Ярослава Кабалевская

«ЛЕБЕДИНАЯ ПЕСНЯ» А. С. АРЕНСКОГО — МУЗЫКА К ПЬЕСЕ ШЕКСПИРА «БУРЯ»

В 2011 году исполнилось 150 лет со дня рождения выдающегося русского композитора, пианиста и дирижера, профессора Московской консерватории Антона Степановича Аренского.

Своей многогранной деятельностью Аренский внес большой вклад в развитие русской культуры и музыкального образования. Талант композитора и своеобразие его творческого облика отмечал П. И. Чайковский: «Аренский удивительно умен в музыке — как-то все тонко и верно обдумывает! Это очень интересная музыкальная личность!» [7, *169–170*].

Как и Чайковский, Аренский сразу после завершения образования в Санкт-Петербургской консерватории (класс композиции Н. А. Римского-Корсакова) в 1882 году был приглашен в Московскую консерваторию на должность преподавателя теоретических дисциплин, соединив, таким образом, профессиональные принципы двух ведущих российских музыкальных школ. За двенадцать лет преподавания в консерватории (1882–1894) Аренский опубликовал «Руководство к практическому изучению гармонии» (и в качестве приложения к нему «1000 задач по гармонии»), а также «Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки». В 1889 году получил звание профессора. Учениками Аренского были выдающиеся музыканты С. В. Рахманинов, А. Н. Скрябин, Г. Э. Конюс, А. Н. Корещенко, А. Б. Гольденвейзер и многие другие.

В 1895 году по рекомендации М. А. Балакирева Аренский был назначен управляющим Придворной певческой капеллой и переехал в Петербург, где служил до 1901 года. Затем, оставив деятельность хорового дирижера, он посвящает себя творчеству, совершая также концертные поездки по городам России.

Кабалевская Ярослава Александровна — помощник ректора Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского; соискатель ученой степени кандидата искусствоведения

Наследие Аренского-композитора значительно по объему и разнообразно в жанровом отношении: его перу принадлежит свыше семидесяти опусов, не считая нескольких отдельных, созданных «по случаю» и не пронумерованных пьес. Список сочинений Аренского включает в себя три оперы, две симфонии, балет, ряд оркестровых сочинений и камерных ансамблей, большое число фортепианных миниатюр, а также романсы. Его одноактная опера «Рафаэль», пользовавшаяся большим успехом, была поставлена в 1894 г. силами студентов Московской консерватории на торжестве в честь Первого Всероссийского съезда художников. Две другие — «Сон на Волге» (1888) и «Наль и Дамаянти» (1903) шли на сцене Большого театра. Популярны отрывки из опер и романсы. Последним произведением композитора стала музыка к пьесе У. Шекспира «Буря» (ор. 75).

В 1905 году на сцене Московского Малого театра была осуществлена постановка «Бури»[1]. Режиссер — А. П. Ленский[2] — придавал серьезное значение этой работе, тщательно продумывая все ее детали. Планы спектакля Ленский вынашивал несколько лет. Сохранились его «Заметки» с подробными указаниями — своеобразная режиссерская «партитура» [4].

«Буря» (в 2011 году исполнилось 400 лет со дня ее создания) занимает в шекспировском творчестве совершенно особое место. Искрящаяся светлыми красками, эта, на первый взгляд, комедия или сказка при основательном погружении раскрывает огромные философские глубины; она наполнена подтекстами и скрытым смыслом; ее концепция отражает весь творческий опыт Шекспира и образует арки как с его ранними произведениями, так и со многими признанными шедеврами. Появившись в конце творческого пути драматурга, «под занавес» его деятельности, она носит обобщающий характер и отличается уникальной многогранностью[3]. А. А. Аникст позиционирует эту пьесу как «прощание Шекспира с театром» [1, *305*] и называет ее «последним из шедевров Шекспира» [там же, *327*]. А. А. Смирнов считает, что «Буря» — это «венец последних пьес и завершение всего его творческого пути» [5, *545*]. В строгом смысле она последней пьесой не является, после «Бури» была написана хроника «Генрих VIII»[4], но именно «Буря» стала подлинным итогом творчества Шекспира.

Шекспир стремится в этой драме объединить разные сферы жизни, создать универсальную картину мира, тяготеющую к разумному устройству и благоприятному разрешению всех коллизий. При этом важное место (может быть, как ни в какой другой пьесе Шекспира) занимает здесь стихия природы; природа во всем ее таинственном могуществе образует постоянно присутствующий фон, который сопровождает разворот повествования и придает ему эпический характер.

