

**РОЛЬ ОРКЕСТРА В ОПЕРНОМ МОНОЛОГЕ
(НА ПРИМЕРЕ ОПЕРЫ М.П. МУСОРСКОГО *БОРИС ГОДУНОВ*)**

**ROLUL ORCHESTREI ÎN MONOLOGUL DE OPERĂ
(PE EXEMPLUL OPEREI LUI M. MUSORGSKI *BORIS GODUNOV*)**

**THE ROLE OF ORCHESTRA IN THE OPERA MONOLOGUE
(AS EXEMPLIFIED BY M. MUSORGSKY`S OPERA *BORIS GODUNOV*)**

СЕРГЕЙ БОРОДАВКИН,

и. о. профессора, кандидат искусствоведения,
Одесская Национальная Музыкальная Академия им. А. В. Неждановой

В статье определяется роль оркестра в оперном монологе в связи с его спецификой и анализируется оркестровая партия в монологах Бориса из оперы «Борис Годунов» М. Мусоргского. Выявляются основные принципы трактовки тембров и раскрываются оркестровые приемы, используемые композитором в монологах двух редакций оперы, производятся сравнения с оркестровкой данных номеров Н. Римским-Корсаковым и Д. Шостаковичем. В итоге делается вывод, что драматургическая роль партии оркестра в данных монологах имеет равное значение с вокальной партией. Благодаря органичному единству оркестровой и вокальной партий монологи Бориса предстают как шедевры мировой оперной классики, являясь одной из высочайших вершин в истории развития данной оперной формы.

Ключевые слова: оперный монолог, ария, оркестровая партия, тесситура, тембр, тембровое варьирование, лейттема.

În articol este apreciat rolul orchestrei în monologul de operă având în vedere specificul lui și este analizată partiția orchestrei în monologurile lui Boris din opera „Boris Godunov” de M. Musorgski. Sunt elucidate principiile de bază în tratarea

timbrurilor muzicale și sunt dezvăluite procedeele orchestrale utilizate de compozitor în monologurile celor două redacții ale operei, sunt comparate orchestrarea lui N. Rimski-Korsakov cu cea a lui D. Șostakovici. Autorul ajunge la concluzia că rolul dramaturgic al partii orchestrei în monologurile respective are aceeași pondere ca și rolul partidei vocale. Grație unității organice a partii orchestrale și a partidei vocale, monologurile lui Boris pot fi numite capodopere ale clasicii operei mondiale, constituind una din cele mai înalte culmi în istoria dezvoltării acestei forme muzicale.

Cuvinte-cheie: monolog de operă, arie, partiția orchestrei, registru, timbru, variere timbrală, leittemă.

The paper determines the orchestra's role in the opera monologue with due account of its specific features and analyses the orchestra part in Boris's monologues from the opera „Boris Godunov” by M. Musorgsky. The author reveals the main principles of timbre representation and presents the orchestra techniques that the composer used in the monologues of the two versions of the opera, a comparison is made between the orchestration of these music parts made by N. Rimsky-Korsakov and D. Shostakovich. It is concluded that the dramatic role of the orchestra part in these monologues is of equivalent importance with the vocal part. Due to the natural unity of the orchestra and the vocal parts Boris's monologues appear to be masterpieces of world classical opera music being one of the highest peaks in the history of the development of this opera form.

Keywords: opera monologue, aria, orchestral part, tessitura, timbre, timbre variation, leading theme.

Как известно, *монолог* – литературоведческий термин, имеющий древнегреческое происхождение (соединение двух слов – *один* и *речь*). Это «...особая форма построения устной или письменной речи, представляющая собой развернутое высказывание одного лица, изолированное от реплик других лиц /.../. В драме монолог – речь персонажа, обращенная к самому себе или к окружающим, однако целиком обособленная от реплик других действующих лиц» [1, с. 947]. В опере понятие монолога приобретает иной смысл, так как подобному толкованию соответствует и понятие арии. Обобщая труды по теории оперного искусства и оперной драматургии, следует выделить три черты, отличающие монолог от арии:

1) в арии вокальная партия основана на песенно-кантиленной мелодике, в то время как в монологе преобладает речитативное начало;

2) ария написана в четкой определенной исторически сложившейся музыкальной форме; монолог, как правило, написан в свободной форме;

3) ария чаще всего служит выражением эмоций при остановке действия, монолог имеет действенный характер, так как основан на рассуждениях и внутренней борьбе противоречивых чувств¹. При этом эмоциональная сторона монолога проявляется достаточно ярко, не уступая в этом отношении арии².

Подчеркнем, однако, что перечисленные черты монолога могут проявляться *не обязательно все одновременно*, какие-то могут и *отсутствовать* или *преобладать* над другими. В той или иной оперной форме могут соединяться черты, присущие как арии, так и монологу; в этом случае возникает форма *ария-монолог* или *монолог-ария*. Б. Ярустовский в таких случаях использует термин *ария-рассказ* [3, с. 279]. На наш взгляд, это понятие требует уточнения и дальнейшей дифференциации.

Хотя история оперного монолога начинается с творчества К. Монтеверди, в XVII столетии данная форма в опере встречается как исключение (монолог Энея в *Дидоне и Энее* Г. Перселла). В следующем веке развитие монолога основывается на речитативе *accompanato* и достигает вершин в творчестве Х. В. Глюка и В. А. Моцарта (сцена Идоменей в одноименной опере), а в русской опере – у Д. Бортнянского (*Алкид*) и В. Пашкевича (монолог Скрыгина в *Скупом*). В XIX столетии выдающиеся образцы оперных монологов имеются у В. Беллини (сцена Нормы с детьми), М. Глинки (сцена Сусанина в лесу), Р. Вагнера и Дж. Верди (пример многочисленны). Одной из высочайшей вершин в истории данной оперной формы являются монологи в операх М. Мусоргского. В XX столетии монолог в опере по своей популярности не уступает ариозным формам.

1 Об этом, в частности, пишет М. Друскин [2, с. 167].

2 Разновидностью монолога является рассказ как сольная оперная форма, воплощающая повествовательное начало.

В ходе эволюции оперного искусства роль оркестра в монологе изменялась. Как показывает анализ, в монологе, по сравнению с арией, роль оркестра значительно больше, так как в монологе преобладает речитативный тип мелодики, а он, в свою очередь, требует развитого оркестрового сопровождения. При этом дублирование партии голоса инструментами монологу не свойственно (если оно и возникает, то только, как правило, в ариозных разделах). Для оркестровой партии монолога характерна более сложная, развитая фактура с интенсивным ладо-гармоническим развитием, с использованием различных видов фигураций, а также с наличием мелодических элементов, имеющих тематическое значение. Благодаря этому партия оркестра приобретает, по крайней мере, не меньшее значение, нежели вокальная, а при отсутствии достаточной выразительности последней оркестр часто выходит на первый план. В монологе в большей степени, нежели в арии, партия оркестра раскрывает внутренний мир героя, его мысли и переживания, становясь, наряду с вокальной партией, равноправным компонентом создания художественного образа.

С середины XIX века наблюдается ярко выраженная тенденция дальнейшего усиления значения оркестровой партии. Конечно, у разных композиторов эта тенденция нашла неодинаковое выражение. Особый интерес вызывает роль оркестра в монологах двух авторских версий *Бориса Годунова* М. Мусоргского (1869 г. и 1872 г.). Этот интерес стимулируется известными спорами о значении оркестра в творчестве великого русского композитора. Поэтому анализ оркестровой партии монологов *Бориса* представляется весьма актуальным.

Общепризнано, что монолог является основной формой сольного пения в *Борисе Годунове* и, наряду с близким ему рассказом, почти полностью заменяет арию (используются, правда, и песни). В данной статье мы остановимся на роли оркестра в монологах главного персонажа оперы – царя Бориса. Его первый монолог *Скорбит душа* предваряется оркестровым звучанием основной лейттемы, передающей тяжелое внутреннее состояние человека, наконец-то добившегося всей полноты власти, но терзаемого мрачными предчувствиями. Особую выразительность исполняемой скрипками и альтами в октаву лейттеме придает секстаккорд VI «шубертовой» ступени, подчеркнутый звучанием кларнетов, фаготов и струнных басов в относительно низкой тесситуре. Его появление как раз приходится на второй слог слова *скорбит*, что выделяет данное слово эмоционально и логически. Композитор тщательно указывает нюансировку данного аккорда: *p sf* (для струнных *pp sf*) с последующим *diminuendo*. Таким образом, колорит звучания здесь обеспечивается единством гармонии, тембра, тесситуры, динамики и артикуляции. Аналогично выделяется слово *страх* в следующей фразе³. Этот пример ярко демонстрирует метод М. Мусоргского: тембрально выделять отдельные слова и слоги текста.

Фраза *Зловещим предчувствием сковал мне сердце* окрашена мрачным звучанием фаготов в низком регистре. Совершенно другой колорит в следующем разделе монолога, в котором Борис обращается к Господу. Здесь звучание флейт и валторн в высоком регистре и *tremolo* скрипок вызывает представление о струящемся небесном свете (по словам Г. Хубова – «дрожащем звуковом нимбе» [4, с. 435]), рисует светлый образ высших сил, тембрально противопоставленных мрачному внутреннему миру преступного царя. Некоторые слова также акцентируются тембрально: во фразе *и ниспошли ты мне священное на власть благословенье* слово *власть* выделено вступлением валторн (при этом тремолирование скрипок прекращается), а во фразе *да в славе правлю свой народ* слово *слава* освещается звучанием флейт и кларнетов в высоком регистре⁴.

3 Интересно, что Н. Римский-Корсаков в своей редакции оперы не стремится к выделению второго слога в слове *скорбит*, ограничиваясь вступлением на нем третьей и четвертой валторн и соблюдая тембральное единство лейттемы на всем ее протяжении. Д. Шостакович также снимает тембровое и тесситурное выделение данного слога, как и последующего слова *страх*.

4 Д. Шостакович снимает эти выделения, у Н. Римского-Корсакова они имеются, но звучат, вследствие применения иных тембров, несколько парадно и торжественно, нарушая замысел М. Мусоргского.

Последняя фаза монолога – обращение Бориса к народу. Она начинается суровым, но торжественным звучанием тромбонов на *pp* и вступающими затем низкими деревянными духовыми с валторнами. Борис готовится поклониться «почиющим властителям России», чем и объясняется мрачный колорит звучания оркестра на этой фразе: это мысленное обращение к умершим. Вместе с тем, в данном обращении есть и торжественность, поскольку речь идет о величии прошлого русского государства⁵. Резко меняются оркестровые краски на фразе *a tam sзывать народ на пир*: тут уже громогласно вступают с трелью высокие духовые инструменты с пронзительно звучащей флейтой *piccolo* в третьей октаве. Завершается монолог праздничным хоральным звучанием деревянных духовых, валторн и труб на *ff*, когда Борис приглашает народ на пир.

Последующие монологи главного героя в *Борисе Годунове* сохраняют указанные особенности оркестра, но привносят и новые черты. Второй монолог Бориса *Достиг я высшей власти* звучит во втором действии и имеет два совершенно различных варианта в первой и второй редакциях оперы. Значительный интерес представляет монолог в первой редакции. Он носит новаторский характер, в том числе в плане использования оркестровых средств. Его драматургия основана на конфликте между добрыми начинаниями обусловленными искренним стремлением царя облегчить народную долю и негативными результатами его деяний. В основе вокальной партии Бориса – речитатив с отдельными мелодически яркими фразами, причем некоторые из них приобретают значение лейтмотивов.

Монологу предшествует небольшое оркестровое вступление, передающее мрачное настроение Годунова. Здесь звучит основной лейтмотив Бориса, порученный струнным (им начинался и первый монолог в прологе оперы). Невеселые думы царя передает хоральная последовательность аккордов. Оркестровый стиль данного фрагмента необычен. Задействованы все пять партий струнного оркестра, но реально звучит трехголосие: композитор дублирует выразительную мелодическую линию первых скрипок партией альтов в нижнюю октаву. Тем самым выразительность ламентозных малосекундовых интонаций, которыми насыщена мелодия скрипок, усиливается и подчеркивается возникающими параллельными октавами (которых вполне можно было бы избежать, заменив линию альты самостоятельным голосом)⁶. Мелодико-гармоническая модуляция из *c-moll* в *gis-moll* передает непростой ход мысли Бориса.

Монолог основан на развитии двух противопоставленных друг другу лейтмотивов Бориса. Первый из них обычно связывают с «царственной властью» [4, с. 456]. По нашему мнению, он отражает положительные черты облика царя, его добрые намерения по отношению к народу. Впервые появившись на словах *Напрасно мне кудесники сулят дни долгие, дни власти безмятежной*, лейттема неоднократно звучит в партии солиста и дублируется оркестром. Композитор применяет свободное дублирование вокальной партии инструментами, при котором либо оркестровыми средствами подчеркиваются определенные словесные выражения, либо, наоборот, инструментальная линия содержит самостоятельное мелодическое развертывание, дублируемое местами вокальной партией.

Огромную роль при этом играет тембр лейттемы, варьируемый в зависимости от смысла текста в данный момент. Так, на уже указанных словах лейттему исполняют первые скрипки и альты в октаву в низкой тесситуре на *pp* и *p*, вследствие чего возникает несколько затененное, настороженное звучание. Мрачный колорит подчеркивают фаготы и кларнеты в низ-

5 Н. Римский-Корсаков поручает начальную фразу низким кларнетам и фаготам, в результате чего мрачность звучания достигается, а вот торжественность отсутствует.

6 Собственно, так и поступает Д. Шостакович в своей редакции Бориса: у него данная последовательность, следуя традиции, четырехголосна и поручена трубам и тромбонам, причем тромбоны дублируют партии труб октавой ниже; параллелизм при этом не возникает, так как имеет место ярусное дублирование самостоятельных голосов. Решение М. Мусоргского представляется более оригинальным и аскетическим в соответствии с общим оркестровым стилем композитора, у Д. Шостаковича же, на наш взгляд, звучание оказывается более пышным, не вполне соответствующим оркестру автора Бориса.

ком регистре, проводящие гармонические голоса, а также фигурации у контрабасов и виолончелей, вносящие некоторое оживление. На словах же *Ни жизнь, ни власть, ни славы обольщение* тесситура повышается, в связи с чем напряжение нарастает, и последующие слова вокальной партии (*ни клики толпы*) дублируются пронзительным звучанием трех флейт двумя октавами выше, что способствует созданию образа волнующегося народа: клики толпы воспроизводятся именно семейством флейт. Тут проявляется важнейшая особенность оркестра М. Мусоргского – его живописность: то, о чем идет речь в вокальной партии, красочно представляет оркестр в звуковых картинах.

Далее лейттема, благодаря тембровому варьированию, каждый раз звучит по-иному. Задумчиво ее исполняют альты в сопровождении флейт в относительно высокой тесситуре. В это время вокальная партия паузирует, но, предваренная таким звучанием оркестра, оказывается подготовленной к высказываемой далее мысли Бориса о надежде (флейты ее и символизируют) на счастливое царствование: *Я думал свой народ в довольствии и славе успокоить*. Далее лейттема в трансформированном виде проходит у виолончелей. На словах *Но отложил пустое попечение* духовые смолкают, звучат только струнные в низком регистре: надежды Бориса не сбылись. Слова *ярый вопль* подчеркнуты пронзительным звучанием двух флейт на *fff*: так оркестровыми средствами воссоздается этот аффект. Таким образом, именно в партии оркестра воплощается образ народа, противостоящего царю и вступающего с ним в конфликт.

Словами *Бог насылал на землю нашу глад* начинается следующая стадия развития монолога. Появляется новый интонационный образ, приобретающий значение второй лейттемы и противостоящий первой. Он наделяется семантикой результата деяний Бориса, не приносящих облегчения народу, несмотря на все добрые начинания царя (ее Г. Хубов называет темой «внутренних борений» Бориса [4, с. 459]), что причиняет Годунову невероятные страдания. Эту тему Э. Фрид характеризует как зловещую, наступательную, сопровождаемую острыми диссонансами [5, с. 103]. М. Сабина определяет данную тему как воплощение идеи рока, возмездия [6, с. 375]. Действительно, тема содержит символику креста, и ее начало интонационно совпадает с темой фуги И. С. Баха *cis-moll* из I тома *Хорошо темперированного клавира*. Эта тема на приведенных словах звучит как в вокальной партии, так и в оркестре у низких струнных и деревянных духовых (фаготов и кларнетов). Здесь проявляется одна из существенных особенностей дублирования вокальной партии инструментами: колоссальную роль играет тембр, тесситура, динамика и артикуляция дублирующей мелодической линии. Помимо указанных средств, мрачное звучание и глубоко драматический характер музыки обеспечиваются общим восходящим движением мелодической линии, ходами на уменьшенную кварту, возникновением отрезка целотонного звукоряда (*h – dis – eis*) с остановкой на последнем звуке (VI ступени мелодического минора, которая не получает разрешения), *crescendo* на ее протяжении от *mf* до *f*, *sf* на последнем звуке темы (*eis*).

На словах *Я велел открыть им житницы* звучит первая лейттема монолога, связанная, как уже отмечалось, с искренним желанием Бориса облегчить долю народа. И эту тему (она проходит только в оркестре) исполняют флейты и кларнеты в октаву в высокой тесситуре, придавая ей светлый характер. Скандирование аккордов валторн и тромбонов на словах *Они ж меня, беснуясь, проклинали!* продолжают линию создания образа народа. Вторая лейттема монолога на словах *Пожарный огонь их дома истребил* опять проведена в том же тембровом оформлении, что и в первый раз. На фразе *Я выстроил им новые жилища* звучит первая лейттема «добрых побуждений» у трех флейт в унисон в высокой светлой тесситуре. Фраза *Они ж меня по жаром упрекали* оркестрована аналогично *Они ж меня, беснуясь, проклинали!*

Далее следует новый раздел монолога, характеризующий Бориса как любящего отца. Здесь возникает тема семейного счастья, которая поручена скрипкам в сравнительно высокой тесситуре.

Остальные партии струнных, индивидуализированные по интонационному рельефу, отличаются певучестью. Но счастье оказывается иллюзорным. Смысл слов *Как буря, смерть уносит жениха* словно «комментируется» инструментальными средствами: тревожными *tremolo* струнных, нисходящим ходом на уменьшенную квинту у альтов и виолончелей, пронзительными звуками флейт и кларнетов. И вот опять возникает вторая лейттема, исполняемая уже скрипками (то есть tessitura повышается): «лукавая молва» считает Бориса «виновником дочернего вдовства»! И снова композитор обращается к столь знакомому скандированию аккордов валторн и тромбонов.

В искаженном виде проходит первая лейттема «благих намерений» поочередно у кларнета и флейты (*Я отравил сестру свою, царицу /.../ Я ускорил Феодора кончину*), и вот, наконец, у трех флейт в унисон в высоком регистре звучит лейтмотив царевича Димитрия. В сознании слушателя возникает светлый образ невинно убиенного семилетнего ребенка. На этом кульминационном моменте монолог обрывается аккордом тромбонов, возвещающим внезапный поворот действия: ближний боярин докладывает царю о приходе Шуйского. Таким образом, монолог разомкнут, что вообще характерно для оперной драматургии М. Мусоргского.

Данному монологу, помимо уже отмеченных нами особенностей в аналогичной оперной форме из Пролога (*Скорбит душа*), свойственна еще одна существенная черта: именно благодаря оркестру в сознании слушателя возникают образы персонажей, не участвующих в действии данного момента. Таким образом, внутри монолога возникают элементы диалога, при этом отсутствующих действующих лиц оперы представляет оркестр. Так, в монологе возникает образ народа, противостоящий царю, и получающий косвенную характеристику «светлый лик» царевича⁷.

В целом монолог *Достиг я высшей власти* в первой редакции оперы *Борис Годунов* М. Мусоргского проникнут глубоким драматизмом. Достичь такого высокого накала эмоционального напряжения и в полной мере выразить противоречивые чувства Бориса композитору удалось в значительной степени благодаря оркестровой партии.

В иной манере написан этот же монолог (*Достиг я высшей власти*) во второй редакции оперы. Основное отличие заключается в том, что М. Мусоргский здесь больше внимания уделяет чисто музыкальным закономерностям и не столь прямо следует за текстом, как в первой редакции. Например, во фразе *Ни славы обольщенья, ни клики толпы* создается единая трехоктавная мелодическая линия у флейты, кларнета и фагота без выделения слова *клики*, как было первоначально⁸. В ариозном эпизоде *Тяжка десница грозного судии* оркестровое голосоведение отличается плавностью развития и певучестью, свойственной вокальному мелосу⁹.

При этом большую роль играет тембровый колорит, создаваемый выбором инструментов. Так, указанную фразу (*Тяжка десница грозного судии*) сопровождает сумрачное пение виолончелей и контрабасов *divisi a 2*. В результате возникает насыщенное четырехголосие с выразительнейшей гармонией, передающей душевные муки царя. Дальнейшее развитие образа подчеркивается приемом тембрового обновления: продолжение фразы сопровождают фаготы и

7 В драматическом спектакле этот прием был бы возможен только при появлении данных персонажей на сцене в результате режиссерской фантазии и сценической техники, однако это воспринималось бы не так естественно, как, благодаря оркестру, в опере. В этом огромное преимущество оперы перед драмой. Другая важнейшая особенность музыкального монолога – это выстраивание определенной драматургии путем проведения лейттем, что значительно обогащает действие, преодолевая некоторую статичность, неизбежно присутствующую в сценической ситуации.

8 Интересно, что Н. Римский-Корсаков, видимо, ориентируясь на первую редакцию оперы, выделяет это слово вступлением валторн, тромбонов и тубы на *f*; Д. Шостакович же меняет тембровый колорит на грани предложений, а не фраз, как у автора оперы.

9 На это обратил внимание Б. Асафьев. Он, в частности писал: «Оркестровое голосоведение Мусоргского не подчиняется какому-либо однообразному формальному принципу. Поскольку в его вокально-хоровом голосоведении, прекрасном по достигаемой звучности, руководство принадлежит песенно-линейному принципу, постольку и в оркестре в некоторые моменты [эти моменты возникают в ариозно-кантиленных эпизодах вокальной партии – С. Б.] – благодаря применению этого принципа, требующего максимальной мелодической выразительности и напряженности от каждого голоса, ощущается присутствие живого дыхания. Тогда каждая из инструментальных линий становится музыкально-пластическим рельефом» [7, с. 34].

кларнеты в низком регистре, а вокальную партию дублируют альты. Иными словами, на протяжении небольших построений осуществляется смена тембровых характеристик тематического материала, то есть возникает как бы тембровая дробность¹⁰. Думается, такое тембровое дробление стало одним из факторов, обусловивших отрицательное отношение современников М. Мусоргского к его гениальной опере¹¹.

В данном монологе из второй редакции *Бориса Годунова* оркестр выражает чувства царя обобщенно, не акцентируя внешние моменты, в результате чего скрытая диалогичность, присутствовавшая ранее, не проявляется. Образ толпы (на словах *Словно дикий зверь рыщет люд зачумленный*), как и царевича Димитрия (тема «кошмара Бориса», как называет ее Н. Запорожец [9, с. 56], основанная на хроматических нисходящих гаммообразных движениях), не имеют характера изобразительности, красочной живописности.

Подчеркнем, что каждая из двух редакций монолога имеет свои неоспоримые достоинства, и трудно отдать предпочтение какой-либо из них: они различны, но в художественном отношении равнозначны. Вторая редакция представляется более традиционной, первая – более новаторской с точки зрения соотношения вокальной и оркестровой партий.

Завершающая второе действие сцена галлюцинаций Бориса полностью построена на речитативе, причем его особенность: прерывистость высказывания, выкрики и возгласы, – обусловлена состоянием аффекта, в котором пребывает царь. Впервые в оперной практике композитор воссоздает ощущения человека, остро терзающегося угрызениями совести, преследуемого видениями и задыхающегося. В такой ситуации оркестр неизбежно выходит на первый план, передавая физическое состояние Бориса и воссоздавая его видения. Во второй редакции данный монолог представляется более совершенным, нежели в первой, поэтому мы в своем анализе ориентируемся именно на него. Отметим наиболее показательные моменты.

Начальная фраза монолога *Уф, тяжело! Дай дух переведу...* проходит без участия оркестра (начиная со второго слова); оркестр, столь насыщенно выступавший в окончании предыдущей сцены с Шуйским, как будто тоже «переводит дух». Генеральная пауза в данных обстоятельствах оказывается чрезвычайно выразительной и значимой.

В данном монологе М. Мусоргский постоянно чередует звучание оркестровых групп на близком расстоянии, не смешивая их. Так, фразу *Я чувствовал, вся кровь мне кинулась в лицо* сопровождают фаготы с валторнами (слово *кинулась* к тому же выделено введением труб), следующая фраза *и тяжело опускалась* звучит вместе со струнными, а ключевая фраза *О, совесть лютая, как страшно ты караешь!* выделяется всей группой деревянных духовых с двумя валторнами. Подобное тембровое дробление несет на себе определенную выразительную нагрузку: оно способствует созданию впечатления неуравновешенности состояния Бориса¹².

Весьма примечателен эпизод с курантами. Бой часов воссоздается М. Мусоргским именно так, как его может воспринимать переживающий болезненное состояние человек. Интонация боя решается тритоновыми ходами, гудение часового механизма явно гипертрофировано и имитируется с помощью звучания фаготов, валторн и фигураций тридцатьвторыми в партии первых скрипок, а затем и *tremolo* литавр. Благодаря этому приему композитор как бы «превращает» звон часов в учащенное сердцебиение самого Бориса. При этом М. Мусоргский даже как бы имитирует пульсирующие острые боли в голове царя, воспроизводимые звучанием стаккатирующих фигур гобоев и флейт. Композитор умело нагнетает оркестровое звучание, постепенно усложняя фактуру введением все новых и новых инструментов. Он точно

10 Н. Римский-Корсаков в пределах периода предпочитает не отделять тембрально одну фразу от другой, а, напротив, создавать тембровое единство, лишь обогащаемое дублированием тех или иных инструментов основной мелодической линии.

11 Например, Ц. Кюи отмечал в *Борисе Годунове* «разрозненность музыкальных мыслей» [цит. по: 8, с. 360].

12 Н. Римский-Корсаков в оркестровке данного раздела предпочитает смешанные тембры; Д. Шостакович же объединяет деревянную и струнную группы в совместном звучании только во второй фразе, экспрессивно выделяя третью фразу звучанием валторн и труб.

передает состояние крайнего возбуждения и нервозности Бориса с помощью трелей скрипок и чередования выразительных аккордов «тяжело дышащих» валторн, острых «уколов» флейт, гобоев, труб и *pizzicato* альтов с виолончелями в высоком регистре (h^1)¹³.

Низкий звук тубы соло (*Es*) на *f sf* с последующим *crescendo* и *diminuendo* прерывает оркестровое *tutti*, возвещая о появлении призрака в затуманенном сознании Бориса. Резкая смена насыщенного оркестрового звучания одиноким звуком тубы производит ошеломляющее впечатление, не менее сильное, нежели вступление *tutti* на *ff*. Наступает следующая фаза монолога. Струнная группа (кроме контрабасов) исполняет тремолирующим штрихом лейтмотив призрака царевича Димитрия. К ней присоединяется деревянная группа инструментов с валторнами, исполняя «ползучую» мелодическую линию параллельными секстами.

Завершающая стадия монолога – угасание оркестрового звучания, отображающего полный упадок сил Бориса после столь сильного приступа.

Как видим, оркестр в данном монологе играет главенствующую роль, далеко выходя за пределы даже значительно развитого сопровождения вокальной партии. Здесь оркестр является главным выразительным средством, несмотря на всю важность партии солиста. При этом ясно, что без вокальной партии монолог, конечно, не состоялся бы. Значение монолога *Уф, тяжело!* в истории оперного искусства трудно переоценить¹⁴.

Последний монолог Бориса – в сцене его смерти. Он является итоговым в развитии образа Годунова, и поэтому в нем обобщены многие приемы оркестрового письма, встречающиеся в предшествующих монологах. Именно в силу обобщающего характера музыки в сцене смерти Бориса преобладают кантиленные эпизоды с присущим им оркестровым стилем. Это, прежде всего, проявляется в разделе *Соблюдай ты чистоту свою, Феодор* с последующим воспоминанием о Ксении. Здесь вокальную партию дублируют в два яруса флейта во второй и третьей октавах и кларнет со скрипками октавой ниже; остальные голоса четырехголосной фактуры отличаются певучестью. Благодаря создаваемому таким путем колориту возникает образ ангельской чистоты и святости.

В другом кантиленном эпизоде (*С горней неприступной высоты*), когда умирающий царь обращается с мольбой к Господу о защите своих детей, наряду с остигатной фигурой альтов, дублируемой в унисон флейтой, применен уже знакомый по первому монологу прием *tremolo* скрипок в высоком регистре, рисуемый образ светлых сил неба. В этом же эпизоде при взывании Годунова к «силам небесным» альты исполняют восходящую мелодическую линию (движущуюся как бы от земли до неба), охватывая почти весь свой диапазон.

Первый же кантиленный эпизод монолога (*Не вверяйся наветам бояр крамольных*) звучит сурово и драматично благодаря дублированию вокальной партии виолончелями и контрабасами с использованием *tremolo* в обеих скрипичных партиях в среднем регистре.

В речитативных разделах монолога партия оркестра насыщается неоднократно звучавшими на протяжении оперы лейтмотивами, как бы выполняющими роль своеобразной репризы.

В сцене смерти Бориса М. Мусоргским применен новый для монологов прием: закулисное звучание колокола и там-тама, участвующих в имитации погребального колокольного звона. К нему присоединяется и постепенно приближающийся к сцене хор. Генеральные паузы в оркестре рельефно оттеняют моменты вступления голосов и инструментов. В результате у слушателя возникают пространственные, стереофонические ощущения, что усиливает выразительный эффект сценической ситуации.

13 Огромна роль гармонии в данном монологе; не касаясь ее (анализ гармонических особенностей в опере М. Мусоргского заслуживает отдельного исследования), отметим только неразрывное единство гармонии со всеми иными средствами музыкальной выразительности.

14 Заметим, что оркестровка данного монолога Н. Римским-Корсаковым и, особенно, Д. Шостаковичем отличается более богатым по используемым тембрам и насыщенности звучанием, которое, тем не менее, не производит столь сильного впечатления.

Итак, суммируя аналитические наблюдения, можно сделать вывод о том, что оркестр принимает самое деятельное участие в монологах Бориса, создавая его образ, по меньшей мере, в равной степени с вокальной партией. В целом роль оркестра в данных монологах сводится к следующему.

1. В партии оркестра проводятся тематически яркие мелодические линии, в том числе лейтмотивы и лейттемы. Этот прием имеет как выразительное, так и формообразующее значение, поскольку способствует усилению эмоционально-смыслового воздействия музыки и создает интонационно-тематические арки, скрепляющие целое. М. Мусоргский широко использует прием тембрового варьирования лейттем в соответствии со смыслом текста. При этом слово, интонационно-ритмическое строение вокальной мелодии и фактурное решение оркестровой партии всегда находятся в неразрывном единстве.
2. Оркестровыми средствами композитор подчеркивает определенные ключевые слова и слоги текста, выделяющиеся своим психологическим содержанием, тем самым привлекая к ним внимание слушателей. Вместе с тем во время звучания вокальной партии оркестр никогда не выходит на первый план. Как отмечает Б. Асафьев, «*Борис Годунов* – опера, прежде всего, вокальная, и подходить к ней с принципами симфонического вагнеровского оркестра было бы, по меньшей мере, стилистическим недоразумением. Оркестр *Бориса* – инструментальное окутывание и опоясывание вокальной сферы, а не самодовлеющая забывающая о сцене и голосах симфоническая сфера» [7, с. 36].
3. Использованием определенных тембровых эффектов М. Мусоргский воссоздает образы, отличающиеся живописной звукописью, соответствующей словесному тексту в конкретный момент.
4. При помощи оркестровых красок вскрывается внутренний подтекст высказываний героя, его скрытые мысли и настроения в данный момент, что в словесной речи может и не найти своего выражения. Большую роль в этом играет дублирование вокальной линии инструментами. Этот прием способствует акцентированию того или иного образного оттенка музыки, создаваемого совокупностью тембра, звуковысотности, динамики и артикуляции.
5. Благодаря оркестровой партии монолог обогащается чертами диалога, так как тембровыми средствами М. Мусоргский создает образы персонажей, не участвующих в сценической ситуации в данный момент действия.
6. Анализ оркестровой партии монологов Бориса в авторских версиях оперы М. Мусоргского показывает также совершенство оркестрового стиля великого русского композитора, его самобытность и новаторство.

Библиографические ссылки

1. ЧУДАКОВА, М. Монолог. В: *Литературная энциклопедия*. В 9-ти томах. Т. 4. Москва: Советская энциклопедия, 1967, 1024 с.
2. ДРУСКИН, М. *Вопросы музыкальной драматургии оперы*. Ленинград: Музгиз, 1952, 344 с.
3. ЯРУСТОВСКИЙ, Б. *Драматургия русской оперной классики*. Москва: Музгиз, 1952, 376 с.
4. ХУБОВ, Г. *Мусоргский*. Москва: Музыка, 1969, 804 с.
5. ФРИД, Э. М. П. *Мусоргский. Проблемы творчества. Исследование*. Ленинград: Музыка, 1981, 184 с.
6. ГОЛОВИНСКИЙ, Г., САБИНИНА, М. Модест Петрович Мусоргский. Москва: Музыка, 1998, 736 с.
7. АСАФЬЕВ, Б. Оперный оркестр Мусоргского. В: Б. В. Асафьев. *Избранные труды*. Т. III. Москва: Издательство Академии наук СССР, 1954, с. 32 – 37.
8. ОРЛОВА, А. Труды и дни М. П. Мусоргского. *Летопись жизни и творчества*. Москва: Музгиз, 1963, 703 с.
9. ЗАПОРОЖЕЦ, Н. Оперы Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина». Москва: Музыка, 1966, 147 с.