

ТРИ ОРКЕСТРОВЫЕ РЕДАКЦИИ «БОРИСА ГОДУНОВА»

А. ВЕПРИК

Настоящая статья представляет собой фрагмент из книги А. М. Веприка «Очерки по вопросам оркестровых стилей». Талантливый композитор, педагог и ученый, А. Веприк (1899—1958) в своей исследовательской работе уделял основное внимание проблемам оркестрового мышления. Широко известна его книга «Трактовка инструментов оркестра», вышедшая в 1948 г. Продолжением ее является названная работа об оркестровых стилях, которая была закончена автором незадолго до своей смерти и подготавливается к печати издательством «Советский композитор».

Публикацией данного фрагмента мы отмечаем шестидесятилетие со дня рождения А. Веприка, исполнившееся 23 июня с. г.



рудно переоценить значение редакции «Бориса Годунова», осуществленной в свое время Н. А. Римским-Корсаковым. Прав был В. В. Стасов, когда писал, цитируя слова Пушкина «Исполнен долг, завещанный от бога»: «То, что Римский-Корсаков нынче сделал, это именно не «труд», а «долг», который он глубоко чувствовал в груди своей»¹. Как известно, дирекция императорских театров отвергла корсаковскую редакцию оперы. Тогда композитор решил поставить «Бориса» на общественные средства. «Это будет моим последним дебютом в роли дирижера, — говорил Римский-Корсаков, — в роли, которой я никогда не любил. Но на этот раз необходимо сделать исключение. И я это сделаю. А пока буду на зло всем оркестровать эту оперу, и оркестровать особенно хорошо. Это будет моей мезтью»².

Несмотря на то, что обработкой и инструментовкой оперы Мусоргского Римский-Корсаков, по собственному признанию, остался «несказанно доволен», он писал в своей «Летописи»: «...Дав новую обработку «Бориса», я не уничтожил первоначального вида, я не закрасил навсегда старые фрески. Если когда-нибудь придут к тому, что оригинал лучше, ценнее моей обработки, то обработку мою бросят и будут давать «Бориса» по оригинальной партитуре»³. Только творческим подвигом, бескорыстным желанием сохранить гениальное творение умершего друга можно объяснить то, что сделал Римский-Корсаков, который высоко ценил оперу Мусоргского.

¹ «Новости» от 1 декабря 1896 г.

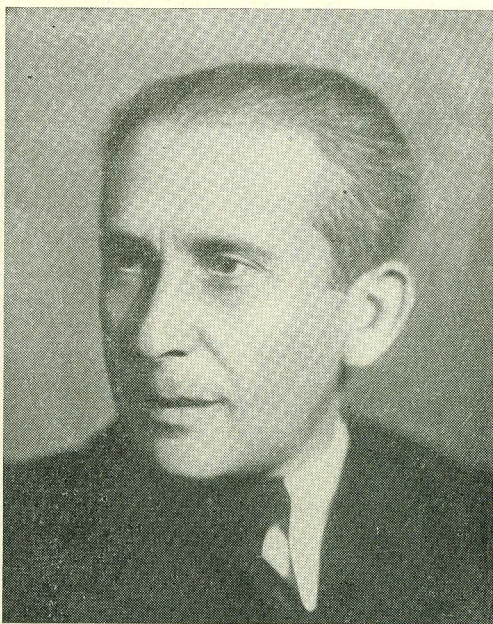
² В. Ястребцов. Мои воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. Запись от 5 февраля 1896 г.

³ Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955, стр. 227.

хотя и не все в ней полностью принимал. В новой редакции, естественно, не могли не сказаться его собственные эстетические взгляды и вкусы.

В этой связи возникает вопрос: была ли закономерной попытка пероркестровать партитуру «Бориса Годунова»?