---

[1] Пьеса была поставлена в переводе Н. М. Сатина.

[2] Ленский Александр Павлович (1847–1908) — выдающийся театральный режиссер, актер, педагог.

[3] Впервые «Буря» была напечатана в Первом фолио в 1623 г. Друзья Шекспира, актеры Дж. Хеминг и Г. Кондел, при участии Б. Джонсона, составлявшие издание, поместили «Бурю» на первое место. По-видимому, они воспринимали это произведение как своего рода «микрокосм» всей драматургии Шекспира.

[4] Исследователи высказывают предположение, что при создании этой хроники у Шекспира были соавторы.

Ил. 1. А. С. Аренский. 1900-е годы

Особая уникальность пьесы заключена в ее главном действующем лице — мудреце и философе Просперо, погруженном в изучение законов и тайн мироздания и овладевшем ими. Деятельность Просперо планомерно направляет все события драмы: лишенный власти и изгнанный, он вместе с дочерью Мирандой оказывается на затерянном острове. Наказав своих обидчиков, по его воле переживших страшную бурю и выброшенных на этот остров, он прощает и примиряет всех, а свою дочь выдает за Фердинанда, сына бывшего врага. С Просперо связан и мир духов, которые повинуются ему.

«Бурю» можно назвать «энциклопедией» музыкальных образов и жанров Шекспира. О ее музыкальной составляющей Р. И. Грубер говорит так: «“Буря” задумана Шекспиром в жанровом плане, близком к музыкально-драматическому представлению» [2, *278*]. Ни в каком другом произведении Шекспира нет такого множества и разнообразия музыкальных эпизодов: здесь много сцен, в которых появляются различные музыкальные фрагменты, звучат песни и т. д., а также в тексте часто говорится о музыке. Через все произведение проходят пять песен Ариэля. И наконец, венчает сочинение музыкальный «дивертисмент» — пение античных богинь в IV действии — черта распространенного в английском театре елизаветинской эпохи жанра «маски».

Феномен само́й драмы определяет своеобразие ее судьбы — она менее известна, чем многие другие пьесы Шекспира, и трудна для постановки. Как на европейской, так и на отечественной сцене «Буря» появляется крайне редко. Тем не менее, несмотря на все трудности интерпретации и воплощения «Бури», за четыре века ее истории многие композиторы обращались к этой драме. Г. Пёрселл, Л. Бетховен, Г. Берлиоз, А. Алябьев, Ф. Галеви, П. Чайковский, З. Фибих, А. Онеггер, Э. Шоссон, Я. Сибелиус, М. Типпет, Л. Берио и многие другие вдохновлялись этим сюжетом и создавали связанные с ним музыкальные произведения в различных жанрах — это оперы, балеты, музыка к спектаклям, симфонические фантазии и т. д.

Постановка Малого театра была задумана как яркий красочный спектакль с множеством разнообразных сценических эффектов; к оформлению его, кроме постоянного декоратора московских императорских театров и «машиниста сцены» К. Ф. Вальца, были привлечены знаменитые художники К. А. Коровин и М. П. Клодт. Большое место отводилось музыке, сопровождавшей ряд основных сцен пьесы. В «Заметках» Ленского содержится любопытная характеристика «Бури» Шекспира, данная одним из критиков: «По словам московского критика Бэна, это как бы “последний смотр полководца-трагика своим любимым образам, тихо удаляющимся от него. Их голоса звучат всё глуше и глуше, их яркие краски тускнеют, они исчезают в тумане, остается один поэт, снимающий с себя волшебный плащ и бросающий обломки своего магического жезла. Мимо него прошли неизменные остряки, играющие словами, как жонглер мячиками, — Себастьян и Антонио; пробежали, кривляясь и хохоча, fool и clown — Стефано и Тринкуло; проковылял уродливый Калибан, получеловек-получудовище; словно легкие тени, пролетела прекрасная чета — Фернанд и Миранда... Миранда — один из лучших женских образов Шекспира, хрупкий, нежный, словно весь сотканный из лунных лучей. Мелькнул Ариэль, дух воздуха, капризный, прихотливый, всей своей душой рвущийся к беспредельной свободе”» [4, *107*].

«Буря» стала последней постановкой Ленского на сцене Малого театра. Таким образом, эта пьеса явилась финальным аккордом в творчестве трех великих мастеров — Шекспира, Аренского и Ленского.

Это одна из тех работ Ленского, в которых проявилась его новаторская режиссерская трактовка музыкальной драматургии спектакля. В книге о великом русском режиссере и актере В. Э. Мейерхольде исследователь Н. Д. Волков отмечает, что Мейерхольд опирался на эти работы Ленского [3, *175*]. Смысл формы музыкального спектакля, которую разрабатывал Ленский, — в параллельном развитии музыкального и зрительного образа. О том, что и режиссер, и композитор именно так понимали свою задачу, свидетельствуют два документа: «Заметки о “Буре”» Ленского и письмо Аренского Танееву (копия которого приведена ниже).

Вот что пишет в своих «Заметках» Ленский: «Оркестр исполняет музыкальную картину “Буря”. Сквозь тюль мало-помалу начинает вырисовываться силуэт корабля с порванными парусами и снастями и подкидываемого бешеными волнами океана. При блеске молний огромный силуэт корабля резко выделяется на мрачном грозовом фоне неба. Поэтому желательно слышать в оркестре сначала как бы отдаленные звуки бури, грохота волн и ударов грома. Звуки эти должны расти по мере того, как картина становится более и более определенной перед глазами зрителей» [4, *108*].

Из того же исходит и Аренский, отмечая в письме к Танееву: «Совершенно согласен с тобой, что по окончании бури, при наступлении D dur’a одновременно должна показаться фигура Просперо и Миранды. Исполнение этой музыки при спущенном занавесе не имеет никакого смысла» [6, *266*].

Применение тюлевых занавесов, создающих иллюзию мягких постепенных изменений, происходящих на глазах у зрителя, стало удачной режиссерской находкой. Также новшеством для того времени стал принцип концентрического освещения, выделение одной детали лучом света или принцип «выхватывания» лучом одинокой фигуры на сцене.

Известно также, как режиссер представлял себе облики персонажей. Искусствовед А. Л. Штейн пишет:

> «До нас дошли зарисовки грима некоторых действующих лиц, сделанные А. П. Ленским. Любопытен грим двух братьев Антонио и Просперо. В нем передано и сходство между братьями, и их отличие друг от друга. У Антонио — рыжая, раздваивающаяся борода, хитрые глазки. У Просперо — острая рыжая борода, доброе задумчивое лицо. Это чернокнижник и маг, но маг, стоящий на страже справедливости.
>
> Роль Просперо играл С. Айдаров. Это был мудрый величественный Просперо. Однако ему не хватало страсти и человечности. Рецензенты хвалят изящного Фердинанда — Остужева, вносившего в спектакль пламенную, лирическую стихию. Несколько более сдержанно говорят о Миранде — Косаревой. Все писавшие о спектакле выделяют Калибана — Парамонова, называют его подлинно шекспировским образом. Один из рецензентов отмечает его полуживотные, получеловеческие движения и манеру говорить. Особенно удавалась артисту сцена опьянения, когда он выкрикивал слово “Свобода”.
>
> Тринкуло играл Н. Яковлев, Стефано — дебютирующий в Малом театре артист театра Корша Н. Сашин. Критики писали, что он был мало похож на неаполитанца, но играл с хорошим юмором, избегая шаржа.

Спектакль прославлял силу волшебного жезла Просперо, восстанавливающего на земле справедливость. Своей верой в конечное торжество человечности он был созвучен событиям времени» [8, *42*].

Ленский утвердил на сцене Малого театра новый тип спектакля. После него нельзя уже было вернуться к старой системе Малого театра — ставить спектакли без художника и режиссера.

Аренский создавал музыку к спектаклю «Буря» (ор. 75) в Ницце с октября 1904 года, параллельно работая над Вторым трио f-moll, фортепианными этюдами (ор. 74), новой серией романсов. Последний период жизненного пути композитора отмечен резко возросшей творческой активностью. Серия фортепианных пьес, два хора, скрипичный концерт, опера «Наль и Дамаянти», музыка к поэме Пушкина «Бахчисарайский фонтан», балет «Египетские ночи», фортепианный квинтет, Второе трио — вот неполный список сочинений композитора, созданных им в конце XIX — начале XX в.

Вспышка болезни прервала работу над музыкой к пьесе. И лишь во второй половине 1905 года, вернувшись на родину, в состоянии уже безнадежном, Аренский закончил произведение. Интересно, что постановка «Бури» совпала по времени с революционными событиями 1905 года. Отголоски тревожных настроений обнаруживаются в интенсивной переписке Ленского и Аренского.

Неоценимую помощь в постановке спектакля оказал С. И. Танеев. Аренский, который из-за болезни не мог присутствовать в театре, обратился к нему в письме с просьбой о помощи в репетиционном процессе. И действительно, в Дневниках Танеева мы находим подтверждение того, что он откликнулся на пожелание своего друга. С начала октября 1905 года в них постоянно упоминаются репетиции «Бури». Танеев получил от Аренского ноты и указания метронома, которые вписал в корректуру. В записи от 8 октября 1905 года читаем: «Репетиция “Бури” в Малом театре. Садовская — Ариэль. Прошли музыкальные номера. Я после этого остался до конца репетиции. Играл все время на фортепиано. Дирижер Плотников» [6, *266*]. Из Дневников можно сделать вывод, что на премьере Сергей Иванович не дирижировал. 16 октября Аренский пишет Танееву письмо, в котором высказывает Сергею Ивановичу горячую благодарность «за участие в постановке»[5]. 31 октября Танеев сделал запись в дневнике: «Был в театре на “Буре”. Представление прошло хорошо, успех был большой» [там же, *274*]. Также он отмечает, что на премьере вместе с ним присутствовали Б. Л. Яворский и Р. М. Глиэр. 1 ноября Танеев записывает, что ему была выражена благодарность за содействие в постановке «Бури» [там же].

Ил. 2. Е. М. Садовская в роли Ариэля

На протяжении столетий, как и в начале XX века, музыка в драматическом театре составляла важную часть спектакля и имела свою богатую историю как

[5] Факсимиле письма опубликовано в приложении к Третьей книге Дневников С. И. Танеева [6, *416*].

на европейской сцене (во Франции, Германии, Скандинавии и т. д.), так и в России. В «Буре» Аренского можно заметить влияние и музыки П. И. Чайковского к пьесе А. Н. Островского «Снегурочка», и Э. Грига к ибсеновскому «Пер Гюнту».

Музыка к «Буре» отразила также характерный для русского театра интерес к мелодекламации. В конце XIX — начале XX веков она пользовалась большой популярностью и как часть музыкально-театрального произведения, и как самостоятельный концертно-эстрадный жанр (в частности, мелодекламацией увлекались русские композиторы А. А. Спендиаров, В. И. Ребиков и др.). Аренскому также принадлежат несколько пьес в этом жанре, имевших большой успех (например, музыкальное сопровождение к стихотворению в прозе И. С. Тургенева «Как хороши, как свежи были розы»). В музыке к «Буре» шесть эпизодов мелодекламации — это прежде всего сцены, в которых показана сила магии, подчиняющая себе участников сценического действия. В «Заметках» Ленский указывает, что такие эпизоды сопровождались «заглушенной звучностью скрипок под сурдинами» [4, *109*].

В постановке Малого театра пятиактная «Буря» Шекспира шла в четырех действиях. Начинался спектакль развернутой музыкальной картиной бури, оркестровым звучанием сопровождались монологи Просперо, сцена первой встречи Миранды и Фердинанда, а также большая сцена античных богинь Ириды, Юноны и Цереры, благословляющих любовь юной четы. В музыку к спектаклю вошли и четыре песни Ариэля. «Изящный талант А. С. Аренского отразился и в этой новой композиции, лучшей стороной которой являются мягкие и нежные тона, лирические моменты пьесы» [там же, *108*]. Наиболее удачна, на наш взгляд, музыка, связанная с образами Миранды и Фердинанда, как и музыкальная характеристика Просперо. Менее удались сцены, иллюстрирующие бурю, недостаточно разнообразны песни Ариэля.

Сочинение составляют 17 номеров: 7 инструментальных, 4 вокальных и 6 эпизодов мелодекламаций. Музыкальная композиция обладает единством и цельностью. Основное развитие в музыке получают тема Просперо и тема любви Миранды и Фердинанда.

Предлагаемая таблица (см. след. стр.) позволяет представить особенности музыкальной композиции «Бури» Аренского.

Многократные возвращения тем — тема Просперо проходит на протяжении спектакля семь раз, тема любви три раза — играют объединяющую роль и создают важные смысловые арки. Композиционная стройность и логическая продуманность всего сочинения выражена также в едином тональном плане. Основной тональностью здесь является D-dur, в ней экспонируются главные образы произведения, кроме темы любви, звучащей постоянно в тональности субдоминанты — G-dur. Сопутствующие тональности — это минорная и мажорная доминанты — a-moll и A-dur (песни Ариэля), та же субдоминанта G-dur (сцена мелодекламации Миранды и Фердинанда — № 11, Комический танец духов — № 12). В F-dur — медианте — написана «Колыбельная», в B-dur — субмедианте — эпизод мелодекламации Ириды, Юноны и Цереры.

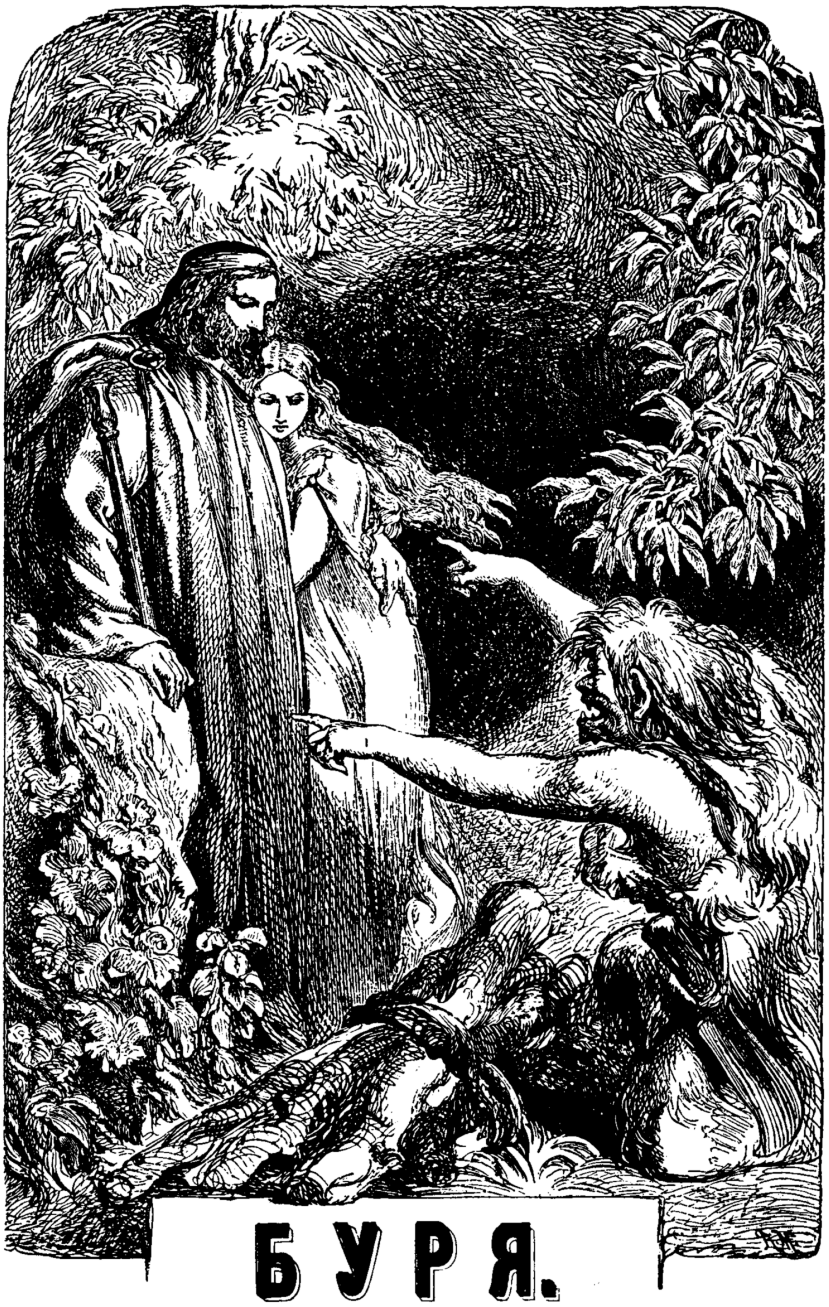
Таким образом, в музыке к «Буре» прослеживается четкая музыкальная драматургия, в чем Аренский, несомненно, опирался на опыт Чайковского, на драматургию и образы его симфонической фантазии «Буря». И если по стилю это

Действия пьесы	№№	Музыкальные эпизоды	Тональности	Темы
I	1	Вступление	D-G-D	тема Просперо, тема любви
	2	Буря	d-D	тема Просперо
	3	Мелодекламация (Просперо)	D	тема Просперо
	4	I песня Ариэля	F	
	5	II песня Ариэля	a-A	
II	6	Антракт ко II действию	a	
	7	Berceuse	F	тема Просперо, тема любви
	8	Мелодекламация и III-я песня (заклинание) Ариэля	a	
	9	Антракт ко 2-й сцене II действия	d	
III	10	Антракт к III действию	g-G	тема любви
	11	Мелодекламация (Миранда, Фердинанд)	G	тема любви, тема Просперо
	12	Комический танец духов	G	
	13	Мелодекламация Ариэля	g	тема Просперо
IV	14	Антракт к IV действию	D	
	15	Мелодекламация античных богинь Ириды, Цереры, Юноны	B	
	16	IV песня Ариэля	A	
	17	Эпилог. Мелодекламация — заключительный монолог Просперо	D	тема Просперо

Музыкальная композиция «Бури» Аренского

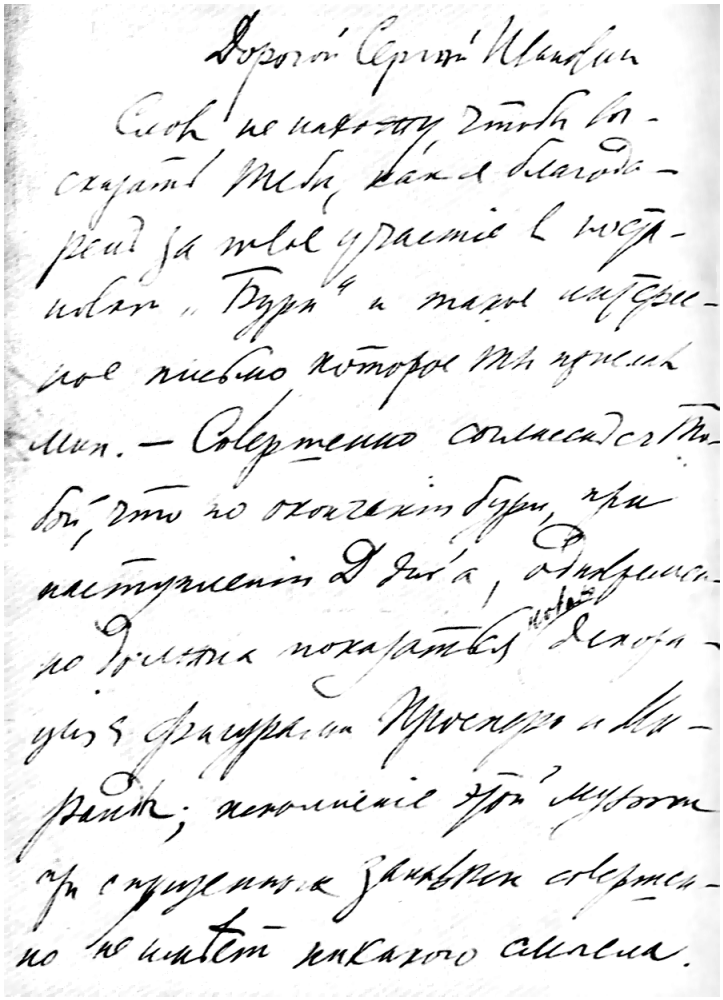
произведение, может быть, не представляет значительной оригинальности, то его лирическое обаяние, продуманность и целенаправленность композиции, без сомнения, вызывают большой интерес. Аренского, как и Чайковского, не привлекла тема братской вражды и предательства, он сосредоточил свое внимание на образе Просперо и на любовной теме. Не вызвали у него интереса и отрицательные персонажи; даже такая колоритная фигура, как Калибан, не имеет музыкальной характеристики.

О вступлении, самом большом эпизоде произведения, Ленский так пишет в своих «Заметках»: «Картина пролога была бесподобна и сразу захватывала зрителя в свою власть. Отодвинутая вглубь полумрака, с едва выступающими очертаниями перспективы, навевала на зрителей именно то настроение, какое нужно: настроение далекой опасности, постигающей близких им людей» [4, *109*].



МУЗЫКА КