперы «в малых масштабах» включали одно действие, где в сжатом виде уместались все необходимые этапы развития драматургического конфликта. Одноактные оперы были распространены в Италии, по большей части в виде «сокращенной» *opera-buffa*, а также в Германии, где представляли собой некую разновидность зингшпиля нравоучительного или юмористического характера. К числу «прообразов камерной оперы следует также причислить моно-сцену и сцену-диалог внутри большой, по преимуществу лирико-психологической оперы. Такие сцены открыли неисчерпаемые возможности для воссоздания жизненных, прежде всего психологических процессов, с органически присущей им противоречивостью и непрерывностью развертывания»². В России в XVIII в. также создавались оперы «малых

¹ Орлова, Е. М. Лекции по истории русской музыки. М.: Музыка, 1979. С. 307.

² Камерная опера // История отечественной музыки второй половины XX в.: учебник / отв. ред. Т. Н. Левая. Серия ACADEMIA-XXI. СПб.: Композитор, 2005. С. 207–233.

форм», но они относились к жанру водевиля и существенно отличались от камерной оперы рубежа XIX–XX вв.

К концу XIX в. такие оперы «малой формы» во многом повторяли тенденции «больших» опер, в том числе они стали более лирическими, внутренне-конфликтными; основным элементом их драматургии и структуры стала самостоятельная ария, оттеснившая речитатив на второй план. В то же время, и сама камерная опера повлияла на эволюцию оперного жанра в целом: в этот период намечается отход от героико-романтических традиций, ослабление социально-критического пафоса, отказ от масштабных хоровых сцен, стремление к миниатюризации и одночастной структуре. Композиторов привлекают главным образом психологические переживания героев, социально-заостренные сюжеты, острые коллизии и межличностные конфликты – и одновременно возможность камерного, лаконичного и правдивого их раскрытия. Это, в свою очередь, повлекло за собой усиление монологического начала и уменьшение масштаба показываемых явлений в пользу раскрытия внутреннего конфликта.

На рубеже XIX–XX вв. камерная опера получила широкое распространение в зарубежной музыке: постановки подобного рода появились в творчестве П. Масканьи, Р. Леонкавалло, Дж. Пуччини, М. Равеля, Р. Штрауса и других композиторов. Так, например, у Джакомо Пуччини встречаются как сказочно-фантастические камерные оперы («Виллисы»), так и комические («Джанни Скикки»), и типично веристские («Плащ»).

Камерная опера имеет свои специфические черты: она отличается лаконизмом, сжатым и концентрированным действием, тяготением к минимализации формы и к одноактной драматургии, сокращением количества сюжетных линий и действующих лиц, снижению роли масштабных массовых сцен и возрастанию значения симфонизации музыкальной ткани. Обычно в основе камерной оперы лежит только одна сюжетная линия, а побочные линии либо отсутствуют, либо лишь эскизно

намечены¹. По мнению исследователей, «важнейшими свойствами жанра считаются сравнительно небольшая протяженность, рассчитанная на неполный театральный вечер; отсутствие балетных и хоровых сцен; малый, а по сравнению с полнометражной оперой – решительно сокращенный состав исполнителей; пониженная роль сюжетной событийности; особо бережное отношение к тексту литературного оригинала; крайне редкое обращение к развернутым, конструктивно закругленным номерам; особый тип вокального интонирования – ариозный, в котором неразъединимо слиты декламационно-речевое и мелодическое начала»².

Камерная опера в русской музыке отличается особым подходом композиторов: это не просто «сокращенный вариант» многоактной оперы, а самостоятельный жанр, характеризующийся богатством содержания и тематики, часто основанный на выдающихся классических произведениях отечественной и мировой литературы или фольклора. Это привело к большому жанровому разнообразию камерных опер – от лирических и лирико-драматических до исторических и сказочно-фантастических, а также к явной зависимости драматургии оперы от особенностей литературного первоисточника и либретто (в этой связи отметим, что в основе своих сочинений русские композиторы чаще всего используют рассказ, сказку или одноактную пьесу).

У истоков камерной оперы в России стояли выдающиеся композиторы, имена которых связаны с зарождением нового жанра. В 1858 г. Ц. А. Кюи написал оперу «Кавказский пленник» по А. С. Пушкину и благодаря этому пришел к пониманию сжатости, динамичности и камерности действия, в центре которого находится один герой. Примерно в то же время сходные идеи интересуют и другого русского композитора – А. С. Даргомыжского, который обращается к маленькой трагедии А. С. Пушкина «Каменный гость» (1869), и хотя данное произведение не является одноактным, но особая

¹ При написании параграфа 3.1. использованы статьи автора, см.: [113].

² Камерная опера // История отечественной музыки второй половины XX в. 2005. С. 207–233.

музыкальная детализация приближает эту оперу к образцам камерного жанра, в чем сходятся многие музыковеды. И если А. С. Даргомыжский не продолжил своих творческих исканий в области камерной драматургии, то Ц. А. Кюи в дальнейшем написал еще несколько одноактных опер, в том числе «Мадмуазель Фифи» (1903) и «Маттео Фальконе» (1907).

В 1892 г. была создана последняя опера П. И. Чайковского – лирическая «Иоланта», одноактная структура которой предполагала ее совместную постановку в один вечер с балетом «Щелкунчик», согласно театральным традициям того времени. По своей драматургии она уже приближается к типичным камерным операм, хотя черты лирического жанра в ней еще остаются на первом плане. П. И. Чайковский, находясь под впечатлением от премьеры другой яркой одноактной оперы – «Алеко» (1892) С. В. Рахманинова – предложил молодому композитору ставить «Алеко» в один вечер с «Иолантой», тем самым обнаруживая их драматургическое родство. «Алеко» уже вполне ярко презентует характерные черты жанра камерной оперы, особенно что касается лаконичности сюжета, ограниченности места действия и круга персонажей, а также наличия единственного смыслообразующего (часто трагического) события в центре всего сюжета. В дальнейшем С. В. Рахманинов пишет еще две камерные оперы: «Скупой рыцарь» (1903) и «Франческа да Римини» (1904).

Своего подлинного расцвета русская камерная опера достигает в творчестве Н. А. Римского-Корсакова. На исторический сюжет им написаны два произведения: опера «Моцарт и Сальери» (1897), которая, по выражению самого автора, стала данью уважения открытиям А. С. Даргомыжского в области камерной оперы, и «Боярыня Вера Шелога» (1898) – своеобразный пролог к «Псковитянке», который может исполняться как самостоятельная постановка. На сказочный сюжет Н. А. Римским-Корсаковым написана одноактная опера «Кашей Бессмертный» (1902), которая с точки зрения отточенности музыкальной драматургии, лейтмотивной системы и семантики

тональностей (учитывая цветной слух композитора) является самой совершенной его оперой.

Таким образом, к моменту написания А. С. Аренским его оперы «Рафаэль» в русской музыке камерный тип оперы уже начал пользоваться актуальностью и явной востребованностью у зрителей. Вместе с тем, нельзя сказать, что композитор опирался на прочные традиции камерной оперы, ибо он фактически стоял у ее истоков. Хронологически раньше «Рафаэля» (1894) были написаны только «Алеко» С. В. Рахманинова и «Иоланта» П. И. Чайковского (обе в 1892 году), а творческие поиски нового камерного типа оперы прослеживались в более ранних работах А. С. Даргомыжского и Ц. А. Кюи. Между тем никто из музыковедов не акцентирует внимания на явных новаторских открытиях А. С. Аренского в области оперной драматургии и не относит к его значимым достижениям оперу «Рафаэль». Этот момент является явной исторической несправедливостью, ведь опера «Рафаэль» по праву должна считаться одной из первых камерных опер в русской музыке.

История создания оперы «Рафаэль» связана с открытием Третьяковской галереи после того, как П. М. Третьяков в 1892 г. передал свою художественную галерею в дар городу Москве. За этим событием последовал Первый всероссийский съезд художников, к которому Московское общество любителей искусств заказало молодому и перспективному композитору написать оперу соответствующей тематики. А. С. Аренский выбрал в качестве сюжета одну из легендарных историй о жизни и любви художника Рафаэля. Работал композитор очень быстро и легко и закончил оперу всего за 5 недель. Г. М. Цыпин так описывает премьеру: «В апреле 1894 г., в дни Первого всероссийского съезда художников, на сцене зала Московского благородного собрания была поставлена его одноактная опера “Рафаэль”. Исполнителями выступили учащиеся Московской консерватории, аудиторию составили мастера живописи, участники съезда. Прием, судя по откликам прессы, был вполне

доброжелательным и достаточно теплым. Слушателям, разумеется, импонировал сюжет оперы, основанный на одной из многочисленных легенд, связанных с именем великого итальянского художника эпохи Возрождения – Рафаэля Санти»¹. Оперу тепло приняли участники съезда, она настолько понравилась, что была поставлена в рамках данного мероприятия дважды. «В рамках съезда опера прозвучала дважды – 24 и 25 апреля, а через полтора года, 13 декабря 1895 г., состоялась и театральная премьера «Рафаэля» – в петербургском Мариинском театре»².

Как указывает Л. В. Михеева, либретто оперы «Рафаэль» написал «некий А. А. Крюков, о котором не сохранилось никаких сведений. В то время в Москве жили два довольно известных человека с такой фамилией и инициалами: второстепенный поэт и журналист, работавший в одной из московских газет. Вероятно, один из них и был автором»³. Сюжет оперы «основан на легенде о том, как известный художник Рафаэль полюбил простую девушку – свою натурщицу Форнарину, но их любви препятствовал кардинал Бибиена. «Своей опере А. С. Аренский дал подзаголовок “Музыкальные сцены из эпохи Возрождения”»⁴, однако в оригинальном клави́ре это указано только на обложке на итальянском языке. А на титульном листе, уже на русском языке, композитор написал «музыкальные сцены», что больше напоминает жанровое определение оперы и подчеркивает осознанное стремление А. С. Аренского к лаконичной камерной драматургии («Рафаэль» – не опера, а «музыкальные сцены», подобно тому, как у П. И. Чайковского «Евгений Онегин» – «лирические сцены»). Упомянутая на обложке клави́ра отсылка к конкретной эпохе указывает на взаимосвязь сюжета с подлинными историческими событиями, хотя художественная канва произведения существенно отличается от

¹ Цыпин, Г. М. А. С. Аренский. М.: Музыка, 1966. 154 с.

² Михеева, Л. В. Опера Аренского «Рафаэль» // Электронная энциклопедия Belcanto. URL: <http://www.belcanto.ru/rafael.html> (дата обращения: 26.05.2022)

³ Михеева, Л. В. Опера Аренского «Рафаэль». URL: <http://www.belcanto.ru/rafael.html> (дата обращения: 26.05.2022)

⁴ Митькова, А. Д. Опера А. С. Аренского «Рафаэль» в контексте русского искусства рубежа XIX–XX вв. 2017. Т. 39. С. 4121–4125. URL: <http://e-koncept.ru/2017/971151.htm>. (дата обращения: 06.06.2022).

реальных событий, описанных историками и биографами Рафаэля, на чем мы еще остановимся подробнее.

Действие оперы происходит в начале XVI в. в Риме. В мастерской работает Рафаэль вместе со своими учениками: он пишет картину, а ученики заняты приготовлением и растиранием красок или следят за работой мастера. Вскоре ученики прощаются с учителем, оставляя его за работой – они все очень молоды и хотят принять участие в карнавале, который проходит на улицах Рима, прямо за стенами мастерской. «Оставшись один, Рафаэль размышляет о своей нелегкой судьбе: у него много работы и совсем мало времени остается не только для отдыха, но и для “всесильного чувства любви”. Художник влюблен в молодую натурщицу Форнарину, которая позирует ему для образа Мадонны»¹. Но его покровитель и заказчик работ – влиятельный кардинал Бибиена – не допустит его свадьбы с натурщицей, потому что планирует выдать замуж за Рафаэля свою племянницу. Рафаэль вспоминает, как он впервые встретил Форнарину около фонтана и сразу же влюбился.

Тут появляется Форнарина, и они объясняются друг другу в любви. Охваченный вдохновением, Рафаэль берется за кисть и вскоре заканчивает свою картину, для которой позирует Форнарина. В это время с улицы доносятся звуки карнавала и шум веселящейся толпы, на фоне которого бродячий народный певец запекает песню, воспевая любовь. Народ приглашает Рафаэля присоединиться к веселью, забрасывая в его окно цветы и ленты. Неожиданно в мастерской появляется кардинал Бибиена, и, увидев художника в объятиях натурщицы, обвиняет его в оскорблении невесты – своей племянницы, и в том, что Рафаэль пишет образ Мадонны с земной и грешной Форнарины. Художник же заявляет, что никакие обвинения и приговоры не разрушат его истинную любовь; а Форнарина признается, что смысл ее жизни – в любви к Рафаэлю. Кардинал призывает их уйти от греха и

¹ Михеева, Л. В. Опера Аренского «Рафаэль». URL: <http://www.belcanto.ru/rafael.html> (дата обращения: 26.05.2022)

покинуть друг друга, а когда они отказываются – приглашает в мастерскую народ, чтобы перед всеми обличить художника:

*«Смотрите все и знайте, братья,
Он кистью демонской при мне
Вот этой женщины объятья
Изобразил на полотне!»¹.*

Но когда перед всей толпой кардинал срывает занавес с картины – там оказывается прекрасный, чистый и возвышенный облик Мадонны. Пораженные красотой полотна люди, и с ними кардинал, пребывают в полном восторге от картины, и в финале оперы восхваляют силу искусства и мастерство художника.

Таким образом, в своей опере А. С. Аренский через любовную историю воспекает силу искусства и таланта. Конечно, он очень сильно изменил и опоэтизировал историю о Рафаэле и Форнарине, а сюжет оперы – это лишь прекрасный и поучительный художественный вымысел. На самом деле, как пишут историки, все было гораздо прозаичнее. Форнарина – это реальный, а не вымышленный персонаж, ее звали Маргарита Лути, а свое прозвище она получила благодаря профессии отца – булочника («fornarino» с итал. – пекарь, булочник). Она действительно была очень красивой, и Рафаэль запечатлел ее на двух портретах под названиями «Донна Велата» и «Форнарина». Девушка собиралась выходить замуж, когда ее повстречал Рафаэль, был очарован ее красотой и за три тысячи золотых выкупил у ее отца право писать с нее столько портретов, сколько пожелает. Через время они поселились вместе, Рафаэль засыпал ее драгоценностями и шикарными подарками, однако Форнарина не отличалась верностью и кротким нравом, они не остались вместе. Кардинал – это тоже настоящее историческое лицо: его прототип Бернардо Довицци из рода Биббиена был кардиналом при папе

¹ Аренский, А. С. «Рафаэль» // Сайт «Либретто опер». URL: <http://libretto-oper.ru/arensky/raphael>. (дата обращения: 15.05.2019).

римском Льве X, а также известным драматургом, писателем и автором комедий. У него действительно была племянница Мария, на которой должен был жениться Рафаэль, если бы не его ранняя смерть. Существует портрет кардинала кисти Рафаэля.

Опера «Рафаэль» – краткая и лаконичная, ее исполнение занимает всего около 40 минут. В ней очень мало действующих лиц – три главных персонажа: Рафаэль, Форнарина и Кардинал, а также присутствует сольная партия народного певца за сценой, который даже не появляется перед зрителями. Кроме солистов, в опере принимает участие небольшой хор – по сюжету это ученики художника и римский народ, принимающий участие в карнавале. Первоначально партия Рафаэля была написана для меццо-сопрано (в традициях старинной оперы), но потом композитор заменил ее на тенора. Остальные роли распределены следующим образом: Форнарина – сопрано, кардинал Бибиена – бас, певец за сценой – тенор. Именно благодаря лаконичности, тяготению к камерности и лирическому началу можно судить о зрелости композиторского письма. В данном произведении оперный стиль композитора «не только окончательно кристаллизуется, но и обнаруживает близость к общей эстетике стиля модерн, который в момент написания оперы приобретал всё большее значение в русской культуре. Главная идея оперы – преобразование окружающей действительности посредством искусства: художник придает облику простой девушки божественные черты»¹. Такое воспевание силы искусства и художественных возможностей живописи полностью отвечало замыслу Московского общества любителей искусств и целям Всероссийского съезда художников, для которых и была написана данная опера.

Изначально опера «Рафаэль» была написана для исполнения на итальянском языке, хотя в дальнейшем в практику вошел и равноправный русскоязычный вариант. По структуре – это одноактная опера, она состоит из

¹ Горшкова, А. М. А. С. Аренский: личность, творчество, стиль. 2022. С. 69.

восьми номеров (для полноты картины приводим как русские, так и первоначальные итальянские названия номеров):

1. Вступление
2. Хор учеников «Друзья, за работу смелей» («*Andiam, su compagni al lavoro*»)
3. Ариозо Рафаэля «Свободы мгновенью я рад несказанно» («*Son libero alfine!*»)
4. Дуэт Рафаэля и Форнарины «О, блаженство мое!» («*Oh, delizia del cor*»)
5. Песня певца за сценой «Страстью и негою сердце трепещет» («*Ah! Di voluttade già il mio cor*»), при этом песню обрамляет краткий хор «Весь Рим кипит весельем»
6. Ария Кардинала «Бог всемогущий!» («*Gran Dio possente!*»)
7. Трио «Отец святой!» («*O Cardinal!*»)
8. Финал.

Такая лаконичная концепция была не случайной, она отвечала запросам новой современной эстетики и принципам композиторского мышления рубежа XIX–XX вв. Культ «прекрасного» и «искусства» становятся мерилем всех ценностей. Главный герой оперы Рафаэль – персонаж, созидаящий красоту этого мира. «Своеобразие искусства, в отличие от других видов человеческой деятельности, не может быть раскрыто без рассмотрения понятия прекрасного. Категория прекрасного базируется на отражении некоторых явлений действительности, доставляющих человеку наслаждение <...>. Весьма характерна для эстетики модерна была и идеализация, поэтизация прошлого: почти все художники этого времени обращались к псевдоисторическим сюжетам. Кроме того, в опере нашел непосредственное отражение культ Прекрасной дамы, который тоже был одним из ключевых аспектов эстетики эпохи»¹, имеется в виду

¹ Рева, Г. В., Цергой, Т. А. Эстетизация безобразного в искусстве. Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2018. № 1 (212). С. 213–219.

рубеж XIX–XX вв. и стилистика модерна в целом. Не относя оперу «Рафаэль» к камерному жанру, Л. В. Михеева всё же отмечает, что произведение отличается компактным строением и предельным лаконизмом, а музыка его изысканна, лирична, отличается «мечтательной и ясной мелодикой, лирические сцены оттеняются удачно решенными жанровыми»¹. В целом, музыка оперы очень напевная и выразительная. Во вступлении, которое по масштабам приближается к полноценной увертюре, излагаются важнейшие темы оперы. Сначала звучит медленное, торжественное вступление, напоминающее хорал – это инструментальный вариант темы финального хора «Чей ясный ум постигнуть хочет тайны неба» (нотный пример 22).

После этого вступает главная партия, в которой угадываются основные интонации Дуэта Рафаэля и Форнарины (который, в свою очередь, опирается на лейтмотив искусства), а побочная партия полностью построена на лейтмотиве любви (нотный пример 23).

В репризном проведении все темы приобретают более мощный и торжественный вид, излагаясь в красочной оркестровке, октавных удвоениях и плотных аккордовых вертикалях. Следующий номер – Хор учеников «Друзья, за работу смелей», он бодрый и напевный. Тема его подвижна, бодра, имеет жанровый характер и даже несмотря на размер $\frac{3}{4}$ напоминает маршевый колорит: этому способствует обилие пунктирных ритмов, восходящие призывные интонации, светлая и оптимистичная семантическая окраска тональности *F-dur*.

Ариозо Рафаэля (№3) – это центральный вокальный номер главного героя, в котором изображаются все важные грани его характера. Ариозо имеет двухчастное строение: первый раздел – речитативный «Свободы мгновенью я рад несказанно». Он имеет мелодизированную природу, он лишен слишком сухих и резких интонаций, так как у А. С. Аренского

¹ Михеева, Л. В. Опера Аренского «Рафаэль». URL: <http://www.belcanto.ru/rafael.html> (дата обращения: 26.05.2022).

положительные герои чаще приобретают распевно-аризную характеристику, а речитативно-декламационный стиль преобладает в вокальных партиях отрицательных персонажей. Рафаэль словно размышляет, напевает вслух (нотный пример 24).

Его интонации имеют мягкий вокально-речевой колорит, преобладают мотивы широкого дыхания и нисходящие плавные завершения фраз. Также важно отметить, что в первом разделе Ариозо у солирующей скрипки впервые проводится лейтмотив искусства (нотный пример 25).

Вторая часть Ариозо Рафаэля «Я помню чудный миг» – это развернутый и мелодически богатый эпизод, интонационно основанный на лейтмотиве любви. «Средоточие авторской мысли, – говорит о нем Г. М. Цыпин. – Он, бесспорно, наиболее интересен и обаятелен среди других мелодических рисунков сочинения. “Настоящий перл музыкальной красоты, – восторгался Г. Э. Конюс. – В нем бездна любовной нежности, опоэтизированной мечтательности, доведенной до высшей степени интенсивности, до экстаза”»¹. Кроме увертюры и ариозо Рафаэля, лейтмотив любви появляется в следующем номере – дуэте с Форнариной, а затем в момент, когда кардинал убирает занавес с картины и в финальном хоре. В Ариозо же лейтмотив любви звучит в тот момент, когда Рафаэль вспоминает, как он впервые встретил Форнарину около фонтана и сразу же влюбился (нотный пример 26).

По мнению А. Д. Митьковой, этот лейтмотив трансформируется определенным образом, передавая изменения чувств самого Рафаэля: от влюбленности в прекрасную девушку, подругу, музу – к воспеванию идеала красоты и чистоты, которое воплощает сам процесс творчества: «Начинаясь как тема любви, она приобретает более емкое содержание, становясь темой творчества <...> Такое развитие семантики темы указывает на тесную связь

¹ По: Левашова, О. Е. История русской музыки: Учеб. для муз. вузов / [О. Левашова, Ю. Келдыш, А. Кандинский и др.]. М.: Музыка, 1972. С. 156.

этих двух понятий в мироощущении Художника»¹. На наш взгляд, это фактически одна лейттема, смысловое содержание которой расширяется и уточняется в процессе интонационно-драматургического развертывания оперы.

Далее появляется Форнарина под звуки солирующей скрипки – это её лейтмотив, и второй раз он прозвучит тот момент, когда художник начнёт её рисовать. Звучит крупная ансамблевая сцена: Дуэт Рафаэля и Форнарины «О, блаженство мое» (нотный пример 27).

Интонационное строение номера примечательно по нескольким причинам: во-первых, это прекрасный и одухотворенный «дуэт согласия», в котором партии чаще звучат не одновременно (как обычно бывает, например, в терцию), а последовательно; во-вторых, вступление партий построено по принципу фугато, что встречается крайне редко в вокальной музыке; и в-третьих, данная тема является лейтмотивом искусства

Такое решение указывает на стремление А. С. Аренского соединить в неразрывное целое любовь и творчество, силу человеческих чувств и одухотворяющую силу искусства. Дуэт построен в куплетной форме, где основная тема несколько раз повторяется, чередуясь с сольными эпизодами героев, и плавно переходит в хор за сценой. Так А. С. Аренский, не меняя декораций, показывает картину народного праздника, который проходит за стенами мастерской Рафаэля на улицах Рима. С улицы доносится шум веселящейся на карнавале толпы – звучит небольшой хор за сценой «Весь Рим кипит весельем». Мелодика хора полна призывных и оживленно-радостных интонаций, в оркестре слышны танцевальные обороты и красочные мажорные аккорды. Там же, на карнавале, звучит песня народного певца «Страстью и негою сердце трепещет» (№5) – до Рафаэля доносятся ее звуки. Она введена для того, чтобы показать всю силу чувства любви, которое воспевается в опере – и сам Рафаэль с Форнариной поют о любви, и

¹ Митькова, А. Д. Опера А. С. Аренского «Рафаэль» в контексте русского искусства рубежа XIX–XX вв. URL: <http://e-koncept.ru/2017/971151.htm> (дата обращения: 15.05.2019).

народный певец словно озвучивает мысли Рафаэля, который в этот момент занят рисованием картины.

Контрастирует всему предыдущему музыкальному материалу сухая и строгая Ария Кардинала. Как уже упоминалось, у А. С. Аренского отрицательные персонажи характеризуются через речитативно-декламационный стиль вокальных партий, именно поэтому в сольном номере Бибиены преобладают речитативные обороты и резкие, словно оборванные мотивы (нотный пример 28).

Властность и жёсткость Бибиены проявляются в постоянном удерживании динамики на уровне *f-ff*, в обилии резких хроматизмов в вокальной партии и диссонирующих аккордов в сопровождении. Однако в тех разделах, где он уговаривает Форнарину уйти от Рафаэля и отвернуться от греха, интонации кардинала становятся более плавными, затаенными, увещательными, а динамика резко снижается.

Трио Рафаэля, Форнарины и Кардинала (№7) – очень напряженный номер, полный контрастов, где каждый герой поет о своем. Начальные фразы принадлежат Форнарине: она поет о своей любви к Рафаэлю, и ее экспрессивные кантиленные мотивы звучат искренне и нежно, на фоне покачивающихся фигураций, в тональности *Des-dur* с ее традиционной «любовной семантикой» (нотный пример 29).

Следующие за Форнариной фразы Рафаэля подобны её партии по своим интонационным очертаниям, а партия Бибиены – напротив, отличается декламационным складом и более четким, резким аккордовым аккомпанементом. Кульминацией номера становится момент, когда Бибиена срывает занавес с картины – после этого настроение музыки резко меняется, в оркестре звучит лейтмотив любви, а кардинал вместе с хором поют гимн красоте и искусству: звучит Финал оперы в торжественном и славильном характере.

В целом, музыка оперы «Рафаэль» основана на довольно простых и ясных, легко запоминающихся интонациях, ее номера четко отделены друг от

друга и выстроены в логическую драматургию: «Без единой гармонической шероховатости, без единого технического изъяна, музыка оперы неизменно изыскана, пластична, красива»¹. И если в жанровом аспекте А. С. Аренский выступает как композитор-новатор, воплощая в «Рафаэле» относительно новые для русской музыки принципы камерной оперы (лаконизм сюжета и структуры, ясная линейная драматургия, единый смыслообразующий сюжетный узел, минимум действующих лиц и ограниченность места действия, емкий показ чувств и внутреннего мира героев и др.), то в отношении музыкального языка можно проследить черты, характерные для всего оперного творчества композитора. К ним относятся следующие:

- основным источником всего тематизма оперы выступает оркестровое вступление, что наиболее ярко проявилось именно в опере «Рафаэль»;
- независимо от выбора конкретного жанрового типа оперы, композитор всегда делает акцент на лирической сфере, а не на драматизме;
- особая роль лейтмотивов, лейттем, лейтгармоний, а также интонационно-тематических связей в операх А. С. Аренского;
- связь с народно-бытовой музыкой и фольклором (в опере «Сон на Волге цитируются русские народные песни, в «Рафаэле» – неаполитанский напев, в «Нале и Дамаянти» представлена опосредованная отсылка к ориентальности);
- использование выразительных средств, типичных для романтической и позднеромантической оперы: ариозно-речитативные вокальные партии, в которых встречаются как мелодичные кантиленные элементы, так и хроматизмы, скачки на уменьшенные или увеличенные интервалы, уменьшенные и увеличенные созвучия, звукоизобразительные эффекты, яркая и контрастная динамика, и др.
- насыщенное, симфонизированное оркестровое полотно. При помощи оркестра композитор создает колоритные картины природы и бытовые зарисовки, выявляет лейтмотивную систему своих опер, с особой

¹ Левашова, О. Е. История русской музыки. 1972. С. 159.

утонченностью работает с тембровыми красками оркестровых инструментов. Таким образом, проявляется стремление А. С. Аренского к глубинному синтезу музыки и драмы, вокальной и оркестровой партии, к точной и реалистичной передаче интонационного содержания сюжета и вербального начала через музыку.

В заключение отметим, что в опере «Рафаэль» А. С. Аренскому удалось добиться органичного соединения русских оперных традиций с лаконичным лирическим сюжетом и динамичной одноактной драматургией. С одной стороны, композитор воплотил самые актуальные тенденции рубежа XIX–XX вв. – прежде всего, реализовал идею камернизации, которая была характерна не только для оперы, но и для инструментальных жанров. Ведь именно в это время происходит расцвет русской фортепианной миниатюры (прелюдии и этюды А. Н. Скрябина, С. В. Рахманинова), камерных ансамблевых жанров (А. Г. Рубинштейн, С. И. Танеев), сжатие в одночастный цикл сонаты и симфонии (А. Н. Скрябин, Н. К. Метнер). В то же время, в опере «Рафаэль» А. С. Аренский смог отразить художественно-философские искания той рубежной эпохи: «Центральной идеей оперы стала философская идея о синтезе любви и искусства в миропонимании творца; об искусстве и творчестве, как высшей форме выражения существования художника. Здесь находит свое воплощение идея о предназначении искусства не в отражении окружающей действительности, ее отрицательных сторон, острых социальных проблем, а в созидании прекрасного, возвышенного, противостоящего проблемам реальной жизни»¹. На рубеже XIX–XX вв. теургическую сущность искусства декларировали многие русские философы (В. С. Соловьёв, П. А. Флоренский, Н. А. Бердяев, В. И. Иванов), и в контексте этих дискуссий сформировалось представление об особой созидательной силе и «мессианской» роли творца, подобного Прометею, несущему людям свет. Отталкиваясь от достижений романтизма,

¹ Митькова, А. Д. Опера А. С. Аренского «Рафаэль» в контексте русского искусства рубежа XIX–XX вв. URL: <http://e-koncept.ru/2017/971151.htm> (дата обращения: 26.05.2022).

А. С. Аренский своеобразно реализовал опере «Рафаэль» идею синтеза искусств – живописи, слова и музыки.

В целом, опера «Рафаэль» занимает уникальное место в наследии А. С. Аренского. С одной стороны, она является одной из первых русских камерных опер, и ее автор по праву должен считаться одним из основоположников данного жанра. До А. С. Аренского осуществлялись отдельные попытки освоения жанра камерной оперы, в том числе, наиболее успешные среди них – оперы С. В. Рахманинова «Скупой рыцарь» (1903) и «Франческа да Римини» (1904), которые все же хронологически уступают более ранней опере «Рафаэль». Во второй половине XX в. к жанру камерной оперы также продолжали обращаться русские композиторы: Юрий Буцко «Записки сумасшедшего» (1964) и «Белые ночи» (1968), Олег Янченко «Балаганчик» (1970) и «Граф Калиостро» (1973), Валерий Дьяченко «Медведь» (1972), Владимир Кобекин «Последние монологи Якова Бронзы» (1973), Глеб Седелников «Бедные люди» (1974), Григорий Фрид «Письма Ван Гога» (1975), Юрий Каспаров «Nevermore» (1992), Владимир Мартынов «Упражнения и танцы Гвидо» (1997), Александр Чайковский «Царь Никита и его сорок дочерей» (1997) и др. С другой стороны, «Рафаэль» является единственной оперой А. С. Аренского, записи которой доступны для изучения и сравнения, причем как в виде отдельных, наиболее ярких номеров, так и в полноценной аудио-постановке.

3.2 «Рафаэль» А. С. Аренского в контексте исполнительской культуры*

*«Сыграйте сперва то, что написано;
если вы полностью воздали этому
должное и затем вам ещё захочется
что-нибудь добавить или изменить,
что ж, сделайте это».*

А. Г. Рубинштейн¹

Проблема исполнительской интерпретации в музыкальном искусстве во все времена была одной из наиболее актуальных. Вплоть до последней трети XIX в. исполнительская культура развивалась под знаком единства автора и интерпретатора, так как в западноевропейской традиции понятие «музыкант» долгое время включало в себя композиторский аспект. В XIX в. на первый план выдвинулся новый тип музыканта-виртуоза, блестяще владеющего мастерством игры на своем инструменте, что привело к изменениям и в сферах концертной практики, методики, педагогики. Однако оперное искусство в этом смысле всегда стояло особняком: ведь блестящие вокалисты, имеющие от природы дар прекрасного голоса, обычно занимались исключительно пением и редко сочиняли музыку. С другой стороны, сочинение такого масштабного произведения как опера требует особого композиторского дара и колоссального профессионального мастерства, которому нужно специально обучаться. До XIX в., в классическую эпоху русской музыки уже встречались музыканты-универсалы – ярчайшим примером этому служит основоположник русской классической школы М. И. Глинка. Будучи великим оперным композитором, он сам неплохо пел и нередко выступал, изучал основы вокального искусства на родине и в Италии, формулировал методические основы вокального

* При написании параграфа 3.2. использованы статьи автора, см.: [115].

¹ Рубинштейн, А. Г. Музыка и ее представители. Разговор о музыке. 2005. 160 с

искусства и создавал вокализы специально под потребности голосов тех, кто обучается пению; а в своих операх он учитывал произношение и вокализацию различных слов и звуков, требуя от либреттистов изменений в тексте в соответствии с вокальной партией. Однако лишь к концу XIX в. в оперной музыке фигура исполнителя-интерпретатора стала самостоятельной и центральной.

В музыковедческой литературе последних десятилетий понятие музыкальной интерпретации разрабатывается довольно активно (Е. Г. Гуренко, Д. А. Дятловым, Л. Ф. Ивониной, Н. П. Корыхаловой, Ю. Л. Кочневым, Т. В. Лымаревой, А. В. Малинковской, И. Е. Молоствовой, А. И. Николаевой, И. А. Ремневой, В. П. Фоминой, А. Л. Хохловой, Л. О. Шаповаловой, И. М. Ямпольским и др.). Под музыкальной интерпретацией подразумевается процесс «звуковой реализации нотного текста, предполагающий понимание исполнителем авторского замысла и наличия собственной творческой концепции при исполнении произведения <...> для грамотной интерпретации необходимо также представлять особенности оперных и исполнительских школ, художественные, эстетические принципы и технологические приемы исполнительства в разные эпохи»¹. С точки зрения исполнительства потребность в интерпретации возникает тогда, когда готовый музыкальный текст (произведение) – начинает постепенно «отделяться» от автора. То есть, как только произведение уже готово и находится в стадии «поиска своего исполнителя» – с ним возникает и необходимость интерпретации. Связь текста и интерпретатора сквозь призму столетий хорошо определена Ю. Хабермасом: «Мир традиционных символов открывается интерпретатору только в той мере, в которой ему при этом проясняется одновременно его собственный мир. Понимающий устанавливает коммуникацию между

¹ Фомина, В. П. Проблемы современной вокальной интерпретации ранней итальянской оперы XVII века. 2011. № 1. С. 228–232.

обоими мирами; он схватывает предметное содержание традиционного смысла, применяя традицию к своей ситуации»¹.

Если говорить о первоисточниках явления «интерпретации» – оно возникло еще в эпоху Возрождения, когда музыкальное произведение получало свою автономию и нуждалось в определённом исполнителе. Чуть позже возникает даже особая специальность – «исполнитель». Однако использование термина входит в обиход только в XIX столетии, а появление конкретного определения в словарях, энциклопедиях и других источниках датируется XX веком. В конце XIX – начале XX столетия появляется разграничение в музыкальном сознании, обусловленное противопоставлением двух типов интерпретации: «объективной» и «субъективной». «Объективный» тип исполнения выдвигается на первый план, так как он наиболее близко передавал замысел автора, в отличие от русской музыкальной культуры, в которой он отчасти подвергался сомнениям. Так, например, в книге «Музыка и ее представители» находим слова А. Г. Рубинштейна: «Мне совершенно непостижимо, что вообще понимают под объективным исполнением. Всякое исполнение, если оно не производится машиною, а личностью, есть само собою субъективное. Правильно передавать смысл объекта (сочинения) – долг и закон для исполнителя, но каждый делает это по-своему, то есть субъективно; и не мыслимо ли иначе? ... Если передача сочинения должна быть объективна, то только одна манера была бы правильна и все исполнители должны только ей подражать; – чем же становились бы исполнители? Обезьянами? Да, если субъективность делает из адажио – аллегро, или из скерцо – похоронный марш, тогда она бессмыслица, но исполнение адажио в темпе адажио сообразно чувству исполнителя не есть нарушение против смысла объекта... Итак, в музыке я понимаю только субъективное исполнение»².

¹ Николаева, А. И. Интерпретация музыки в контексте герменевтики. 2017. С. 58.

² Рубинштейн, А. Г. Музыка и ее представители. Разговор о музыке. 2005. С. 52–53.

Между «объективным» и «субъективным» могут быть различные типы взаимоотношений: тождество (то есть соответствие, совпадение), различие (то есть несоответствие, несовпадение), а также противоречие (если различие переходит в борьбу объективного и субъективного, завершающуюся коренным изменением и даже уничтожением того или другого). «Действительно, диалектическая суть исполнительства проявляется в том, что, с одной стороны, оно вторично, зависимо от композиторского замысла, а, – с другой, оно имеет, безусловно, самостоятельный творческий характер»¹. Все это указывает на диалектичность исполнительского искусства. Исполняя оперную партию или любое вокальное произведение, певец всегда стоит перед выбором – как преподнести музыкальный образ слушателю. Н. П. Корыхалова пишет: «Дилемма эта часто формулируется иначе: каким должно быть исполнение – объективным, строго и пассивно следующим авторскому тексту, или субъективным, носящим сильный отпечаток творческой личности интерпретатора, для которого исполняемая музыка служит средством выражения его собственного я?»². С одной стороны, исполнитель должен придерживаться авторской идеи, но с другой стороны – и привнести что-то свое, иначе его исполнение будет таким же, как все иные.

Важным компонентом вокальной интерпретации служит вокальная импровизация. Так, Э. Р. Симонова в своем диссертационном труде пишет о том, что вокалисты – это не просто исполнители, а «интерпретаторы-импровизаторы»: «Они становились невольными соучастниками "пересочинения" произведения, самостоятельно определяя ритм, темп исполнения, используя украшения и т. д.»³. Л. Ф. Ивонина считает, что на исполнителе лежит ответственность за верную передачу авторского замысла: «Ведь исполнитель на самом деле выступает в роли переводчика

¹ Николаева, А. И. Интерпретация музыки в контексте герменевтики. 2017. С. 58.

² Корыхалова, Н. П. Проблема объективного и субъективного в музыкально-исполнительском искусстве и её разработка в зарубежной литературе. 1972. С. 47–92.

³ Симонова, Э. Р. Искусство арии в итальянском оперном барокко (от канцонетты к арии *da capo*). 1997. 328 с.

музыкального текста для тех, кто лишён возможности сделать это самостоятельно. Неверное исполнение (перевод) практически приводит к искажению всего содержания <...> Существенное изменение темпов, неверное прочтение нотации, пренебрежительное отношение к авторским указаниям и т.п. могут нанести непоправимый ущерб произведению»¹. То есть, первая и главная задача певца – понять и осознать замысел автора: «Деятельность исполнителя – творческая. Он должен не только освоить текст, главная его задача – понять замысел композитора, воссоздать музыкальные образы, воплощённые в музыкальном произведении, и отобрать выразительные средства для наиболее точной их передачи»².

На рубеже XIX–XX вв. стали утверждаться новые параметры оперного исполнительства, а также «внешние» и «внутренние» его стороны: эмоционально-психологические, музыкально-драматургические, а также театрально-сценические. Многие исследователи называют этот период «золотым веком» оперы, который охватывал и европейские страны, и русскую школу, со своими разновидностями, историческими и культурными традициями. Опираясь на исторические особенности эпохи, традиции музыкального стиля, особенности творческой биографии автора, исполнитель способен раскрыть композиторский замысел и интерпретировать его – преподнести слушателю в той форме, в какой он обретет свою максимальную полноту и достоверность. В оперном искусстве функция «расшифровки» композиторского замысла выполняется и дирижером (который трактует музыкальный текст и консолидирует творческие усилия оркестрантов, солистов и хора), и исполнителями-вокалистами, и даже режиссером-постановщиком (который в современном представлении даже может не являться музыкантом, но способен создать новаторское сценическое, драматургическое и актерское решение оперного текста). При этом работа исполнителя-вокалиста довольно сложна: с одной

¹ Гуренко, Е. Г. Проблемы художественной интерпретации. 1982. С. 5–6.

² Готсдинер, А. Л. Музыкальная психология. М.: Магистр, 1993. С. 103–104.

стороны, он подчиняется дирижеру, с другой – использует только ему присущие и понятные технические средства вокального исполнения, свою виртуозность, тембр, художественные качества голоса и т.д. «В основе вокального исполнительства лежат две составляющие: музыкально-выразительные средства и вокальная техника. Значит, для достоверной вокальной интерпретации <...> опер необходимо изучение особенностей динамики, темпа, ритма, артикуляции, орнаментики, которые управлялись разными аффектами: любви, печали, гнева и т.п.»¹. Таким образом, и теоретическая подготовка вокалиста, и его знания особенностей исполнительских стилей и вокальной техники разных эпох играют важную роль в умении его грамотно «расшифровывать» и интерпретировать музыкальные тексты.

Более того, в современной исполнительской культуре существует понятие именно «исполнительского анализа», которое подразумевает не только интеллектуальный аналитический процесс, но «вместе с тем и в то же время процесс непосредственного произнесения музыки. <...> «Главной целью интерпретации всегда является поиск смыслов и значений, заложенных в музыкальном произведении»². И без такого внимательного отношения к авторскому замыслу и без глубокого вживания в роль невозможно достойно и профессионально воплотить оперные партии русской музыки рубежа XIX–XX вв., к которым относятся и сочинения А. С. Аренского, среди которых наибольшей известностью и новаторским потенциалом обладает опера «Рафаэль», впервые поставленная в апреле 1894 г. на сцене зала Московского дворянского собрания. Спустя год опера ставилась в Мариинском театре, Большом театре, и шла, пусть и не часто, вплоть до 1920-х гг. Затем интерес к композитору совсем угас, и его оперы не ставились в советской России.

¹ Фомина, В. П. Проблемы современной вокальной интерпретации ранней итальянской оперы XVII века. 2011. № 1. С. 228–232.

² Дятлов, Д. А. Исполнительский анализ пианиста как основа интерпретации. 2013. № 2-3. Т. 15. С. 804-806.

К сожалению, в виду этих объективных причин до нас не дошли записи ранних постановок оперы «Рафаэль», и судить об их исполнительских особенностях мы можем лишь косвенно – на основании публицистических и архивных материалов, воспоминаний очевидцев, теоретических сведений об истории и специфике оперного искусства начала XX в. Прежде всего, нужно подчеркнуть, что русское оперное искусство в этот период находилось в стадии своего расцвета. Подлинными центрами музыкально-театральной жизни были Большой театр в Москве и Мариинский театр в Петербурге. Оперное искусство заметно демократизировалось, переставая быть уделом привилегированных и обеспеченных слоев общества. Материально-техническая база театров была колоссальной, труппы отличались многочисленностью и высоким профессиональным мастерством. На постановки, декорации, балет и внешний антураж не жалели средств, ведущим солистам платили приличные жалованья. Большим театром управлял В. А. Теляковский, за дирижерским пультом стояли И. К. Альтани, С. В. Рахманинов, У. И. Авранек, А. Г. Рубинштейн. В Мариинском театре дирижерами были Э. Ф. Направник, Э. А. Крушевский, Ф. М. Blumenфельд, главным режиссером был О. О. Палечек. Благодаря их профессионализму музыкальная и драматическая составляющие оперных спектаклей всегда были на высоте. Колоссальное внимание уделялось актерскому воплощению ролей, а не только качественному исполнению вокальных партий. Основной стилевой тенденцией постановок был реализм, но заметно было также влияние лиризации.

В соответствии с этими принципами формировалось и вокальное искусство: солисты ведущих театров того времени обладали виртуозной вокальной техникой и, в то же время, убедительной драматической игрой и актерским мастерством. Ф. И. Шаляпин, Л. В. Собинов, А. В. Нежданова, Е. К. Катульская, Э. К. Павловская, Л. Ф. Александрова, Е. И. Збруева, Д. А. Смирнов, А. М. Матвеев, А. И. Барцал, П. А. Хохлов, П. С. Оленин – самые известные фамилии солистов Большого театра рубежа XIX–XX вв.,

оставивших заметный след в истории русской оперы. Именно в этот период, благодаря разностороннему мастерству солистов и постепенно возрастающей роли режиссера сложился новый тип оперного спектакля, отвечающий на социокультурные запросы эпохи. Опера рубежа XIX–XX вв. органично синтезирует глубокую содержательную основу с драматически и психологически убедительными образами, внешнюю пышность, реалистичность оформления, декоративную функцию балета – с высшим вокальным мастерством солистов, а также значимой ролью собственно музыкального замысла и оркестрового звучания.

Согласно воспоминаниям современников, премьерные постановки оперы А. С. Аренского «Рафаэль» полностью соответствовали вышеперечисленным традициям эпохи. Первая постановка состоялась в 1894 г., в рамках Всероссийского съезда художников, что привело в зал просвещенную демократическую публику. Подмостками послужила не классическая оперная сцена, а сравнительно небольшой зал Московского дворянского собрания, что усилило ощущение стилевого стремления к лиризации и камернизации оперного спектакля. Ориентируясь на эти запросы, А. С. Аренский создал яркий и лаконичный концепт, сведя к минимуму количество действующих лиц и сюжетных линий. «Опера сразу понравилась публике; газеты запестрели многочисленными хвалебными откликами»¹. С одной стороны, это было обусловлено спецификой аудитории, представленной участниками Всероссийского съезда художников – выдающимися мастерами живописи, для которых сюжет оперы был интересен и близок. С другой стороны, главные роли на премьере исполнили студенты Московской консерватории, что во многом подкупало зрителей той непосредственностью и искренностью, на которую способны лишь начинающие артисты. Эта ситуация отчасти напоминает историю первой постановки «Евгения Онегина» П. И. Чайковского, для которой сам композитор выбрал в качестве солистов студентов консерватории и тем

¹ Цыпин, Г. М. А. С. Аренский. 1966. С. 28.

самым добился особой искренности высказывания и камерности действия «лирических сцен». В таком контексте неслучайной кажется и формулировка жанра А. С. Аренским – «музыкальные сцены».

Театральная премьера «Рафаэля» состоялась через год в петербургском Мариинском театре под руководством самого А. С. Аренского: «Успеху этой постановки в значительной мере способствовали превосходные исполнители главных ролей – М. А. Славина (Рафаэль) и Е. К. Мравина (Форнарина)»¹. М. А. Славина² имела образование и вокальное, и актерское. Она отличалась уникальной артистической одаренностью и умением создавать глубоко реалистичные, острохарактерные образы. Контральто М. А. Славиной позволяло ей воплощать любые роли, включая мужские, с особой органичностью и пластичностью. Современники характеризовали тембр её голоса, как бархатный, яркий, подвижный. В дуэте с Е. К. Мравиной³ – нежным лирико-колоратурным сопрано, утончённой и хрупкой девушкой – они создавали убедительный дуэт, поражая своей драматической игрой. К сожалению, никаких записей с первых постановок оперы «Рафаэль» не существует. Поэтому более подробно можно проанализировать только те исполнительские традиции, которые сохранились в отечественном оперном театре до середины XX в., что зафиксировано в звуках на аудионосителях. Впрочем, любую традицию целесообразно исследовать именно в динамике, оценивая её сохранность на протяжении определенного временного отрезка: в нашем случае это почти полувековой период с премьеры «Рафаэля» до

¹ Цыпин, Г. М. А. С. Аренский. 1966. С. 28.

² Славина Мария Александровна (1858–1951) – выдающаяся русская оперная певица, драматическая актриса, вокальный педагог, заслуженная артистка Императорских театров, солистка Мариинского и Александринского театров. Обучалась драматическому искусству в Театральном училище при Санкт-Петербургской Императорской труппе, а вокальному искусству – в Петербургской консерватории, в классах Н. А. Ирецкой и К. Эверарди. Блестяще владела техникой бельканто и актерским мастерством. Исполняла роли Амнерис в «Аиде» Дж. Верди, Розины в «Севильском цирюльнике» Дж. Россини, Марины в опере «Борис Годунов» М. П. Мусоргского, Леля в «Снегурочке» Н. А. Римского-Корсакова, Княгини в «Русалке» А. С. Даргомыжского, Хафизы в опере «Фераморс» А. Г. Рубинштейна, Графини «Пиковой даме» П. И. Чайковского.

³ Мравина Евгения Константиновна (1864–1914) – русская оперная певица, солистка Мариинского театра. Вокальное образование получила частным образом, стажировалась в Италии, в России выступала в качестве оперной и концертной певицы. Известна исполнениями партий Маргариты в «Фаусте» Ш. Гуно, Людмилы в «Руслане и Людмиле» и Антонида в «Жизни за царя» М. И. Глинки, Оксаны в опере «Ночь перед рождеством» Н. А. Римского-Корсакова, Тамары в «Демоне» А. Г. Рубинштейна.

записи полнотекстовой версии оперы в 1956 г. – и еще чуть менее полувека до современной аудио-записи (2003 г.).

Чтобы выявить, какова специфика современной интерпретации оперной музыки А. С. Аренского и изменились ли исполнительская трактовка вокальных партий в динамике, мы выбрали для сравнения две версии оперы «Рафаэль»: 1956 года (дирижер – В. С. Смирнов) и 2003 года (дирижер – К. Г. Орбелян). Запись оперы «Рафаэль» 1956 г. демонстрирует классический «советский» подход к оперной постановке – это строгое следование композиторскому замыслу и нотному тексту произведения, опора на реализм, высокое вокальное мастерство исполнителей, тонкая детализация музыкально-выразительных средств, воплощаемых дирижером. В данной записи принял участие Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио и Центрального телевидения под управлением В. С. Смирнова. Роли исполнили: Рафаэль – В. М. Калужский, Форнарина – З. А. Долуханова, Бибиена – А. П. Королев, народный певец – В. В. Кравцов.

Обе версии оперы «Рафаэль» (1956 и 2003 гг.) – полные, без купюр, концертные, исполненные выдающимися мастерами вокального искусства; обе доступны на аудионосителях. Обращает на себя внимание тот факт, что аудиозаписи одинаковы по протяженности – 36 мин., что наталкивает на мысль об идентичности трактовок. Однако это лишь случайное совпадение. Уже с первых тактов звучания отчетливо ясно, что классическая «советская» версия оперы в исполнении В. С. Смирнова начинается в более медленном темпе (М. М. ♩ = 100), чем в исполнении К. Г. Орбеляна (М. М. ♩ = 120). В обоих вариантах увертюра звучит торжественно, экспрессивно, с яркими контрастами между темами и явным акцентом на романтической стилистике музыки. В. С. Смирнов располагал гораздо большими выразительными и тембро-динамическими возможностями, имея в своем распоряжении крупнейший оркестр СССР – Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио и Центрального телевидения. Кроме того, В. С. Смирнов считался блестящим интерпретатором русских композиторов конца XIX – начала

XX вв., его «любимыми композиторами были П. И. Чайковский, С. В. Рахманинов, А. С. Аренский, А. Н. Скрябин: эмоциональный и артистичный, дирижер-романтик особенно тонко чувствовал русскую музыку»¹. Однако в исполнении К. Г. Орбеляна с меньшим по количеству участников оркестром «Русская филармония» ощущается та камерность и проникновенность, которая близка изначальному замыслу А. С. Аренского.

В записи 1956 года главную партию в опере исполнил Виктор Калужский² – обладатель высокого, подвижного, пронзительного тенора. Его манера пения относится к классической русской школе начала XX в., он ясно и чётко интонирует мелодию, поет с предельно подчеркнутой дикцией и артикуляцией, выстраивает крупные фразы широкого дыхания, выделяет кульминацию агогикой и характерным глиссандированием к наиболее высокой ноте. Выдающийся тенор обладает довольно напористым, громким, драматическим тембром, речитативы он исполняет медленно, размеренно, в громких нюансах, и в целом отмечается подчеркнуто декламационная манера пения во всех номерах, кроме кантиленных ариозо и любовных дуэтов. Так, в Ариозо Рафаэля «Свободы мгновенью я рад несказанно» певец использует кантилену, связную фразировку, заметные агогические отклонения и глиссандирование, особенно при подходе к кульминационным звукам мелодии. Позиционно выделяются «открытые» гласные звуки (например, «А», «Э»), что нередко встречалось в пении русских певцов (И. С. Козловский, С. Я. Лемешев), типичное для первой половины XX в. словесное произношение (например, счастье произносится как «и^ичастье», жжёт – как «ж^жьжёт»), да и в целом ариозная манера пения В. В. Калужского свидетельствует о традициях русской вокальной школы данного периода.

¹ Владимир Федосеев посвятит концерт памяти Виктора Смирнова // Риа-новости. 2008. URL: <https://ria.ru/20040331/557962.html> (дата обращения: 06.06.2022).

² Калужский Виктор Владимирович (1925-1978 гг.) – выдающийся советский тенор, солист Большого театр (1955–1959), исполнявший партии Фауста в опере Ш. Гуно, Герцога в опере Дж. Верди «Риголетто», Рудольфа в «Богеме» Дж. Пуччини, Лыкова в «Царской невесте» и Корабельщика в «Сказке о царе Салтане» Н. А. Римского-Корсакова, Данте в опере «Франческа да Римини» С. В. Рахманинова и др.

В другом номере – Дуэте Рафаэля и Форнарины «О, блаженство мое!» тенор предстает в тандеме с легендарной Зарой Долухановой¹, которая в данной постановке исполняет партию Форнарины. Его звучание становится более мягким, кантиленным, он словно «подстраивается» под качество голоса его напарницы – пластичного, тёплого, «по отзывам музыкальной критики, роскошного, бархатного, незабываемого по красоте тембра меццо-сопрано. <...> Зара Долуханова счастливо сочетает в своем исполнительском творчестве яркую эмоциональность и углубленный интеллектуализм. Искусство певицы, его неповторимое своеобразие постигаешь умом и сердцем, принимаешь безоговорочно и целиком. Голос Долухановой, большого объема (две с половиной октавы), с необыкновенно густыми, сладостно сочными низкими нотами, плотной, насыщенной серединой и по-настоящему «сопрановым» по чистоте и блеску верхним регистром, таит в себе бесконечное разнообразие тембровых красок, тончайших вокальных эффектов. Он поражает внутренней гармоничностью и совершенной красотой, которая разлита в каждом звуке»². Форнарина в ее исполнении обладает той теплотой и женственностью, благодаря которым, очевидно, и полюбил свою Музу вымышленный Рафаэль А. С. Аренского. По традиции, в этом Дуэте певцы меняют местам партии Рафаэля и Форнарины – это обусловлено рабочим диапазоном голосов: в первоначальной версии оперы эти партии исполнялись меццо-сопрано и сопрано, а в дальнейшем стал употребляться вариант с тенором и меццо-сопрано. При подобной перестановке по вертикали образуется более слитное звучание тембров, интервалы между голосами предстают в своем обращении и дают несколько иное гармоническое качество, ни в коей мере не теряя своего благозвучия.

¹ Долуханова Зара Александровна (1918–2007) – советская, российская и армянская певица, Народная артистка СССР и Народная артистка Армении, солистка Всесоюзного радио и телевидения и Московской филармонии, профессор Музыкально-педагогического института имени Гнесиных. Певица, обладавшая редким колоратурным меццо-сопрано, исполняла в основном камерно-вокальную музыку, но также блистала в ролях Розины и Золушки в операх Дж. Россини, Керубино из оперы «Свадьба Фигаро» В. А. Моцарта, Анжелики из оперы «Сестра Анжелика» и Лауретты из «Джанни Скикки» Дж. Пуччини, Дуняши из «Царской невесты» Н. А. Римского-Корсакова, Полины из «Пиковой дамы» и Ольги из «Евгения Онегина» П. И. Чайковского и многих других.

² Тимохин, В. В. Мастера вокального искусства XX века. 1974. С. 12–13.

Таким образом, можно говорить об определенной исполнительской традиции, связанной с трактовкой главных вокальных партий в опере «Рафаэль».

Партию Кардинала в записи 1956 года исполняет А. П. Королев¹, трактовка которого отличается тонкой передачей трансформации героя: сначала Кардинал предстает как грозный, жестокий и непоколебимый представитель власти, а после того, как он видит написанный Рафаэлем образ Мадонны – замирающий от восторга, пораженный красотой ценитель искусства. Также изменяются и исполнительские средства А. П. Королева: сначала его голос мощный, грозный и драматичный, партия звучит в ровной, почти неизменной ритмике, с подчеркнутыми акцентами и четкой дикцией. Но в момент образной трансформации его тембр внезапно становится мягким, бархатистым, его интонации звучат проникновенно, в очень тихой динамике и низком регистре, что довольно сложно для басового тембра.

Наконец, партия народного певца, имеющего в опере «Рафаэль» лишь один сольный номер – песню «Страстью и негою сердце трепещет», – исполнена В. В. Кравцовым². Удивительно, но именно этот, самый известный номер из всей оперы «Рафаэль» сочинен не А. С. Аренским – мелодия позаимствована композитором из сборника итальянских народных песен «Весь Неаполь». Как пишет Г. М. Цыпин, «Известная в исполнении Л. В. Собинова и других замечательных мастеров русского вокального искусства, “Песня певца за сценой” завоевала популярность у слушателей.

¹ Королев Алексей Павлович (1905–1980) – советский оперный певец, заслуженный артист РСФСР, солист Московской филармонии и Всесоюзного радио и телевидения. Обладал выразительным, мощным басом с крепкими «низами». Принимал участие в концертных записях опер, исполнив множество партий из классического басового репертуара: Бретиньи из «Манон» Ж. Массне, Коллин из «Богемы» Дж. Пуччини, Нилаканта из «Лакме» Л. Делиба, Командор из «Каменного гостя» А. С. Даргомыжского, Мамыров из «Чародейки» П. И. Чайковского, Царь Додон из «Золотого петушка» Н. А. Римского-Корсакова, Директор из «Игрока» С. С. Прокофьева и др.

² Кравцов Владимир Васильевич (1926–2020) – советский и российский оперный певец, лирический тенор, заслуженный артист РСФСР, ветеран Великой Отечественной войны, солист Московского музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко и Мариинского театра. На протяжении четверти века он блестяще исполнял главные партии классического тенорового репертуара: Герцог в опере «Риголетто» и Альфред в «Травиате» Дж. Верди, Альмавива в «Свадьбе Фигаро» и Тамино в «Волшебной флейте» В. А. Моцарта, Лознгрин из одноименной оперы Р. Вагнера, Юродивый из «Бориса Годунова» М. П. Мусоргского, Лыков из «Царской невесты» Н. А. Римского-Корсакова, Ленский из «Евгения Онегина» П. И. Чайковского, Владимир Игоревич из «Князя Игоря» А. П. Бородин и множество других театральных ролей.

Прославив имя Аренского далеко за пределами Москвы и Петербурга, она оказалась наиболее жизнеспособным номером произведения»¹.

В. В. Кравцов был выдающимся советским и российским тенором, известным солистом Мариинского театра. Он «всегда стремился не просто “спеть” партию, главным было раскрыть духовный мир своего героя, показать сложный процесс формирования его характера и мировоззрения. <...> Пение Кравцова покоряет светлым лиризмом, задушевностью, чистотой звучания»², – отмечали критики. В записи 1956 года он поет свою партию «из-за сцены», как предполагалось композитором, поэтому его голос слышен словно издалека, приглушенно, однако вполне отчетливо. Характерной особенностью исполнения вокальной партии для В. В. Кравцова становится подчеркнуто лирическая трактовка тенорового тембра, повышенная экспрессивность, большая палитра динамических и агогических оттенков, точность интонирования, в том числе за счет использования яркого, «мелкого» вибрато. «Песня певца за сценой» звучит как горячее и искреннее признание в любви, которое становится неким отражением действий и чувств самого художника Рафаэля. Примечательно, что В. В. Кравцов не добавляет к мелодии данного номера никаких вариационных элементов, форшлагов, что иногда наблюдается в концертных исполнениях «Песни певца за сценой». Безупречно его слияние с хоровыми партиями (хор за сценой подпевает народному певцу, имитируя звуки римского карнавала, который шумит за стенами мастерской Рафаэля), где он достигает прекрасного динамического и интонационного баланса.

Сравнивая трактовку вокальных партий в этой версии (1956) и в современном исполнении (2003), отмечаем ряд различий. Во-первых, принципиальная установка исполнителей и дирижера-постановщика К. Г. Орбеяна заключается в том, что современная версия оперы «Рафаэль» должна быть исполнена на итальянском языке, как на премьере опере, тогда

¹ Цыпин, Г. М. А. С. Аренский. 1966. С. 158.

² Вольфсон, С. М. Мастера оперы. 1967. 326 с.

как созданная в советское время запись звучит на русском языке. Запись 2003 года нацелена на максимальное соответствие первоначальному замыслу А. С. Аренского – поэтому запись была осуществлена на итальянском языке, а главную партию исполнил не тенор, а меццо-сопрано – Марина Домашенко¹. Она обладает редким голосом большого диапазона и густого, насыщенного тембра. Её трактовка вполне типична для «мужских» ролей контральто и меццо-сопрано: они не стремятся подражать певцам-кастратам, для которых первоначально писались подобные партии в старинных операх (например, Нерон в одноименной опере К. Монтеверди, Орфей в «Орфее и Эвридике» К. В. Глюка), а находят собственные выразительные акценты в воплощении мягких, высоких голосов для ролей мальчиков-подростков (Ваня в опере М. И Глинки «Жизнь за царя»), юных пажей (Керубино в «Свадьбе Фигаро» В. А. Моцарта), молодых героев-любовников (Октавиано в «Кавалере роз» Р. Штрауса). Так называемые «брючные роли» позволяют женщинам воплощать тембр голоса, типичный для молодых парней, и убедительно выглядеть на сцене в воплощении соответствующих образов, но при этом не терять в качестве и мощи звучания, ведь «за счет гибкости голос меццо-сопрано может переходить от низких к высоким нотам с легкостью и без нарушения качества звука»². Марина Домашенко прекрасна как в драматических женских ролях (например, ее великолепная трагичная главная героиня в опере «Кармен» в постановке Даниэля Баренбойма), так и в «брючных ролях» – изящная, стройная, с фактурным лицом и выразительным мимикой, она справляется не только со сложными меццо-сопрановыми вокальными партиями, но и высокими актерскими задачами.

Партия Рафаэля в исполнении Марины Домашенко звучит сочно, насыщенно, филигранно с точки зрения интонации. Певица стремится к

¹ Домашенко Марина Владимировна (род. в 1979 г.) – современная русская оперная певица, обладательница редкого по красоте и мощи меццо-сопрано, обладательница «Грэмми» за роль в «Фальстафе» Дж. Верди. Исполнила практически все ведущие оперные партии для меццо-сопрано, в том числе Кармен в опере Ж. Бизе, Далилу в опере К. Сен-Санса «Самсон и Далила», Адальгизу в «Норме» В. Беллини, Шарлотту в «Вертере» Ж. Массне, Ольгу в «Евгении Онегине» П. И. Чайковского, Любашу в «Царской невесте» Н. А. Римского-Корсакова и др.

² Олейник, А. И. Отсутствие единой классификации певческих голосов академической манеры пения. 2019. С. 244–247.

единому позиционному звучанию во всех регистрах и лиричному качеству тембра. В Ариозо Рафаэля «Свободы мгновенью я рад несказанно» используется неспешный темп, кантиленное звуковедение и благородное звучание голоса, окутанного такими же плавными оркестровыми партиями. Но даже в речитативных эпизодах ощущается опора на ариозный стиль. Заслуживает внимание акцент певицы на смысловом качестве каждой лейттемы, которые встречаются в партии Рафаэля – Марина Домашенко стремится наделить их такими же выразительными чертами, которыми они обладают в своем первоначальном значении. Так, тема любви исполняется торжественно, в чуть замедленном движении. Тема искусства – более нежная, проникновенная и возвышенная. И в целом, ее образ Рафаэля получился удивительно целостным: главный герой полностью уверен в своих чувствах, его голос звучит ровно, благородно, как в моменты признаний в любви к Форнарине, так и в диалоге с Кардиналом, когда художник не колеблясь отказывается от увещеваний высокопоставленного лица.

В Дуэте Рафаэля и Форнарины «О, блаженство мое!» партии героев звучат в том первоначальном виде (без вертикальных перестановок), как было в оригинальной партитуре А. С. Аренского. Несмотря на то, что оба голоса – женские, они отчетливо различаются по тембру: Марина Домашенко имеет более пластичный, сочный и густой тембр, а исполнительница роли Форнарины – Татьяна Павловская¹ – обладает ясным, полетным, женственным голосом с отчетливым вибрато. При этом в Дуэте голоса солисток прекрасно сливаются в гармоничный «дуэт согласия», и на их фоне прекрасно выделяется контрастный и мужественный тембр баса Александра

¹ Павловская Татьяна Геннадиевна (род. в 1969 г.) – современная русская оперная певица (сопрано), Заслуженная артистка России, солистка Мариинского театра. В ее репертуаре – практически все классические сопрановые партии, включая Розину из «Свадьбы Фигаро» и Эльвиру из «Дон Жуана» В. А. Моцарта, Изольду из «Тристана» и Брунгильду из тетралогии Р. Вагнера, Лиу из «Турандот» Дж. Пуччини, Гориславу из «Руслана и Людмилы» М. И. Глинки, Татьяну из «Евгения Онегина» и Лизу из «Пиковой дамы» П. И. Чайковского, Волхову из «Садко» Н. А. Римского-Корсакова, Наташу Ростову из «Войны и мира» С. С. Прокофьева. Ей одинаково блестяще удаются как роли из классических опер, так и современный репертуар.

Виноградова¹ (в Трио «О, отец святой!»), который в последующей Арии Кардинала «Бог всемогущий!» предстает как неумолимый и эксцентричный самоуправец. В целом же, в данной записи оперы «Рафаэль» партия Форнарины оказывается самой эмоциональной, подвижной в отношении динамики, артикуляционных и агогических нюансов, передавая легкий нрав юной натурщицы. «В опере Аренского эстетически прекрасное начало нашло воплощение в образе Форнарины – музы художника, <...> а действием, воплощающим высокую любовь, становится сам творческий процесс. Возвышенность чувств главных героев подчеркивается сравнением с земной страстью – вторгающейся в центральный эпизод оперы (любовный дуэт) “Песней певца за сценой”»². И в данном случае у исполнителя партии народного певца есть два варианта трактовки его единственного сольного номера: подчеркнуть страсть и силу чувств, оттеняя контрастом возвышенный образ Рафаэля (как указывает вышеприведенный исследователь), или приблизиться к образу художника, усиливая его. Этот последний вариант также вполне логичен в случае полноценной сценической постановки, так как в момент звучания «Песни певца за сценой» Рафаэль сосредоточен на рисовании портрета, и всё что происходит в его душе, косвенно передается голосом народного певца.

Именно такой вариант избрал исполнитель партии народного певца в записи 2003 года – Всеволод Гривнов³. «Песни певца за сценой» в его исполнении звучит легко, вдохновенно, без излишнего драматизма и страсти. Это достигается за счет лирического, мягкого и певучего тембра, виртуозной

¹ Виноградов Александр (род. в 1976 г.) – российский певец, бас, преподаватель Высшей школы музыки в Берлине, приглашенный солист Большого театра. Выступал на многих мировых оперных площадках, прославился в ролях Эскамильо из оперы «Кармен» Ж. Бизе, Фигаро из «Свадьбы Фигаро» и Зарастро из «Волшебной флейты» В. А. Моцарта, Тимура из «Турандот» Дж. Пуччини, Даланда из «Летучего голландца» Р. Вагнера, Коллена из «Богемы» Дж. Верди, Гремина из «Евгения Онегина» П. И. Чайковского, Малюты Скуратова из «Царской невесты» Н. А. Римского-Корсакова.

² Митькова, А. Д. Опера А. С. Аренского «Рафаэль» в контексте русского искусства рубежа XIX–XX вв. 2017. Т. 39. С. 4121–4125.

³ Гривнов, Всеволод (род. в 1968 г.) – современный российский тенор, работал в «Новой опере», с 2001 г. – в Большом театре, а также был приглашенным солистом Оперы Ниццы и Датской королевской оперы. Благодаря мягкому, лирическому тембру успешно воплощает такие теноровые партии как Хозе опере «Кармен» Ж. Бизе, Альфред в «Травиате» и Ричард в «Бале-маскараде» Дж. Верди, Эдгар в «Лючии ди Ламмермур» Г. Доницетти, Водемон в «Иоланте» и Ленский в «Евгении Онегине» П. И. Чайковского, Самозванец в «Борисе Годунове» М. П. Мусоргского, Курагин в «Войне и мире» С. С. Прокофьева и др.

кантилены и выверенной фразировки, также немаловажную роль играет выбор подвижного темпа, придающего легкость и устремленность. Интерпретация Всеволода Гривнова – это, пожалуй, пример самого быстрого темпа в исполнении «Песни певца за сценой» (М. М. ♩ = 184 при авторском указании М. М. ♩ = 132). Но несмотря на некоторое нарушение авторского замысла, данная трактовка весьма уместна в контексте оперы: в образном плане она соотносится с характеристикой самого Рафаэля (народный певец как бы «озвучивает» его мысли и возвышенные чувства к Форнарине), в исполнительском – четко встраивается в темпо-ритмический контекст обрамляющего Песню хора «Весь Рим кипит весельем». Такие исполнительские идеи, которые на первый взгляд кажутся «вольностями» трактовки, при ближайшем рассмотрении оказываются вполне оправданными благодаря общей интерпретационной концепции, демонстрирующей новые грани замысла данной оперы. В этом состоит суть современной вокальной интерпретации оперы А. С. Аренского – в поиске новых выразительных приемов, нестандартных исполнительских средств, постановочных концепций, которые обогащают первоначальный замысел композитора, возможно даже усложняют, но не противоречат ему.

В последние годы, как уже не раз говорилось на страницах данного исследования, интерес к творчеству А. С. Аренского стал возрождаться. Помимо рассмотренной выше записи оперы «Рафаэль» 2003 г., в 2014 г. появилась еще одна аудио-версия произведения. В рамках проекта «Возрождаем наследие русских композиторов», реализуемого Музыкальным центром «Орфей», были восстановлены и оцифрованы ноты оперы «Рафаэль», а также осуществлено ее концертное исполнение силами Симфонического оркестра радио «Орфей» под управлением Сергея Кондрашева. Главные партии исполнили: Агунда Кулаева – Рафаэль, Ольга Ионова – Форнарина, Николай Диденко – Кардинал Бибиена, Алексей Татаринцев – народный певец. Отметим, что концертные исполнения данной оперы стали более частым явлением в последнее десятилетие (например,

исполнение Камерным оркестром Московской консерватории под управлением Феликса Коробова (2019), Рафаэль – Чингис Аюшев, Форнарина – Анастасия Белукова, Кардинал – Михаил Головушкин).

В 2018 г. в Красноярском театре оперы и балета, в рамках IX международного фестиваля «Парад звезд в Оперном» Любовь Казарновская представила свою постановку «Рафаэля» совместно с режиссером Даниилом Дмитриевым и оркестром Красноярского театра оперы и балета под управлением Андрея Шевчука. Партию Рафаэля исполнила София Алмазова. В роли Форнарины выступила Екатерина Кочетова, партию народного певца спел Александр Мурашов. Отличительной особенностью данной постановки стал развернутый пролог, в котором зрители видят мастерскую художника (его роль сыграл эстонский скульптор Тауно Кангро), рисующего и ваяющего в режиме реального времени портреты певцов, танцоров, различных людей. Эту часть спектакля журналисты громко «окрестили» русским хэппенингом благодаря наличию элементов импровизации и стремлению «сломать четвёртую стену». Еще одно оригинальное постановочное решение режиссера Даниила Дмитриева заключается в том, что народный певец поет свою знаменитую песню не за сценой, а выходя к публике, и свое исполнение он сопровождает реальной игрой на мандолине.

Однако вернемся к проблеме исполнительских традиций оперной музыки А. С. Аренского, которые, к сожалению, невозможно отследить в том изначальном виде, в каком они возникли и оформились во времена самого композитора. Чтобы компенсировать отсутствие полнотекстового исследовательского материала, нам видится целесообразным привлечь к анализу аудиозаписи хотя бы отдельных номеров из оперы «Рафаэль», которые исполнялись чаще и сохранили отпечаток вокальных традиций. Таким номером может послужить «Песня певца за сценой» – пожалуй, самый исполняемый, известный публике, репертуарный концертный номер из всего оперного наследия А. С. Аренского. Его можно часто услышать в репертуаре

современных теноров в концертном исполнении и в аудиозаписях, а также в учебном репертуаре студентов музыкальных вузов. Благодаря такой популярности «Песни певца за сценой» накопилось достаточно много ее аудиозаписей, хронология которых охватывает колоссальный период – с 1911 г. по настоящее время. Отслеживая даты записей, можно прийти к выводу о том, как интерес к оперной музыке А. С. Аренского ослабевал и возобновлялся вновь. Кроме того, на примере «Песни певца за сценой» прослеживаются конкретные и устойчивые исполнительские традиции, сложившиеся в отношении вокальной интерпретации оперной музыки композитора.

«Песня певца за сценой» выполняет важную драматургическую функцию в опере: во-первых, эта написанная на основе подлинной итальянской мелодии тема единственная во всем произведении напрямую передает национальный колорит всей оперы, повествующей о великом итальянском художнике. В рамках камерного типа оперы это немало, так как в данном случае у каждого действующего лица буквально по одному сольному номеру, и возможности композитора показать динамику сюжета и его национальный колорит довольно ограничены.

Во-вторых, само содержание «Песни певца за сценой» воспекает чувство любви, что находит отклик в душе Рафаэля, страстно влюбленного в Форнарину, который в момент звучания песни пишет с нее картину. При этом важно отметить, что в оригинале песня звучит в сопровождении оркестра и хора, а в концертном исполнении – в переложении для фортепиано, что немного упрощает ее колорит и не дает ощутить сценической ситуации, в которой песня поется бродячим певцом в карнавальной толпе веселых римлян.

Форма данного номера – куплетная, как и принято в итальянских народных песнях. Поэтический текст представляет собой два куплета, написанных дактилем, что нашло отражение в музыкальном размере 6/8. Каждый из куплетов построен в простой трехчастной форме типа *aba*₁.

Небольшое аккордовое вступление к вокальной партии имитирует игру на мандолине или гитаре, этот аккомпанемент имеет оттенок вальсовости за счет акцентирования сильных долей и трехдольной ритмической пульсации. Оживленный темп и основная тональность *c-moll* придает музыке внутреннее напряжение и эмоциональность. Характер песни обозначен как *Allegretto grazioso* (оживленно, грациозно). Основная тема (раздел *a*) звучит взволнованно и экспрессивно, мелодически опираясь на восходящее движение по звукам $t_{6/4}$ и широкие скачки, что в сочетании с пунктирными ритмами придает звучанию напряженность и решимость, передает образ страстно влюбленного певца (нотный пример 30).

Второе предложение основной темы имеет повторное строение, однако отличается тем, что модулирует из тональности *c-moll* в *g-moll*. Второй период (раздел *b*, 10-18 такты) тихо, нежно и мягко (ремарка *dolcissimo*), в светлой тональности *Es-dur*. В мелодии преобладают певучие поступенные интонации, а в ритме появляются изящные триоли и хроматизмы. Это – новый оттенок чувств влюбленного певца: его нежность (нотный пример 31).

Реприза (раздел *a*₁, 18-26 такты) звучит насыщенно, как типичный хоровой припев народной песни после сольного запева. В первом предложении возвращается и основная тема экспозиции, но теперь она звучит у хора. В это время солист выдерживает долгую высокую ноту («*g*¹», которая звучит почти три такта). Такая фактурная перестановка делает репризу варьированной. Реприза – это кульминация номера, она подчеркнута самой высокой нотой в мелодии, акцентами, динамикой *ff*, ферматой и характером *risoluto*, эмоции и страсть переполняют влюбленного певца. Однако кульминации в двух куплетах различны – в первом куплете мелодия доходит до звука *f*¹, во втором – до звука *a*¹ (нотный пример 32).

Таким образом, в соответствии с замыслом А. С. Аренского, в «Песне певца за сценой» показаны контрасты различных чувств бродячего певца (и косвенно – самого Рафаэля) – влюбленности, нежности, страсти. Воплощение такой идеи на исполнительском уровне требует от вокалиста тщательного

отбора выразительных средств. Проследим, как эти задачи решают выдающиеся тенора современности. Для сравнения различных интерпретаций «Песни певца за сценой» А. С. Аренского целесообразно обратиться к исполнениям известных теноров, художественному вкусу и профессионализму которых можно доверять: Л. В. Собинов, С. Я. Лемешев, К. Д. Огневой, А. Б. Соловьяненко, В. И. Суходолец, С. М. Хромченко и др.

По словам Г. М. Цыпина, большую известность «Песне певца за сценой» принёс Л. В. Собинов¹, который первым популяризировал данный номер на концертной эстраде. Он пел его неоднократно, существует немало записей, самая ранняя из которых датирована 1911 годом. Исполнение Л. В. Собинова довольно свободное, романтическое по стилю, но в целом он придерживается авторских указаний, точно соблюдая динамику и темповые отклонения. В остальном же проявляется творческая свобода певца: темп исполнения очень быстрый – по метроному примерно $\text{♩} = 170$, причем темп сильно замедляется в кульминации (хотя это не указано в нотах), а фермата в конце первого куплета сделана не на предпоследнем звуке, а чуть раньше, как это указано во втором куплете. Контраст между первой и второй темой он подчеркивает с помощью характера пения: сначала поет более эмоционально и решительно, а затем – нежно, сдержанно. Контраст третьей темы дан гораздо ярче, с максимально выразительной динамикой, штрихами, акцентами и ферматой на слове «Ах!». Запись «Песни певца за сценой» сделана не в оригинальной тональности, а в *d-moll* – предположительно потому, что диапазон голоса Л. В. Собинова был очень широким, а в этой тональности выигрышнее звучат высокие ноты в кульминации. Кроме того, исполнитель приукрашивает и саму мелодию – в конце первого периода добавляет форшлаг: в первом куплете на слове «звезды», во втором куплете –

¹ Собинов Леонид Витальевич (1872–1934) – знаменитый русский тенор первой половины XX в., солист и директор Большого театра, имел звание народного артиста. Обладал прекрасным лирическим тенором, легким и певучим. Исполнял главные партии классического тенорового репертуара: Лоэнгрин из одноименной оперы Р. Вагнера, Герцог в опере «Риголетто» и Альфред в «Травиате» Дж. Верди, Фауст в опере Ш. Гуно, Рудольф в «Богеме» Дж. Пуччини, Князь в «Русалке» А. С. Даргомыжского, Владимир Игоревич в «Князе Игоре» А. П. Бородина, один из лучших Ленских в «Евгении Онегине» П. И. Чайковского за всю историю постановок этой оперы. Считается одним из крупнейших представителей русской вокальной школы.

на слове «ропот». В целом, у Л. В. Собинова получается особенное легкое, приближенное к итальянскому стилю звучание.

Видимо, начиная с Л. В. Собинова, и пошла традиция добавлять форшлаги в «Песне певца за сценой», потому что во многих других исполнениях этот прием тоже сохраняется. Например, у К. Д. Огневого¹, записавшего «Песню певца за сценой» в 1962 г. Он исполнил ее в оригинальной тональности, но темп у него еще живее, чем в предыдущей интерпретации (М. М. ♩ = 175). Второй период «Песни певца за сценой» в исполнении К. Д. Огневого звучит громче первого (в нотах – наоборот), таким образом, необходимые динамические контрасты не выдерживаются. В результате его исполнение более экспрессивное, решительное, но практически никак не отражающее предполагаемую сценическую ситуацию. По напряжённости тембра тенор также отличается большей мощностью и мало похож на «легкое» итальянское звучание. Ввиду таких особенностей, а также явной концертной цели этого исполнения и хронологической отдаленности от времени создания оперы, данную интерпретацию можно назвать менее традиционной.

Более отчетливо ощущается сохранение исполнительских традиций в интерпретации Д. Г. Бадридзе² (1948). Этот блестящий советский тенор отличался лёгким, виртуозным, полётным голосом, что оказывается наиболее подходящим художественным контекстом для исполнения этой

¹ Огневой Константин Дмитриевич (1926–1999) – советский оперный и эстрадный певец. Окончил Московскую консерваторию, пел в Киевском оперном театре, преподавал в Киевской консерватории, участвовал во многих записях опер для Гостелерадиофонда. Обладал лирическим тенором бархатистого тембра. В его репертуаре партии графа Альмавивы из оперы «Севильский цирюльник» В. А. Моцарта, Ленского из «Евгения Онегина» П. И. Чайковского, Царя Берендея из оперы «Снегурочка» и Моцарта из оперы «Моцарт и Сальери» Н. А. Римского-Корсакова.

² Бадридзе Давид Георгиевич (1899–1987) – советский тенор грузинского происхождения, Народный артист Грузинской ССР, в разные годы был солистом Тбилисского театра оперы и балета, Свердловского государственного театра оперы и балета, Большого театра в Москве. Окончил медицинский факультет Тифлисского университета и Тифлисскую консерваторию по классу академического вокала и педагога и артиста театра, баритона Е. А. Вронского. Активно выступал в первой половине XX в. как концертный и оперный певец. Обладал мягким и бархатистым тембром, редким подвижным голосом, а также высоким артистизмом. Блестяще воплощал образ Герцога в опере «Риголетто» и Альфреда в «Травиате» Дж. Верди, исполнял партии Вертера, Фауста и Лоэнгрина в одноименных операх Ж. Массне, Ш. Гуно и Р. Вагнера, Индийского гостя в опере «Садко» Н. А. Римского-Корсакова. Рано оставил сцену и перешел на педагогическую деятельность, преподавал вокал в Гнесинском институте и Тбилисской консерватории, в 1950-е гг. работа в Коре, Вьетнаме, Египте, придерживаясь традиции русской оперной школы.

стилизованной под народную песни. Исполнитель во многом придерживается традиций, заложенных Л. В. Собиновым, особенно в отношении темпа (М. М. ♩ = 175), «итальянского» стиля звучания и использования дополнительной мелизматике. Обращает на себя внимание очень выразительная агогика и выпуклая динамика, в комплексе придающие особую экспрессию данной интерпретации.

Интересный пример интерпретации «Песни певца за сценой» предложен С. Я. Лемешевым¹ (1952). Темп здесь также достаточно оживлённый, что встречается у многих певцов, однако нетипично мягкое, аккуратное звукоизвлечение выгодно отличает данное исполнение от других. С. Я. Лемешев использует свою излюбленную манеру расцвечивать мелодию выразительными вибрато и глиссандо на долгих звуках, а также филигранное исполнение мелизматике. Певец очень избирателен и сдержан в отношении агогике и динамики, он словно бережёт все выразительные средства для главной кульминации номера. Причем кульминация в первом куплете у него явно отличается от кульминации во втором – главная очевидно располагается в его завершении Песни, где С. Я. Лемешев использует наиболее яркие выразительные средства. Такое разнообразие исполнительских приемов подчеркивает и эмоциональность этой любовной песни, и свободу ее исполнения, близкого к народному итальянскому пению.

С. М. Хромченко² – единственный певец из рассматриваемых нами интерпретаторов «Песни певца за сценой», кто вообще не использует форшлагов в мелодии, а также транспонирует мелодию в тональность *h-moll*

¹ Лемешев Сергей Яковлевич (1902–1977) – советский оперный певец и режиссер, Народный артист СССР, солист Большого театра, возглавлял кафедру сольного пения и Оперную студию Московской консерватории. Обладал редким лирическим тенором уникального, хорошо узнаваемого тембра. В его мастерстве синтезировались блестящие вокальные возможности и глубокая содержательность творческой натуры певца. За четверть века выступлений в Большом театре он спел практически весь теноровый репертуар, включая Герцога в «Риголетто» и Альфреда в «Травиате» Дж. Верди, Рудольфа в «Богеме» Дж. Пуччини, Баяна в «Руслане и Людмиле» М. И. Глинки, Царя Берендея в «Снегурочке» и Левко в «Майской ночи» Н. А. Римского-Корсакова, Владимира Игоревича в «Князе Игоре», Ленского в «Евгении Онегине» П. И. Чайковского,

² Хромченко Соломон Маркович (1907–2002) – советский певец, вокальный педагог, солист Большого театра, Заслуженный артист РСФСР. Обладал мягким и гибким лирическим тенором. Исполнял партию Герцога в опере «Риголетто» Дж. Верди, Трике в «Евгении Онегине» П. И. Чайковского, Индийского гостя в «Садко» Н. А. Римского-Корсакова, Юродивого в «Борисе Годунове» М. П. Мусоргского, а также множество второстепенных ролей тенорового репертуара.

(ниже, чем все остальные тенора). Его вокальная трактовка данного номера отличается очень аккуратным, ровным звуком, высококачественной дикцией, чёткой музыкальной фразировкой. Также интересно, что во втором периоде С. М. Хромченко изменяет ритмическую сторону мелодии – на слове «объятыях» синкопу из двух восьмых он заменяет на четверть и восьмую. Это делает звучание более мягким. Во всем остальном С. М. Хромченко точнее всего придерживается авторских указаний – и темп у него медленнее всех других исполнителей и приближен к оригинальному (М. М. ♩ = 162), и все агогические отклонения соблюдены, и динамика точно выполнена. Но в целом исполнение воспринимается как очень спокойное, лирическое и даже немного однообразное. Можно предположить, что в силу более поздней даты создания (запись датируется 1977 годом) в интерпретации С. М. Хромченко прослеживается больше свободы, а связь с исполнительскими традициями заметно ослабевает.

Подобное предположение подтверждается и более современными трактовками «Песни певца за сценой», особенно созданными уже в нашем столетии. Для рубежа XX–XXI вв. в целом характерна эстрадно-ориентированная тенденция концертных трактовок оперной классики. Эстрадное, лёгкое, развлекательное искусство – это то направление современной культуры, которое наиболее востребовано у массового слушателя. В качестве пример приведем интерпретацию «Песни певца за сценой» В. И. Суходольца¹, который её исполнял неоднократно, с 2001 по 2018 гг. Можно найти не только аудио-, но и видеоверсии его выступлений, где он поет этот знаменитый номер. При том, что В. И. Суходолец обладает звонким лирическим тенором несколько эстрадного звучания, и своей главной целью он видит популяризацию и демократизацию академических вокальных традиций, он всё же не допускает излишне свободного

¹ Суходолец Валентин Иванович (род. в 1966 г.) – белорусский и российский эстрадный и оперный певец, учился в Московской консерватории, в аспирантуре в Голландии, был солистом Московского театра «Новая опера» и «Хора Турецкого». Исполнял партии из тенорового репертуара, в том числе Хозе из «Кармен» Ж. Бизе, Тамино из «Волшебной флейты» В. А. Моцарта, Альфреда из «Травиаты» Дж. Верди, Ленского из «Евгения Онегина» П. И. Чайковского, Отрепьева из «Бориса Годунова» М. П. Мусоргского.

«эстрадного» толкования музыки А. С. Аренского. Исполнитель старается точно соблюдать композиторские указания – поет в оригинальной тональности, использует оживленный темп (М. М. ♩ = 174), не делает никаких лишних замедлений в кульминации, точно выполняет темповые отклонения и ферматы, динамические оттенки воплощает почти точно, за исключением немного резковатого и громкого второго периода в каждом куплете. В трактовке В. И. Суходольца свобода касается лишь эстрадной манеры пения и добавления небольшого количества аккуратных форшлагов в мелодии.

С точки зрения баланса традиционного и индивидуального одно из лучших исполнений «Песни певца за сценой» принадлежит А. Б. Соловьяненко¹ – выдающемуся советскому оперному певцу, известному во всем мире. Его интерпретация данного номера была записана для новогоднего теле-концерта 1965 года, и такая цель записи продиктовала необходимость сочетать академические традиции вокального исполнения с несколько облегченной «эстрадной» подачей. А. Б. Соловьяненко это удалось блестяще. С одной стороны, он аккуратно относится к авторскому тексту, не слишком спешит по темпу (М. М. ♩ = 162), точнее всего выдерживает динамику, правильно и точно исполняет фермату в конце. С другой стороны, если и вносит какие-то изменения – то не просто так. Тональность он меняет на *d-moll*, но как уже стало ясно – так делают многие певцы, чтобы показать возможности своего голоса. Не изменяя отечественной традиции, он все-таки добавляет форшлаг к мелодии – но у него они очень легкие и аккуратные. Чего он не соблюдает – так это не делает столько ускорений во втором периоде, сколько предполагал А. С. Аренский. Но это даже лучше для

¹ Соловьяненко Анатолий Борисович (1932–1999) – знаменитый советский оперный певец, Народный артист СССР, блиставший в партиях Герцога из «Риголетто» и Альфреда из «Травиаты» Дж. Верди, Рудольфа из «Богемы» и Каварадосси из «Тоски» Дж. Пуччини, Фауста из одноименной оперы Ш. Гуно, Ленского из «Евгения Онегина» П. И. Чайковского. В молодости он работал инженером, но благодаря своему редкому таланту и участию в художественной самодеятельности был замечен и приглашен в Киевский театр оперы и балета как стажер. Получив музыкальное образование, он пел в Киевской национальной опере и Метрополитен-опера. Обладал редким, бархатистым и подвижным лирико-драматическим тенором.

концертного исполнения «Песни певца за сценой»: в звучании никакой манерности, чрезмерности и излишней свободы.

В целом нужно отметить, что все интерпретации своим разнообразием обогащают композиторский замысел, делают музыку А. С. Аренского более разноплановой и богатой. Среди выдающихся теноров нет таких исполнителей, которые бы исказили авторскую идею или слишком далеко отошли от нее. Однако некоторые из них более точно воплощают композиторский замысел, а некоторые – допускают большую степень свободы и своей индивидуальности. Соблюдая авторский текст, современный исполнитель, безусловно, отдает дань уважения оперному стилю рубежа XIX–XX вв., а его интерпретация – исторически обоснована, правдива. Музыка А. С. Аренского, такая эмоциональная, романтическая, скрывающая в себе синтез различных традиций его времени, всегда оставляет простор для творчества и самовыражения: «Воспроизведение – это второе творение. Обладающий этой способностью <...> даже в творении великого композитора найдёт эффекты, на которые тот или забыл указать или о которых не думал»¹.

Сравнение различных интерпретаций «Песни певца за сценой», созданных знаменитыми отечественными тенорами разных поколений, позволяет заметить, что соотношение композиторского и исполнительского замысла в музыке А. С. Аренского может быть трех типов:

1) исполнитель максимально придерживается нотного текста, но при этом каких-то моментов в осмыслении авторского замысла или в творческом подходе ему не хватает – в результате получается точная, но немного однообразная исполнительская версия (Соломон Хромченко, Владимир Кравцов, Валентин Суходолец);

2) исполнитель привносит много индивидуального, отклоняется от темпов, варьирует мелодию и ритм – получается яркая и оригинальная версия (Леонид Собинов, Давид Бадридзе), но она может отдалиться от

¹ Кочнев, Ю. Л. Музыкальное произведение и интерпретация. 1969. С. 58–60.

композиторского замысла и даже оказаться слишком свободной, манерной (Константин Огневой);

3) соблюден баланс между композиторской идеей и исполнительской свободой – «золотая середина» (Сергей Лемешев, Анатолий Соловьяненко, Всеволод Гривнов). В этом случае хотя и допускаются определенные вольности, но сделано это аккуратно и с сохранением характера образа, что в результате и дает самое убедительное воплощение композиторского замысла. Помимо этого, локальной эстетической нормой для интерпретации «Песни певца за сценой» из оперы «Рафаэль» стала традиция исполнения номера в более оживленном темпе, чем указано композитором, возможность добавления форшлагов к основной мелодии, а также транспонирование всей мелодии на секунду выше или ниже.

Таким образом, исполняя оперную музыку рубежа XIX–XX вв. сегодня, современным вокалистам необходимо учитывать ее стилевые и исполнительские особенности. В тот выдающийся период в развитии русской вокально музыки сформировалось целое поколение прекрасных исполнителей, которые сочетали высокопрофессиональную технику с глубоким погружением в роль, с драматическим мастерством и чутким отношением к авторской интонации. На сегодняшний день в исполнительской культуре сложился такой взгляд, что основная задача вокалиста заключается в раскрытии композиторского замысла, в соответствии с эпохой и стилем произведения, и в его воплощении с помощью индивидуальных исполнительских средств. К оперной музыке А. С. Аренского в целом применимы традиции романтического искусства, а также отечественные культурные традиции, касающиеся исполнения вокальных партий. Наиболее выпукло и концентрированно эти традиции прослеживаются на примере оперы «Рафаэль» как одного из произведений, являющихся квинтэссенцией музыкального стиля и композиторского мышления А. С. Аренского.

Завершая изучение оперы А. С. Аренского «Рафаэль», еще раз подчеркнем, что это единственная опера композитора, которую можно исследовать не только в композиционно-драматургическом, но и в историко-исполнительском аспекте. Две другие оперы не записывались и не ставились в советское время. В этой опере нашли отражение актуальные жанрово-стилистические тенденции эпохи, творческие достижения в области камерной разновидности оперы и традиционная для русской музыки лирическая линия развития жанра. Сценическая жизнь оперы А. С. Аренского «Рафаэль» и ее возвращение на оперные подмостки в XXI в. доказывает не только прочность русских вокально-исполнительских традиций, но и тот факт, что всё лучшее, что было создано в отечественной культуре и незаслуженно забыто, рано или поздно возвращает себе достойное, по праву принадлежащее место.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Выдающийся русский композитор рубежа XIX–XX вв. Антон Степанович Аренский занимает особое место в истории развития отечественной музыки, и в том числе, в эволюции русской оперы. Годы активной творческой деятельности А. С. Аренского пришлось на нелегкий, противоречивый, кризисный период, который стал настоящим испытанием для философов и творцов этой поры. Время переоценки культурных ценностей и серьезных перемен в социально-политическом устройстве общества привнесло и в искусство две противоречивые тенденции: ощущение кризиса и упадка «европейской цивилизации» парадоксальным образом сочеталось с небывалым духовно-эстетическим подъёмом, расширением жанрового и стилового потенциала музыкального искусства. Отличительной особенностью русской музыкальной культуры рубежа XIX–XX вв. стал активный обмен идеями и образами между музыкой, поэзией, живописью, литературой и философией, повышенный интерес композиторов к фольклору, народно-бытовым мотивам, сказочности и фантастике. Музыка является важной частью широкого синтеза искусств, развертывающегося в то время.

Творчество А. С. Аренского практически полностью пришлось на этот рубежный период в эволюции русской культуры. И хотя его творческие свершения не так значительны, как достижения его более знаменитых современников П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, С. И. Танеева, всё же они вошли в «золотой фонд» русской национальной музыкальной культуры. А. С. Аренский был поистине универсальной творческой личностью. Он вёл активную композиторскую, исполнительскую, педагогическую и общественную деятельность, в разные годы работал в Московской консерватории и Петербургской придворной певческой капелле, создавал прекрасные музыкальные произведения и фундаментальные музыкально-теоретические труды, отражая в своем творчестве ярчайшие

тенденции эпохи – романтическую стилистику и лирическую образность. Если в начале творческого пути отмечается влияние на композитора стиля П. И. Чайковского и Н. А. Римского-Корсакова, то к зрелому периоду он обретает собственный оригинальный почерк. Основой музыкального стиля А. С. Аренского стала выразительная кантиленная мелодика, современная красочная гармония, ясность и стройность композиционных форм, а также повышенное внимание к тем средствам выразительности, которые способствуют воплощению романтически изменчивых образов, в частности к динамике и агогике. Продолжая традиции своих предшественников, А. С. Аренский создает яркие, интересные оперные шедевры, не упрощая своего музыкального языка, а наоборот обновляя его и трансформируя. Информационная емкость его музыкального тематизма раскрывается через многообразие лирических интонаций, разноплановость фактурных образований, колористичность ладогармонических красок. А. С. Аренский – невероятно талантливый композитор, который сумел профессионально и мастерски раскрыть свой потенциал разносторонне: не только в композиторской, но и в педагогической и общественной деятельности, воспитав целую плеяду музыкантов-последователей и став подлинным подвижником русской культуры.

Исследуя музыкально-драматургические особенности опер А. С. Аренского в пространстве музыкальной культуры России рубежа XIX–XX вв., мы пришли к выводу, что оперное наследие композитора, несмотря на малочисленность сочинений, представляет собой ценный и значимый вклад в развитие данного жанра в русской музыке. Особый интерес представляет жанровое многообразие опер А. С. Аренского, затрагивающее разные образно-драматургические сферы: историко-бытовую (опера «Сон на Волге»), лирико-эпическую («Наль и Дамаянти») и лирическую камерную («Рафаэль»). При этом на передний план в творчестве А. С. Аренского всегда выходит лирика, а не драматизм. Декоративность, тщательная детализация и камернизация творчества, использование современных ладов и гармоний,

яркость тематизма, стройность и четкость формы – все эти качества присущи оперной музыке А. С. Аренского, которая отмечена ясностью и глубиной содержания, красочностью и изысканностью звуковой палитры.

В операх «Сон на Волге» и «Наль и Дамаянти» А. С. Аренский предстает как продолжатель лучших национальных традиций оперного жанра, что проявилось в выборе сюжетов, выстраивании оперной драматургии, вокальных характеристиках основных персонажей и специфике музыкального языка в целом. Самая ранняя его опера «Сон на Волге» в большей мере продолжает традиции «кучкистов»: драматургическая канва разворачивается неспешно, постепенно, раскрываясь в процессе четырёх действий. Завязка и развитие перемежается с яркими жанровыми картинками, а кульминацией становится живописная и потрясающая по силе воздействия сцена сна, пронизанная хроматизмами, современными гармониями, оригинальными тембровыми красками. Композитор мастерски использует в опере фольклорные источники и цитаты, наделяя звучание подлинным национальным колоритом. В отношении вокальной составляющей отметим, что в опере «Сон на Волге» преобладает ариозно-декламационный стиль, партии положительных героев отличаются выразительной кантиленой и глубоким психологизмом, в партиях отрицательных героев наблюдаются речевые элементы мелодики.

В опере «Наль и Дамаянти» А. С. Аренский пришел к идее жанрового синтеза лирической и эпической драматургии, своеобразно трактуя номерную структуру и опираясь на «концентрический» принцип в построении целого. При том, что композитор в данном случае обращается к индийскому эпосу, он отказывается от использования восточного фольклора, стремясь к более «общему» универсальному языку музыки и несколько европеизированному воплощению сюжетной фабулы. В этом произведении окончательно утверждаются черты оперного стиля А. С. Аренского, с его тяготением к лирическим сюжетам, к симфонизации драмы и наличию лейтмотивной системы, к разграничению типов вокальной партии на две

противоположные сферы: положительные герои характеризуются преимущественно через ариозно-распевные интонации, а партии отрицательных персонажей опираются на речитативно-декламационный вокальный стиль.

Опера А. С. Аренского «Рафаэль» представляет собой пример синтеза новаторских и традиционных особенностей оперы рубежа XIX–XX вв. Композитор выбрал в качестве сюжета одну из легендарных историй о жизни художника Рафаэля, посредством которой он воплотил передовые художественно-эстетические идеи своего времени, связанные с культом искусства и осмыслением роли художника-творца в социуме. При этом А. С. Аренский нашел для этих идей актуальную форму воплощения – камерную разновидность оперного жанра. «Рафаэль» – один из первых примеров одноактной камерной оперы в русской музыке. Одноактная композиция оперы сочетает лаконичность и драматургическую насыщенность, систему лейтмотивов с симфонизированным изложением, выразительные вокальные партии с кантиленно-ариозным стилем изложения. Традиционная номерная структура оперы не нарушает интенсивности драматургического развития, а опора на русские вокальные традиции и «романсовый» мелодический стиль не мешают А. С. Аренскому проявлять новаторство, используя особенности жанра камерной оперы и индивидуально трактуя идею синтеза искусств (живописи, слова и музыки, объединивших сюжетную канву «Рафаэля»).

В современной исполнительской практике оперы рубежа XIX–XX вв. занимают важное место, но именно сочинения А. С. Аренского исполняются не часто. Культурные традиции, сформировавшиеся в тот период, когда он создавал свои оперы, подразумевают не только высокопрофессиональную вокальную технику, но и глубокое погружение в роль, повышенное внимание к авторской интонации и композиторской идее. Подробный анализ опер А. С. Аренского «Сон на Волге», «Наль и Дамянти», «Рафаэль» позволил изучить их специфику и выделить основные проблемы исполнительской

интерпретации оперной музыки данного периода. На сегодняшний момент известные вокальные номера из опер композитора чаще всего звучат в концертном исполнении, что наложило определенный отпечаток на исполнительские традиции, сложившиеся еще в оперной культуре рубежа XIX–XX вв. и выражавшиеся в богатстве интерпретаций – от точного соблюдения особенностей нотного текста до свободной трактовки всех исполнительских средств.

На основе исполнительского анализа «Песни певца за сценой» из оперы «Рафаэль» было установлено, что культурные традиции обуславливают преимущественно концертное исполнение данного номера в современной вокальной практике. Культурной нормой для «Песни певца за сценой» стала трактовка ее вокальной партии в кантиленной технике и экспрессивной манере исполнения, повышенное внимание к кульминации, а также отечественная традиция добавления форшлагов к основной мелодии. В процессе сравнения пяти различных интерпретаций «Песни певца за сценой» были выделены три типа соотношения композиторского и исполнительского замысла: максимальная точность воссоздания композиторского текста, но без индивидуального творческого подхода (этот вариант представлен в исполнительских версиях С. М. Хромченко, В. И. Суходольца); привнесение максимальной свободы в интерпретацию (Л. В. Собинов, К. Д. Огневой). Наиболее жизнеспособный и художественно убедительный вариант – равновесие между композиторской идеей и исполнительской свободой (это некая «золотая середина» в интерпретации, которой придерживается А. Б. Соловьяненко), при этом свобода в трактовке выразительных средств полностью соответствует и романтическому стилю самого А. С. Аренского, уделяющего повышенное внимание изменчивости образов, динамике, агогике и т. п., и исполнительским традициям его времени.

В современной исполнительской культуре наблюдается постепенное возвращение интереса к оперной музыке А. С. Аренского и сценическое возрождение его сочинений. Композитор, так много сделавший для развития

отечественной музыки рубежа XIX–XX вв., безусловно заслуживает такого внимания и восстановления исторической справедливости. Утверждая гуманистические идеалы в искусстве, претворяя романтическую стилистику и лирическую образность в своих сочинениях, А. С. Аренский всегда работал в русле самых актуальных традиций, в том числе и в области оперного жанра. В его трех операх нашли отражение важнейшие тенденции в развитии русской музыкальной культуры рубежного периода, которые повлияли на их сюжетно-драматургическую и стилевую специфику. И хотя сегодня имя Антона Аренского не ассоциируется у нас с ярчайшими достижениями музыкальной культуры рубежа XIX–XX вв., оно навсегда вписано в антологию русской оперной классики.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Акулов, Е. А. Оперная музыка и сценическое действие. – Текст: непосредственный / Е. А. Акулов; предисл. П. А. Маркова. – М. : ВТО, 1978. – 455 с.
2. Алексеева, Л. А. О воспитании современного певца-интерпретатора. – Текст: непосредственный / Л. А. Алексеева // Музыкальное образование, личность, культура: сб. статей. – М. : Музгиз, 1989. – С. 70–84.
3. Алексеева, Л. А. О комплексной природе вокально-исполнительского искусства и задачах музыкально-теоретического образования певцов. – Текст: непосредственный / Л. А. Алексеева // Комплексный подход к проблемам современного музыкального образования: сб. трудов. – М. : МГК, 1986. – С. 86–100.
4. Амрахова, А. А. Отечественная теория жанра в свете современных гуманитарных методологий. – Текст: непосредственный / А. А. Амрахова // Журнал Общества теории музыки. – 2016. – № 3 (15). – С. 18–29.
5. Анализ вокальных произведений: учебное пособие. – Текст: непосредственный / отв. ред. О. П. Коловский. – Л. : Музыка, 1988. – 352 с.
6. Антонова, М. А., Печерская, А. Б. Вопросы исполнительства и интерпретации в музыкальном искусстве. – Текст: непосредственный / М. А. Антонова, А. Б. Печерская. – APRIORI. Серия: Гуманитарные науки. – 2015. – № 6. – С. 4.
7. Арановский, М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. – Текст: непосредственный / М. Г. Арановский // Музыкальный современник : [сб. ст.]. Вып. 6. – М. : Сов. композитор, 1987. – С. 5–44.
8. Аренский, А. С. – Текст: непосредственный // Большая советская энциклопедия. – Изд. 3. – М. : Сов. энциклопедия, 1970. – Т. 2. – С. 219.

9. Аренский, А. С. Письма к Аренской Е. В. [Рукопись] / А. С. Аренский // Государственный Дом-музей П. И. Чайковского в Клину. Ф. 8. – С. 1–22.
10. Аренский, А. С. «Рафаэль». – Текст: электронный // Сайт «Либретто опер». – URL: <http://libretto-oper.ru/arensky/raphael>. (дата обращения: 15.05.2019).
11. Аренский, А. С. Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки – Текст: непосредственный / А. С. Аренский. – М. : П. Юргенсон, 1893–1894. – 53 с.
12. Аренский, А. С. Утраченный мир – Текст: непосредственный // Материалы выставки из фондов Государственного Дома-музея П. И. Чайковского в Клину и РНММ / сост. П. С. Белый. – М., 1999. – 101 с.
13. Асафьев, Б. В. Вопросы музыкальной драматургии оперы – Текст: непосредственный / Б. В. Асафьев. – М. : Музыка, 1952. – 343 с.
14. Асафьев, Б. В. Об опере: Избранные статьи. – Текст: непосредственный / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1976. – 336 с.
15. Асафьев, Б. В. Народные основы стиля русской оперы – Текст: непосредственный / Б. В. Асафьев // Избранные статьи. Вып. 1. – М. : Музгиз, 1952 – 376 с.
16. Асафьев, Б. В. Русская музыка: XIX и начало XX в. – Текст: непосредственный / Б. В. Асафьев. – М. : Музыка, 1979. – 344 с.
17. Астрова, Л. И. Вокальная речь как искусство слова и музыки. – Текст: непосредственный / Л. И. Астрова // Слово и музыка: материалы науч. конф. памяти А.В. Михайлова. Вып. 2. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 2008. – С. 109–129.
18. Баренбойм, Л.А. Возможна ли объективная интерпретация? – Текст: непосредственный / Л. А. Баренбойм // Советская музыка. – 1966. – № 1. – С. 76–91.

19. Басок, М. А. Современная камерная опера. К проблеме специфики жанра: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Текст: непосредственный / Максим Андреевич Басок. – М., 1983. – 196 с.

20. Белаш Е. В. Скерцо-миниатюра в контексте фортепианного стиля А. Аренского (на примере «Скерцино» из цикла «Двадцать четыре характеристические пьесы» ор. 36). – Текст: непосредственный / Е. В. Белаш. – Южно-Российский музыкальный альманах. – 2015. – № 1 (18). – С. 10–16.

21. Белый, А. На рубеже столетий. – Текст: непосредственный / А. Белый. – М. ; Л., 1931. – 132 с.

22. Блок Ю. Мемуары. – Текст: непосредственный / Ю. Блок // Музыкальная жизнь. – 1986. – № 12. – С. 14–17.

23. Вайнкоп, Ю. Я. Что надо знать об опере. – Текст: непосредственный / Ю. Я. Вайнкоп. – Л. : Музыка, 1966. – 163 с.

24. Ванслов, В. В. Опера и ее сценическое воплощение. – Текст: непосредственный / В. В. Вансов. – М. : ВТО, 1963. – 255 с.

25. Васина-Гроссман, В. А. Музыка и поэтическое слово. – Текст: непосредственный / В.А. Васина-Гроссман: в 3-х ч. – Ч. 2, 3. Интонация. Композиция. – М. : Музыка, 1978. – 368 с.

26. Василенко, С. Страницы воспоминаний. – Текст: непосредственный / С. Василенко. – М., Л.: Музгиз, 1948. – 188 с.

27. Виноградова, О. С. Произведения Лядова и Аренского в старших классах ДМШ. – Текст: непосредственный / О. С. Виноградова // Вопросы фортепианной педагогики. Вып. 2. – М. : Музыка, 1967. – С. 175–197.

28. Гейлиг, М. Ф. Форма в русской классической опере. Принципы строения крупных разделов. – Текст: непосредственный / М. Ф. Гейлиг. – М. : Музыка, 1968. – 118 с.

29. Генделев, Г. М. Аренский. – Текст: электронный / Г. М. Генделев // Содружество поэзии и музыки. – URL:

<https://gendelev52.wordpress.com/аренский/>. – Загл. с экрана. – Дата обращения: 15.05.2019

30. Гетьман, В. В. Русская музыкальная культура и образование на рубеже XIX–XX столетий: профессионально-педагогический аспект. – Текст: непосредственный / В. В. Гетьман // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2011. – № 1. – С. 174–179.

31. Глинка, М. И. Альбом. – Текст: непосредственный / Сост., автор вступит. статьи и текста А. Розанов. / М. И. Глинка. – М., 1987. – 112 с.

32. Глиэр Р. Статьи и воспоминания: в 2 т. Т. 1: Статьи, воспоминания, материалы. – Текст: непосредственный / Р. М. Глиэр; под ред. В. Богданова-Березовского. – Л. : Музыка, 1965–1967. – 390 с.

33. Гозенпуд, А. А. История русской оперы на рубеже XIX–XX вв. и Ф. И. Шаляпин: 1890–1904. – Текст: непосредственный / А. А. Гозенпуд. – Л. : Музыка, 1974. – 264 с.

34. Гозенпуд, А. А. Опера Аренского «Сон на Волге». – Текст: электронный / А. А. Гозенпуд. – URL: <http://www.classic-music.ru/son.html>. – Загл. с экрана. – Дата обращения: 15.05.2019

35. Гозенпуд, А. А. Русский оперный театр на рубеже XIX–XX вв. и Ф. И. Шаляпин. – Текст: непосредственный / А. А. Гозенпуд. – Л. : Музыка, 1974. – 262 с.

36. Горшкова, А. М. А. С. Аренский: личность, творчество, стиль: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Текст: непосредственный / Анна Михайловна Горшкова; Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2022. – 176 с.

37. Готсдинер, А. Л. Музыкальная психология. – Текст: непосредственный / А. Л. Готсдинер. – М. : Магистр, 1993. – 193 с.

38. Григорьева, Г. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX в. – Текст: непосредственный / Г. Григорьева. – М. : Сов. композитор, 1989. – 206 с.

39. Гуренко, Е. Г. Проблемы художественной интерпретации. (Философский анализ). – Текст: непосредственный / Е. Г. Гуренко; ред. М. Ф. Овсянникова, В. В. Целищева. – Новосибирск: Наука, 1982. – 256 с.

40. Гуренко, Е.Г. Специфика художественной интерпретации (опыт логического анализа). – Текст: непосредственный / Е. Г. Гуренко // Вопросы исполнительского искусства. – Новосибирск, 1974. – С. 17–42.

41. Демина, И. К. Конфликт как основа формирования различных типов драматургической логики в опере XIX в. – Текст: непосредственный / И. К. Демина. – Ростов-на-Дону : РГК, 1997. – 30 с.

42. Добрынина, Е. А. А. С. Аренский. – Текст: непосредственный / Е. А. Добрынина // Любителям музыки посвящается. – М. : Сов. композитор, 1980. – С. 127–133.

43. Друскин, М. С. Вопросы музыкальной драматургии оперы: на материале классического наследия. – Текст: непосредственный / М. С. Друскин. – Л. : Музгиз, 1952. – 344 с.

44. Дятлов, Д. А. Исполнительский анализ пианиста как основа интерпретации. – Текст: непосредственный / Д. А. Дятлов // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2013. – № 2-3. – Т. 15. – С. 804–806.

45. Житомирский, Д. В. Русские композиторы конца XIX и начала XX в. – Текст: непосредственный / Д. В. Житомирский. – М. : Сов. композитор, 1960. – 66 с.

46. Жукова, О. А. Избранные работы по философии культуры. Культурный капитал. – Текст: непосредственный / О. А. Жукова // Русская культура и социальные практики современной России. – М. : Согласие, 2014. – 534 с.

47. Зенкин, К. В. «Воевода (Сон на Волге)» и музыка. – Текст: непосредственный // Проблемы жизни и творчества А. Н. Островского: сб.

статей / науч. ред., сост. И. А. Ендошина. – Кострома : Авантитул, 2013. – С. 183–190.

48. Зорилова, Л. С. Творческая индивидуальность выдающихся русских оперных певцов в контексте массовой музыкальной культуры 20-40-х гг. XX в. – Текст: непосредственный / Л. С. Зорилова // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2019. – № 6 (92). – С. 137–144.

49. Ивонина, Л. Ф. О субъективном и объективном в исполнительском искусстве. – Текст: непосредственный / Л. Ф. Ивонина. – Пермь : Перм. гос. ин-т. искусства и культуры, 2007. – 195 с.

50. История русской музыки. – Текст: непосредственный / общ. ред. Н. Туманиной. – М. : Музгиз, 1960. – Т. 3. – 333 с.

51. Казанцева, Л. И. Музыкальный жанр и его содержание. – Текст: непосредственный / Л. И. Казанцева // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2007. – № 1. – С. 90–94.

52. Каишаури, Э. Г. Образовательный потенциал исполнительской интерпретации в теории и методике фортепианного обучения / Э. Г. Каишаури, А. В. Кузнецова // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. – 2020. – № 1 (53). – С. 185–192.

53. Камерная опера. – Текст: непосредственный // История отечественной музыки второй половины XX в.: учебник / отв. ред. Т. Н. Левая. – СПб. : Композитор, 2005. – С. 207–233.

54. Кашкин, Н. Д. «Сон на Волге». – Текст: непосредственный / Н. Д. Кашкин // Артист. – 1891. – № 12. – С. 133–138.

55. Келдыш, Ю. В. Драматургия музыкальная. – Текст: непосредственный / Ю. В. Келдыш // Музыкальная энциклопедия в 6-ти т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М. : Сов. энциклопедия, 1974. – Т. 2. – С. 299–301.

56. Келдыш, Ю. В. Композиторы петербургской и московской школ. – Текст: непосредственный / Ю. В. Келдыш // История русской

музыки. – В 10-ти тт. – Т. 9: Конец XIX – начало XX в. – М., 1994. – С. 338–387.

57. Келдыш, В. А. Русский реализм начала XX века. – Текст: непосредственный / В. А. Келдыш. – М. : Музыка, 1975. – 280 с.

58. Келдыш, Ю. В. История русской музыки в десяти томах. – Том 10 А: 1890–1917-е гг. / Ю. В. Келдыш, Т. Н. Левая, М. П. Рахманова, С. Г. Зверева, А. А. Баева, А. М. Соколова, М. Е. Тараканов. – М. : Музыка, 1997. – 545 с.

59. Келдыш, Ю. В. История русской музыки в десяти томах. – Том 9: Конец XIX – начало XX в. / Ю. В. Келдыш, М. П. Рахманова, Л. З. Корабельникова, А. М. Соколова. – М. : Музыка, 1994. – 452 с.

60. Князева, Г. Л. Особенности интерпретации оперно-вокального репертуара в концертмейстерском классе. – Текст: непосредственный / Г. Л. Князева // Альманах современной науки и образования. – Тамбов, 2015. – 82 с.

61. Коган, Г. М. Музыкальное исполнительство и его проблемы. – Текст: непосредственный / Г. М. Коган // Избранные статьи. Вып. 2. – М. : Сов. композитор, 1972. – С. 5–29.

62. Конюс, Г. Э. «Рафаэль». – Текст: непосредственный / Г. Э. Конюс // Артист. – 1894. – № 37. – С. 147–150.

63. Комарницкая, О. В. Композиция оперы в связи с жанровой и стилевой спецификой в русской классической музыке XIX в.: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Текст: непосредственный / Ольга Виссарионовна Комарницкая. – М., 1991. – 26 с.

64. Комарницкая, О. В. Русская опера XIX – начала XXI вв. Проблемы жанра, драматургии, композиции: автореф. дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02. – Текст: непосредственный / Ольга Виссарионовна Комарницкая. – Ростов-на-Дону, 2012. – 45 с.

65. Корабельникова, Л. К. Антон Аренский. – Текст: электронный / Л. К. Корабельникова // Электронная энциклопедия Belcanto. – URL:

<http://www.belcanto.ru/arensky.html>. – Загл. с экрана (дата обращения: 15.05.2019)

66. Коробова, А. Г. Теория жанров в музыкальной науке: история и современность. – Текст: непосредственный / А. Г. Коробова. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 2007. – 173 с.

67. Коровина, Т. Сказка в творчестве Н. А. Римского-Корсакова. – Текст: непосредственный // Т. Коровина – М.: Москва, 1987. – 93 с.

68. Корсукова, К. Р. Интерпретация западноевропейской оперы на сцене Императорских театров рубежа XIX–XX вв. – Текст: непосредственный / К. Р. Корсукова // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. – 2016. – № 6 (61). – С. 59–65.

69. Корыхалова, Н. П. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. – Текст: непосредственный / Н. П. Корыхалова. – Л. : Музыка, 1979. – 208 с.

70. Корыхалова, Н. П. Музыкально-исполнительские термины. – Текст: непосредственный / Н. П. Корыхалова. – СПб. : Композитор, 2000. – 272 с.

71. Корыхалова, Н. П. Проблема объективного и субъективного в музыкально-исполнительском искусстве и её разработка в зарубежной литературе. – Текст: непосредственный / Н. П. Корыхалова // Музыкальное исполнительство. Вып. 7. – М. : Музыка, 1972. – С. 47–92.

72. Кочнев, Ю. Л. Музыкальное произведение и интерпретация. – Текст: непосредственный / Ю. Л. Кочнев // Советская музыка. – 1969. – № 12. – С. 58–60.

73. Крейд, В. Воспоминания о серебряном веке. – Текст: непосредственный / В. Крейд. – М. : Республика, 1993. – 559 с.

74. Кречмар, Г. История оперы. – Текст: непосредственный / Г. Кречмар : [пер. с нем.]. – Л. : Academia, 1925. – 406 с.

75. Кругликов, С. Н. «Наль и Дамаянти». – Текст: непосредственный / С. Н. Кругликов // Новости дня. – 1904. – № 11. – С. 3.
76. Кузнецов, И. К. А. С. Аренский как теоретик и педагог в воспоминаниях его современников. – Текст: непосредственный / И. К. Кузнецов // Научные труды МГК имени П. И. Чайковского. – М., 2001. – С. 115–122.
77. Кулешова, Г. Г. Вопросы драматургии оперы. – Текст: непосредственный / Г. Г. Кулешова. – Минск : Наука и техника, 1979. – 301 с.
78. Кулешова, Г. Г. Композиция оперы. – Текст: непосредственный / Г. Г. Кулешова. – Минск : Наука и техника, 1983. – 175 с.
79. Курышева, Т. А. Исполнительские подходы к музыкальному тексту. Интерпретация. – Текст: электронный / Т. А. Курышева. – URL: <https://culture.wikireading.ru/77306> (дата обращения: 06.06.2022).
80. Кюрегян, Т. Антон Аренский – преподаватель и мастер музыкальной формы / Т. Кюрегян // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2018. – № 3. – С. 356–380.
81. Левая, Т. Н. Русская музыка конца XIX – начала XX вв. в художественном контексте эпохи. – Текст: непосредственный / Т. Н. Левая. – М. : Музыка, 1991. – 166 с.
82. Левашова, О. Е. История русской музыки: учеб. для муз. вузов. – Текст: непосредственный / [О. Левашова, Ю. Келдыш, А. Кандинский и др.]. – М. : Музыка, 1972. – 596 с.
83. Лымарева, Т. В. Вокально-исполнительская интерпретация как художественный текст: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Текст: непосредственный / Татьяна Васильевна Лымарева. – СПб, 2009. – 19 с.
84. Лю Явэй XIX век в истории оперы – Европа и Россия: точки соприкосновения и различий. – Текст: непосредственный / Лю Явей. – Философия и культура. – 2021. – № 1. – С. 54–64.

85. Малинковская, А. В. Интерпретационный и классификационный аспекты изучения исполнительских стилей в трудах отечественных исследователей фортепианного искусства. – Текст: непосредственный // Вестник кафедры ЮНЕСКО: Музыкальное искусство и образование. – 2017. № 3 (19). – 178 с.

86. Малинковская, А. В. Исполнительская интерпретация музыкального произведения как объект исследования: к вопросу о доказательности теоретического суждения. – Текст: непосредственный / А. В. Малинковская // Музыкальное искусство и образование. – 2020. – Т. 8. – № 4. – С. 9–28.

87. Махрова, Э. В. Музыкальный театр: терминологический экскурс. – Текст: непосредственный / Э. В. Махрова // Opera musicologica. – 2019. – № 3 (41). – С. 20–31.

88. Миненко, Г. Н., Рябчевская, Ж. А. Музыкальная культура Серебряного века в контексте социокультурной динамики России. – Текст: электронный / Г. Н. Миненко, Ж. А. Рябчевская // СибСкрипт. – 2012. – № 2. – С. 30–36.

89. Митина, А. О. Оркестровые песни А. С. Аренского в контексте истории жанра. – Текст: непосредственный / А. О. Митина // Музыковедение. – 2011. – № 8. – С. 29–34.

90. Митькова А. Д. Опера А. С. Аренского «Рафаэль» в контексте русского искусства рубежа XIX–XX вв. – Текст: электронный / А. Д. Митькова // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2017. – Т. 39. – С. 4121–4125. – URL: <http://e-koncept.ru/2017/971151.htm>. (дата обращения: 06.06.2022)

91. Михайлова, М. К. Русская музыка на рубеже XX в.: статьи, сообщения, публикации / М. К. Михайлова, Е. М. Орлова. – М. : Музыка, 1966. – 296 с.

92. Михеева, Л. В. Опера Аренского «Рафаэль» – Текст: электронный / Л. В. Михеева // Электронная энциклопедия Belcanto. – URL: <http://www.belcanto.ru/rafael.html> (дата обращения: 15.05.2019)
93. Можейко, Л. М. История русской музыки: пособие по одноименному курсу для студентов. – Текст: непосредственный / Л. М. Можейко. – Гродно : ГрГУ, 2010. – 121 с.
94. Молостова, И. Е. Художественно-интерпретационный подход в музыкально-образовательном процессе: сущность, аспекты реализации. – Текст: непосредственный / И. Е. Молостова // Интеграция образования. – 2012. – № 4. – С. 79–83.
95. Молостова, И. Е. Художественная интерпретация музыки как гуманитарная образовательная технология. – Текст: непосредственный / И. Е. Молостова // Вестник Вятского государственного университета. – 2009. – № 2 (3). – С. 141–145.
96. Молостова, И. Е. Художественная интерпретация как интерактивная форма взаимодействия субъектов музыкально-образовательного процесса. – Текст: непосредственный / И. Е. Молостова // Вестник кафедры ЮНЕСКО: Музыкальное искусство и образование. – 2013. – № 3 (3). – С. 27–33.
97. Москаленко, В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации. – Текст: непосредственный / В. Г. Москаленко. – Киев : Клякса, 2013. – 272 с.
98. Музыкальный театр XIX–XX вв.: вопросы эволюции: сб. научных трудов. – Текст: непосредственный. – Ростов-на-Дону : Гефест, 1999. – 259 с.
99. Николаева, А. И. Интерпретация музыки в контексте герменевтики. – Текст: непосредственный / А. И. Николаева. – М.: Музыка, 2017. – 100 с.
100. Назайкинский, Е. В. Логика музыкальной композиции. – Текст: непосредственный / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1998. – 672 с.

101. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке. – Текст: непосредственный / Е. В. Назайкинский. – М. : Владос, 2003. – 248 с.

102. Опера «Рафаэль» Антона Аренского: Проект «Возрождаем наследие русских композиторов». – Текст: электронный // Музыкальный центр «Орфей». – URL: <http://www.muzcentrum.ru/producercenter/orpheusrecords/17387-opera-rafael-antona-arenskogo>. – Загл. с экрана. – (дата обращения: 15.05.2019)

103. Орлова, Е. М. Лекции по истории русской музыки. – Текст: непосредственный / Е. М. Орлова. – М. : Музыка, 1979. – 383 с.

104. Орлова, Е. М. Очерки о русских композиторах XIX – начала XX в. – Текст: непосредственный / Е. М. Орлова. – М. : Музыка, 1982. – 223 с.

105. Островский, А. Н. Воевода (Сон на Волге). – Текст: электронный // Собрание сочинений в 10 томах / под общ. ред. Г. И. Владыкина, А. И. Ревякина, В. А. Филиппова. – М. : Гос. изд-во худ. лит-ры, 1959. – Том 4. – Комментарии В. А. Бочкарева. – URL: http://az.lib.ru/o/ostrowskij_a_n/text_0092.shtml (дата обращения: 15.09.2023).

106. Покровская, И. Е. Особенности фортепианного стиля А. Аренского. – Текст: непосредственный / И. Е. Покровская // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2007. – Т. 12. – № 33. – С. 214–217.

107. Покровская, И. Е. Особенности фортепианного стиля А. С. Аренского в контексте взаимодействия композиторского и исполнительского творчества: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Текст: непосредственный / Ирина Евгеньевна Покровская. – СПб, 2007. – 24 с.

108. Полозов, С. П. Верность авторскому тексту или свобода исполнительского самовыражения (взгляды А. Рубинштейна и его педагогическая и исполнительская практика). – Текст: непосредственный /

С. П. Полозов // Мир науки, культуры, образования. – 2014. – № 2 (45). – С. 305–307.

109. Поляков, Д. М. Исполнительский анализ «Песни певца за сценой» из оперы А. С. Аренского «Рафаэль»: традиции и новации. – Текст: электронный / О. Б. Элькан, Д. М. Поляков // Культурология, искусствоведение и филология: современные взгляды и научные исследования: сб. статей по матер. LXXVII междунар. науч.-практ. конф. (Москва, 13 октября 2023 г.). – М. : Интернаука, 2023. – С. 23–27.

110. Поляков, Д. М. О некоторых жанровых особенностях оперы «Наль и Дамаянти» А. С. Аренского: синтез лирического и эпического. – Текст: непосредственный / Д. М. Поляков // Вестник МГИМ им. А. Г. Шнитке. – 2024. – № 2 (28). – С. 33–44.

111. Поляков, Д. М. Опера «Сон на Волге» А. С. Аренского в контексте отечественных традиций оперной драматургии. – Текст: непосредственный / О. Б. Элькан, Е. И. Семиониди, Д. М. Поляков // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 56. – С. 158–165.

112. Поляков, Д. М. Опера А. С. Аренского «Рафаэль» репрезентант авторской картины мира. – Текст: электронный / Д. М. Поляков // Молодой учёный: сб. статей III междунар. науч.-практ. конф. (Пенза, 10 октября 2023 г.). – Пенза: Наука и Просвещение, 2023. – С. 168–170.

113. Поляков, Д. М. Оперное наследие А. С. Аренского в контексте культуры Серебряного века. – Текст: электронный / Д. М. Поляков // Наследие веков. – 2023. – № 1(33). – С. 15–22.

114. Поляков, Д. М. Особенности исполнительской интерпретации романса «Гори, гори, моя звезда» в репертуаре Д. Хворостовского: отечественные культурные традиции. – Текст: непосредственный / Ю. В. Пастернак, Д. М. Поляков // Научный поиск: личность, образование, культура. – 2023. – № 3. – С. 62–67.

115. Поляков, Д. М. Проблемы исполнительской интерпретации оперной музыки рубежа XIX–XX вв. – Текст: непосредственный / Д. М. Поляков // Музыковедение в XXI веке: теория, история, исполнительство: сб. статей по матер. III всерос. науч.-практ. конфер. (Краснодар, 17 марта 2021 г.). – Краснодар : Краснодарский государственный институт культуры, 2021. – С. 178–181.

116. Поляков, Д. М. Русская музыка в культурно-историческом контексте рубежа XIX–XX вв. / Д. М. Поляков // Крымский мир: культурное наследие: матер. IX всерос. науч.-практ. конфер. студентов и молодых учёных. – Симферополь : Антиква, 2020. – Ч. 1. – С. 16–20.

117. Пресман М. Воспоминания. – Текст: электронный / М. Пресман. – URL: <https://senar.ru/memoirs/Presman/> (дата обращения: 20.06.2022).

118. Привалов, С. Б. Русская музыкальная литература. Музыка XIX – начала XX в. – Текст: непосредственный / С. Б. Привалов. – СПб. : Композитор, 2010. – 392 с.

119. Приходовская, Е. А. Оперная драматургия: учеб. пособие. – Текст: непосредственный / Е. А. Приходовская. – Томск : ИД ТГУ, 2014. – 72 с.

120. Рапацкая, Л. А. История русской музыки: от Древней Руси до Серебряного века: учеб. для студ. пед. высш. учеб. заведений. – Текст: непосредственный / Л. А. Рапацкая. – М. : Владос, 2001. – 384 с.

121. Рева, Г. Эстетизация безобразного в искусстве. – Текст: непосредственный / Г. Рева, Т. Цергой // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2018. – № 1 (212). – С. 213–219.

122. Ремнева, И. А. Исполнительская интерпретация как средство создания и воплощения художественного образа. – Текст: непосредственный / И. А. Ремнева // Культурная жизнь Юга России. – 2009. – № 1 (30) – С. 148–150.

123. Рубинштейн, А. Г. Музыка и ее представители. Разговор о музыке. – Текст: непосредственный / А. Г. Рубинштейн. – СПб. : Союз художников, 2005. – 160 с.
124. Сабадышина Е. Русское хоровое общество. – Текст: непосредственный / Е. Сабадышина. – М. : Аграф, 2016. – 253 с.
125. Сабанеев, Л. Л. Воспоминания о России. – Текст: непосредственный / Л. Л. Сабанеев. – М. : Классика XXI, 2005. – 268 с.
126. Сапонов, М. А. Менестрели: очерки музыкальной культуры западного средневековья. – Текст: непосредственный / М. А. Сапонов. – М. : Прест, 1996. – 360 с.
127. Симонова, Э. Р. Искусство арии в итальянском оперном барокко (от канцонетты к арии da саро): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Текст: непосредственный / Элеонора Рауфовна Симонова. – М., 1997. – 328 с.
128. Скворцова, И. А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX вв. – Текст: непосредственный / И. А. Скворцова. – М. : Композитор, 2015. – 355 с.
129. Скворцова, И. А. «Неподдельная искренность творчества, доступность содержания и живое чувство красоты». Феномен А. С. Аренского. – Текст: непосредственный / И. А. Скворцова, А. М. Горшкова // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2019. – С. 24–29.
130. Скирдова, А. А. Лирические оперы А. Г. Рубинштейна в контексте эволюции жанра: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Текст: непосредственный / Анна Александровна Скирдова. – Ростов-на-Дону, 2011. – 219 с.
131. Скребкова, О. Аренский в музыкально-критических отзывах своих современников [Машинопись] / О. Скребкова. – РНММ им. М. И. Глинки. Ф. 24, 1979. – 21 с.

132. Соколов, О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры : монография. – Текст: непосредственный / О. В. Соколов. – Н. Новгород : ННГУ, 1994. – 220 с.
133. Сохор, А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке. – Текст: непосредственный / А. Н. Сохор. – М. : Музыка, 1968. – 104 с.
134. Способин, И. В. Музыкальная форма / И. В. Способин. – М. : Музыка, 1972. – 400 с.
135. Старк, Э. А. «Наль и Дамаянти». – Текст: непосредственный / Э. А. Старк // Обозрение театров. – 1908. – № 320. – С. 15–16.
136. Стернин, Г. Ю. Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX в. – Текст: непосредственный / Г. Ю. Стернин. – М. : Сов. художник, 1984. – 293 с.
137. Тараканов, М. Е. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60-70-е гг.): пути развития. – Текст: непосредственный / М. Е. Тараканов. – М. : Сов. композитор, 1988. – 271 с.
138. Типикина, Л. П. Русская музыка рубежа XIX–XX вв. как выражение души русской культуры. – Текст: непосредственный / Л. П. Типикина // СибСкрипт. – 2015. – № 4-2 (64). – С. 168–171.
139. Ферман, В. Э. Особенности музыкальной драматургии русской оперной школы. – Текст: непосредственный / В. Э. Ферман // Оперный театр: статьи и исследования. – М. : Музгиз, 1961. – С. 97–119.
140. Фомина, В. П. Проблемы современной вокальной интерпретации ранней итальянской оперы XVII века. – Текст: непосредственный / В. П. Фомина. – Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2011. – № 1. – С. 228–232.
141. Хлебунова, А. С. Влияние идей Вагнера на творчество П. И. Чайковского. – Текст: непосредственный / А. С. Хлебунова // Манускрипт. – 2018. – № 6 (92). – С. 150–154.
142. Холопова, В. Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособие. – Текст: непосредственный / В. Н. Холопова. – Спб. : Лань, 2000. – 320 с.

143. Хохлов, Ю. Н. Аренский. – Текст: непосредственный / Ю. Н. Холопов // Музыкальная энциклопедия. – М. : Сов. энциклопедия, 1973. – Т. 1. – С. 199–201.

144. Хохлова, А. Л. Когнитивная модель теории интерпретации в музыкальном искусстве: на материале камерно-инструментальных сочинений венских классиков: автореф. дис. ... докт. искусствоведения: 17.00.09. – Текст: непосредственный / Анжела Леонидовна Хохлова. – Саратов, 2013. – 44 с.

145. Цукер, А.М. В тени классиков: к проблеме целостности музыкально-исторического процесса. – Текст: непосредственный / А. М. Цукер // Композиторы «второго ряда» в историко-культурном процессе: сб. статей / ред.-сост. А. М. Цукер. – М. : Композитор, 2010. – С. 5–18.

146. Цуккерман, В. А. Целостный анализ музыкальных произведений и его методика. – Текст: непосредственный / В. А. Цуккерман // Интонация и музыкальный образ. – М. : Сов. композитор, 1965. – С. 264–284.

147. Цыпин, Г. М. А. С. Аренский. – Текст: непосредственный / Г. М. Цыпин. – М. : Музыка, 1966. – 179 с.

148. Чайковский П. И. – Танеев С. И. Письма. – Текст: непосредственный / сост. и ред. В. Д. Жданов. – М. : Госкультпросветиздат, 1951. – 167 с.

149. Чайковский, П. И. Полное собрание сочинений: в 17 томах. Том XV-Б: Литературные произведения и переписка. – Текст: непосредственный / общ. редакция Б. В. Асафьева; подгот. К. Ю. Давыдовой и Г. И. Лабутиной / П. И Чайковский. – М. : Музыка, 1977. – 383 с.

150. Чередниченко, Т. В. Композиция и интерпретация: три среза проблемы. – Текст: непосредственный / Т. В. Чередниченко // Музыкальное исполнительство и современность. – М. : Музыка, 1988. – С. 43–69.

151. Черная, Е. С. Опера. – Текст: непосредственный / Е. С. Черная. – М. : Музгиз, 1961. – 125 с.

152. Чернова, Т. Ю. Драматургия в инструментальной музыке. – Текст: непосредственный / Т. Ю. Чернова. – М. : Музыка, 1984. – 144 с.
153. Чечетин, А. И. Основы драматургии: учеб. пособие. – Текст: непосредственный / А. И. Чечетин. – М. : МГУКИ, 2004. – 148 с.
154. Чешихин, В. Е. История русской музыки с древнейших времен по 1903 год и позже. Т. 1: История русской оперы. – Текст: непосредственный / В. Е. Чешихин. – М. : Лейпциг, 1905. – 638 с.
155. Чжан Мяо. Симфоническое единство вокального и оркестрового тематизма в оперном тексте. – Текст: электронный / Чжан Мяо // European Journal of Arts. – 2019. – № 1-2. – С. 47–52.
156. Шаповалова, Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости. – Текст: непосредственный: автореф. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Людмила Владимировна Шаповалова. – Киев, 1986. – 23 с.
157. Шульпяков, О. Ф. Работа над художественным произведением и формирование музыкального мышления исполнителя. – Текст: непосредственный / О. Ф. Шульпяков. – СПб. : Композитор, 2005. – 37 с.
158. Энгель, Ю. Д. Аренский (1861–1906). – Текст: непосредственный / Ю. Д. Энгель // В опере: сб. статей. – М. : Юрайт, 2021. – С. 15–21.
159. Яковлев, В. В. Пушкин и музыка. – Текст: непосредственный / В. В. Яковлев. – М. : Музгиз, 1957. – 264 с.
160. Ямпольский, И. М. Интерпретация. – Текст: непосредственный / И. М. Ямпольский // Музыкальная энциклопедия : в 6-ти т. – М. : Сов. энциклопедия, 1974. – Т. 2. – С. 549–550.
161. Ямпольский, И. М. Исполнение музыкальное. – Текст: непосредственный / И. М. Ямпольский // Музыкальная энциклопедия. М. : Сов. энциклопедия, 1974. – Т. 2. – С. 583–591.

162. Ярустовский, Б. М. Драматургия русской оперной классики. Работа русских композиторов-классиков над оперой. – Текст: непосредственный / Б. М. Ярустовский. – М. : Музгиз, 1953. – 376 с.
163. A Rage for opera. Its Anatomy as Drawn from Life / Edited by Robert Lawrence. – New York : Dodd, Mead and company, 1971. – 176 p.
164. Bucler J.A. The Literary Lorgnette: Attending Opera in Imperial Russia. – Stanford; California : Stanford University Press, 2000. – 294 p.
165. Donington R. Opera and its symbols: The Unity of Words, Music, and Staging. – New Haven; London : Yale University Press, 1990. – 248 p.
166. Eugene Onegin. Pyotr Tchaikovsky / Opera Guide Series Editor: Nicholas John; 38. – London : John Calder ; New York : Riverrun Press, 1988. – 96 p.
167. Forbes E. Opera from A to Z. – London : Kaye Ward, 1977. – 152 p.
168. Frolova-Walker M. Grand opera in Russia: fragments of an unwritten history // Grand Opera / Edited by David Charlton. Royal Holloway. – London : University of London ; Cambridge University Press, 2003. – P. 344–365.
169. Gasparov B. Five Operas and a Symphony: Word and Music in Russian Culture / Russian Literature and Thought; Gary Saul Morson, Series Editor. – New Haven; London : Yale University Press, 2005. – 270 p.
170. Grand Opera / Edited by David Charlton. Royal Holloway. – London : University of London; Cambridge University Press, 2003. – 496 p.
171. Greek and Roman Theatre / Edited by Marianne McDonald and J. Michael Walton. – Cambridge University Press, 2007. – 368 p.
172. Headington C., Westbrook R., Barfoot T. Opera: A history. – London : The Bodley Head, 1987. – 399 p.
173. Modest Musorgsky and Boris Godunov. Myths, realities, reconsiderations / Edited by Caryl Emerson (Princeton University) and Robert William (Arizona State University). – Cambridge University Press, 2004. – 339 p.

174. Taylor P. Gogolian interludes: Gogol's story "Christmas Eve" as the subject of the operas by Tchaikovsky and Rimsky-Korsakov. – London; Wellingborough : Collets, 1984. – 264 p.
175. The New Encyclopedia of the Opera / Edited by David Ewen. – Printed in USA. Bound in Great Britain : MCML XXIII, 2006. – 758 p.
176. The New Grove Book of Operas / Edited by Stanley Sadie. – New York : St. Martin's Press, 1997. – 758 p.
177. Warrack J., West E. The Oxford Dictionary of Opera. – Oxford; New York : Oxford University Press, 1992. – 782 p.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Нотный пример 1. Оркестровое вступление к опере «Сон на Волге»

Maestoso

ff marcato

rit.

Нотный пример 2. Ариозо Марьи Власьевны

Allegro non troppo

p

Ты раз-ска- жи, какъ вѣ-ре-ме вы-со -комъ На за-пер-ти

Allegro non troppo

p

Нотный пример 3. Дуэт Марьи Власьевны и Бастрюкова

p

До - го - рай на не - - бе Зо - ринь-ка ско - ре - е,

Нотный пример 4. Речитатив Воеводы

f *tenuto* *p* *rit.* *a tempo*

По-стой! Ка - ки - я о - чи! Нель-зя на - лю - бо - вать - ся,

Allegro non troppo

p *rit.* *a tempo*

Нотный пример 5. Ариозо Олёны

Allegro

f Ку-да бе жать-то? По-ду - май!

p

6

p Дом сто-ить по-ки-нут и ра-зо рень то-бой,

pp

Нотный пример 6. Заклинание Мизгира

Moderato
(Приговаривает надъ медомъ)

p На мо - ре, на о - кі - а - не,

Allegretto

p

sf sf

Нотный пример 7. Ария Дубровина

Allegro
f

Ве - ликъ мой грехъ, ве - ли - ко о - ка - ян - ство, И

Нотный пример 8. Хор девушек

7

p

У ме-ня-ль во са-до-чке, у ме-ня-ль во пре-крас-номъ,

p

ff ***pp***

9

ЛЮ - шень - ки ЛЮ - ли, ЛЮ - шень - ки ЛЮ - ли,

p

Нотный пример 9. Песня Марьи Власьевны

Andante

p

Со - ло - вуш-ко въ дуб - ро - вуш-ке гром-ко сви - щеть, а___

Andante

p

6

де - ви - ца въ те-ре-моч-ке сле-зно пла - - - четь.

The musical score is written for voice and piano. It consists of two systems. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major (one sharp) and 4/4 time, marked 'Andante' and 'p'. The lyrics are 'Со - ло - вуш-ко въ дуб - ро - вуш-ке гром-ко сви - щеть, а___'. The piano accompaniment has a treble and bass staff. The second system starts at measure 6. The vocal line continues with 'де - ви - ца въ те-ре-моч-ке сле-зно пла - - - четь.' and features a long, expressive melisma on the word 'пла' (cry) with a fermata. The piano accompaniment continues with chords and moving lines in both hands.

Нотный пример 10. Сны Воеводы

Allegro moderato

The first system of the musical score for 'Сны Воеводы' is in 3/4 time, key of B-flat major. It features a piano introduction with a treble and bass staff. The treble staff begins with a piano (*pp*) dynamic, followed by a mezzo-forte (*mf*) section with a sixteenth-note triplet. The bass staff provides a harmonic accompaniment with sustained chords and moving lines. The tempo is marked **Allegro moderato**.

4

The second system continues the piano introduction. It features a treble staff with a piano (*p*) dynamic, followed by a mezzo-forte (*mf*) section with a sixteenth-note triplet. The bass staff provides a harmonic accompaniment with sustained chords and moving lines. The tempo is marked **Allegro moderato**.

6

(во сне)

The third system of the musical score for 'Сны Воеводы' is in 3/4 time, key of B-flat major. It features a vocal line in the treble staff and a piano accompaniment in the bass staff. The vocal line begins with a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) section. The piano accompaniment features a sixteenth-note triplet. The tempo is marked **Allegro moderato**. The lyrics are: Сда-вить всю грудь, про-кля-тый,

Нотный пример 11.
Оркестровое вступление к опере «Наль и Дамаянти»

Нотный пример 12. Лейтмотив любви Наля и Дамаянти

Нотный пример 13. Ариозо Дамаянти

Д. Д.

Кор - да же при - дешь ты, же - лан - - ный,
 Wann kommst du, du herr - li - ches We - - sen,

Нотный пример 14. Хор девушек

Allegretto. (♩ = 46)

Сопрано. *mp*

Какъ възе - ле - ни ро - за кра - со - ю,
Die Ro - se vom Lau - be ge - bor - gen,

Альта. *mp*

Allegretto.

mf arpeggio *diminuendo* *p*

Нотный пример 15. Рассказ Дамаянти

Moderato. (♩ = 88.)

Мнѣ сни - ло - ся, буд - то и - гра - ла съ по - друж - ка - ми я на лу - гу;
Mir träumt' ich spiel - te im Frei - en um - ringt von der Freundin - nen Schar,

Moderato. (♩ = 88.)

p

Нотный пример 16. Молитва Дамаянти

mp

Бо - ги безсмертны - е, бо - ги свя - ты - е,
Göt - ter, un - sterb - li - che, hei - li - ge Göt - ter,

p

Нотный пример 17. Речитатив Кали

Allegro moderato: (♩ = 92.)

PIANO. *pp*

Н.
К.

Да-ма-ян-ти мо-е-ю бу-деть!
Da-ma-jan-ti soll mir ge-hö-ren!

Мнѣ въмысли пришло, что
Es fällt mir nicht ein, wa-

Нотный пример 18. Танцы рабынь

Allegro moderato. (♩ = 88.)

PIANO.

mf

p

mf

Нотный пример 19. Колыбельная Дамаянти

Allegretto *p*

Из ю - до - ли сте - на - ний и слезъ _____ ис - то - щен - ный,
 Al ter Ser - gen und ir - di schen Pein, _____ al - ter La - sten

Allegretto
pp

Нотный пример 20. Марш

PIANO. *pp*

$\text{♩} = 104.$

Нотный пример 21. Хор небесных духов

Альтъ. Ско - за Да - ма - ян - те
 End - lich, Da - ma - jen - ti,

(♩ = ♩. Предыдущаго.)

Нотный пример 22. Оркестровое вступление к опере «Рафаэль»

Adagio non troppo. (♩=66)

mp

p

Нотный пример 23. Лейтмотив любви

Moderato. (♩=88)
espress.

pp

p

Нотный пример 24. Ариозо Рафаэля

Moderato. (♩=69)

Свобо - дыггно - ве - нью

p

mf

Нотный пример 25. Лейтмотив искусства



Нотный пример 26. Ариозо Рафаэля, второй раздел

Я пом-ню чуд-ный миг: в стру-ях на мра-мо-ре фон та-на о на сто
я - ла стыд - ли - ва, как Ди - а - на. И неж-ность нож-ки не- зем ной в во-
де свер-ка-ю-щей стру - ей сле - дил я жад ны ми о - ча - ми.

Нотный пример 27. Дуэт Рафаэля и Форнарины

Рафаэль. *Raffaello.*

mp О, бла-женство мо-е, меч-та люб-ви,
(♩ = 88) de - li - zia del cor, mio dol - sea - тог,

pp

Форнарина. *Fornarina.*

mp О, бла-женство мо-е, меч-та люб-ви,
(♩ = 88) de - li - zia del cor, mio dol - sea - тог,

Нотный пример 28. Ария Кардинала

Allegro con troppo ♩ = 72

Богъ все-мо-гу-щій

ff *mf* *f* *p*

Нотный пример 29. Трио Рафаэля, Форнарины и Кардинала

Andantino. (♩ = 92.)

p *mp* О - тецъ сви - той

Нотный пример 30. Песня певца за сценой

f *simile*

- Стра - стью и не - го - ю серд - це тре - пе - щет, льют - ся то - ми - тель - но пе - снь люб - ви,
- Жизнь мо - я, серд - ца восторг и му - че - нье, я - сно - е не - бо цве - ту - щей вес - ны,

Нотный пример 31. Второй раздел «Песни певца за сценой»

pp dolcissimo accel. ten. poco rit.

Гру-дью, взвол - но - ван - ной в жар-ких объ-ять-ях, не-жит-ся
 О, ес - ли б мог я вол - не без - за - бот-ной неж-но - е

risoluto dolcissimo accel. ten.

мо-ре свер-ка - ю-щем сне. Как я люб - лю, не в си-лах ска-зать я,
 сло-во бе-зум-но ска - зать: рад бы я чай-ко-ю быть быст - ро-лет - ной,

Нотный пример 32.

Сравнение кульминаций 1 и 2 куплета в «Песне певца за сценой»

ff risoluto

пла-мя же-ла-ний вы-пучей кро-ва!

ff risoluto

пла-мя же-ла-ний вы-пучей кро-ва!