Думается, такая попытка явилась исторически необходимой и закономерной. Возьмем, к примеру, эпизод колокольного звона в начале второй картины Пролога («Венчание на царство»). Авторская ремарка гласит: «Торжественный колокольный звон» — и далее, после поднятия занавеса: «Великий колокольный звон на сцене»¹. Известны воспоминания современников, слышавших авторскую интерпретацию колокольного звона на фортепьяно. А. Глазунов рассказывал Д. Шостаковичу, с какой стихийной силой звучал этот эпизод в исполнении автора (напомню, кстати, что сам Мусоргский во время своих концертных поездок с Д. Леоновой охотно исполнял «Колокольный звон» на фортепьяно в качестве одного из номеров программы). Но современники отмечали недостаточно яркое звучание этого эпизода в оркестровке автора: Ц. Кюи прямо утверждал, что «колокольный звон, преэффектный на фортепьяно, вышел в оркестровке менее удачным»².



А. Венрик

В 1928 году в Ленинградском Академическом театре оперы и балета «Борис Годунов» был возобновлен в подлинной редакции. Несколько дней спустя в «Красной газете» появилась статья Б. Асафьева «Перед премьерой Бориса Годунова». Говоря о преимуществах, которые обещает исполнение оперы Мусоргского «в том вокальном и инструментальном облике, который был дан ей самим композитором», Б. Асафьев указывал на стремление Римского-Корсакова «сглаживать все интенсивно дерзкое, «подымать» то, что ему казалось мало звучным».

Постановка «Бориса Годунова» на сцене Академической оперы вызвала острые споры. 28 февраля 1928 года ленинградская «Красная газета» опубликовала статью А. Глазунова, в которой говорилось: «...Я присутствовал на последних представлениях «Бориса». Зная в совершенстве его музыку, которой восторгался, я вынес тогда впечатление, что по сравнению со звучностью на фортепьяно в оркестре многое проигрывает... Римский-Корсаков, горячий почитатель Мусоргского и свидетель творческого зачатия и роста «Бориса», все это учел, приступая к обработке ценного им произведения...»

Другой авторитетный музыкант, профессор Ленинградской консерватории А. Житомирский также подтверждал правомерность создания новой

¹ См. стр. 31 и 33 клавираусцуга под редакцией П. Ламма и, соответственно, стр. 59 и 62 литографированной партитуры, изданной под редакцией П. Ламма и Б. Асафьева.

² Цитирую по статье А. Хохловкиной «Первые критики «Бориса Годунова» в сборнике «Мусоргский. Борис Годунов. Статьи и исследования». М., 1930, стр. 153.

оркестровки «Бориса». «Переоркестровка неминуема, — писал он. — Весь вопрос в том — «когда, кто и как?»¹ Это предвидение оправдалось: в 1939—40 годах Дмитрий Шостакович создал новую оркестровую редакцию «Бориса Годунова».

*

Увлекательная задача — дать сравнительный анализ трех партитур «Бориса»: подлинника Мусоргского, редакции Римского-Корсакова и новой оркестровки Д. Шостаковича.

Как известно, Римский-Корсаков не только переоркестровал великое произведение своего друга, но и внес значительные изменения в гармоническую ткань и даже в интонационный склад оперы Мусоргского. Иную задачу поставил перед собой Д. Шостакович: он заново воссоздал всю партитуру «Бориса» по клавиру, выполненному П. Ламмом, на основе подлинных автографов композитора, не допуская, однако, никаких изменений в самом строе музыки.

Говоря школьным языком, обе партитуры — Римского-Корсакова и Шостаковича — великолепно «звучат». Каждый из них осуществил поставленные перед собою задачи не только с высоким мастерством, но и с подлинным вдохновением. Все дело в том, что различное отношение обоих авторов к оркестру в известной степени отражает различие их творческих концепций.

Попробуем раскрыть это общее положение на примере начального фрагмента из оркестрового вступления к Прологу. Мусоргский поручает мелодию унисону двух фаготов, а затем (в шестом такте) ее перенимают альты. При сдвиге в соль диез минор мелодия звучит кватрой ниже у солирующего кларнета. И лишь вслед за этим Мусоргский проводит тему у виолончелей в октаву с контрабасами в основной тональности. Октавное изложение мелодии виолончелями и контрабасами, так же, как и фаготы, играющие в унисон, — великолепно найденные оркестровые краски. Но возникает вопрос: правомерно ли дробить единый мелодический поток введением альтов? ...Теноровая тессitura фаготов естественно приводит к глубокому октавному басу виолончелей и контрабасов. В этих условиях тембровое развитие основной мелодии должно как-то связать функцию унисона двух фаготов с октавным проведением основной темы в басах. А у Мусоргского при переходе в соль диез минор в роли мелодического голоса оказывается низкий кларнет — инструмент отнюдь не тенорово-баритональной тесситурой.

Возможно, Мусоргский и сам чувствовал, что низкий регистр кларнета не является именно тем промежуточным звеном, которое может надлежащим образом связать крайние тембровые точки интродукции Пролога. Этим, вероятно, и объясняется неожиданное появление новой функции при передаче основной мелодии кларнету на фоне *pizzicato* всей струнной группы. И все же перерыв баритонально-тенорового регистра мелодии этим не смог быть восполнен.

Блестяще разрешил проблему промежуточного тембрового звена Д. Шостакович. Он в полной мере оценил незабываемо прекрасное звучание унисона двух фаготов в начале Пролога, а также октавное проведение мелодии у виолончелей и контрабасов. Что касается промежуточного звена, то Шостакович прежде всего отказался от дробления мелодической линии: всю мелодию излагают у него два фагота, а затем (начиная с соль диез минора) виолончели и контрабасы. Естественно, что *pizzicato* струнных в партитуре Шостаковича отсутствует.

¹ А. Житомирский. В спорах о «Борисе Годунове». «Красная газета» от 1 марта 1928 г.

Разумеется, Римский-Корсаков, исходя из намерений Мусоргского, во многих случаях сохранил темброво-конструктивные контуры, намеченные самим композитором. Но несомненно и то, что замысел Мусоргского он воспринял по-своему. Ощущение горизонтальной проекции смешанных красок привело к тому, что с первых же тактов Римский-Корсаков начал пользоваться принципом наслоения простых тембров, объединяя их в более сложный, более густой общий тембр. Мелодию в самом начале он поручает фаготу, но дублирует его английским рожком.

Решая проблему промежуточного тембра при сдвиге в соль диес минор и пытаясь сохранить здесь тенорово-баритональную тесситуру, Римский-Корсаков вводит звучание кларнета, но не в виде индивидуального тембра, а как один из компонентов общего звучания.

Таким образом, с первых же тактов Пролога наглядно вырисовывается различное отношение Римского-Корсакова и Шостаковича и к строению оркестровой фактуры в целом, и к развитию ведущей мелодии. Шостакович мыслит более «масштабно», но при этом четко отмечает конструктивные грани тембровыми средствами. Последней редакции свойственно и более свободное движение голосов. У Римского-Корсакова — наоборот: основная мелодия все время дана в смешанном тембре, да и вообще в интродукции Пролога у него господствуют смешанные краски, образуя своеобразную тембровую вязь. Так, фагот, ведущий вместе с английским рожком основную мелодию, после передачи ее унисону валторны и двух кларнетов «застрывает» на до диесе, но уже в ином качестве, становясь выдержанной педалью. Подобные примеры встречаются в Интродукции на каждом шагу.

Чем руководствовался Римский-Корсаков, сглаживая и смягчая тембровые сопоставления? Мы попробуем ответить на этот вопрос в дальнейшем изложении.

Разбирая в одной из своих статей оркестровку «Фантастической симфонии» Берлиоза, Шуман затронул вопрос о взаимосвязи средних голосов и ведущей мелодии. «Если уж упрекать в чем-либо Берлиоза, — пишет Шуман, — так скорее в недостаточном внимании к средним голосам; но здесь надо учесть одно особое обстоятельство, наблюдавшееся мною лишь у немногих других композиторов. Мелодии Берлиоза отличаются такой интенсивностью почти каждого отдельного звука, что они, подобно многим старым народным песням, сплошь и рядом совершенно не терпят никакого гармонического сопровождения, а иногда, благодаря ему, могут даже потерять в сочности звучания. Берлиоз гармонизует их поэтому большей частью или при помощи выдержанного баса или звуками верхней и нижней квинты»¹.

Римский-Корсаков в свое время также обратил внимание на своеобразие инструментовки Берлиоза, не связывая ее, однако, с особенностями его мелоса. Так, в «Летописи моей музыкальной жизни» он подчеркивает всегдашнее свое «стремление заполнять средние октавы, что далеко не всегда применялось Берлиозом»².

Д. Шостакович верно почувствовал предельную интенсивность мелодии Мусоргского, — интенсивность «почти каждого звука». Чтобы лучше оттенить и основную мелодию, и сопутствующий подголосок, он ограничился не слишком заметным (и не слишком плотным) связующим звеном, и лишь в той мере, в какой это необходимо, чтобы фактурное целое не распалось на отдельные части.

Поучительно в этом смысле сравнить последний раздел Интродукции у Мусоргского с соответствующими эпизодами в партитурах Римского-

¹ Р. Шуман. Избранные статьи о музыке. М., 1956, стр. 172—173.— А. В.

² Цит. изд., стр. 58. (Разрядка моя — А. В.).

Корсакова и Шостаковича. Оркестровая ткань образует здесь совокупность трех функций: а) основной мелодии в басу, б) подголосочной функции и в) функции соединительного гармонического стержня.

В клавире гармонический стержень несколько расплывчат: он состоит из отдельных выдержанных гармонических звуков. Что касается основной мелодии в басу, то хотя и Мусоргский, и Римский-Корсаков, и Шостакович поручают ее инструментам струнной и деревянной духовой групп, тем не менее, у каждого из них она приобретает вполне своеобразный оттенок.

Мусоргский ведет основную мелодию в октаву виолончелями и контрабасами, удваивая ее двумя фаготами, чтобы, во-первых, придать звучанию басового голоса большую густоту, а во-вторых — тембровыми средствами отделить мелодию от сопутствующей подголосочной функции. У скрипок здесь дана интонационная основа «мотива принуждения» (пользуюсь этим определением Б. Асафьева, которое мне представляется чрезвычайно удачным).

Римский-Корсаков прибавляет к виолончелям, контрабасам и фаготам еще один, более высокий «этаж» — унисон двух кларнетов и английского рожка. Тем самым он не только доводит до конца линию смешанного тембра, идущую от начальных тактов Пролога, но и сближает расстояние между мелодией, звучащей в басах, и подголоском скрипок.

Шостакович же ограничивается здесь октавным проведением виолончелей и контрабасов. Он вносит лишь большую густоту в звучание основной мелодии: виолончели у него дублированы альтами, басовым кларнетом и первым фаготом, а контрабасы — вторым фаготом и контрафаготом. В результате у Шостаковича темброво более выпукло — даже по сравнению с Мусоргским — выявлено соотношение основной мелодии и функции подголоска.

Весьма важную роль в данном отрывке приобретает третья функция — функция гармонического стержня. Мусоргский, оркеструя «Бориса», свел разрозненные элементы гармонического комплекса к единой аккордовой вертикали, к более компактному целому. Тем не менее, общий рельеф партитуры великолепно задуман и выявлен с достаточной четкостью.

Оркестраторы по-разному подошли к проблеме третьей функции. В то время, как Римский-Корсаков создает непрерывную аккордовую ткань в двух октавных этажах, Шостакович ограничивается существенно важными гармоническими точками с нарочитым пропуском отдельных звуков. Начиная с третьего такта проведения основной мелодии в басу, фактура модифицируется. Но самый принцип плотности каждого гармонического звука остается у Шостаковича, по сути, неизменным.

Строение гармонического стержня у Римского-Корсакова иное. Он пользуется сплошным заполнением всей аккордовой вертикали. Плотность каждого звука оказывается не столь уж нужной, поскольку Римский-Корсаков создает гармоническую сетку — своего рода нижнюю прокладку звучащего целого.

Различное отношение к третьей функции уже само по себе показательное. Однако, для глубокого постижения существа редакций Римского-Корсакова и Шостаковича необходимо рассмотреть третью функцию в ее связи с функцией подголоска — с мелодической линией скрипок. Римский-Корсаков сглаживает контрастность подголоска; линию скрипок он накладывает на сплошную сеть гармонических комплексов, на аккордовую педаль. Дублируя скрипки деревянными духовыми, он не членит, а темброво объединяет подголосок с гармонической прокладкой и тем самым сближает подголосок с основной мелодией, проводимой в басу. Контрастность партитуры «Бориса», видимо, казалась ему чрезмерной, и он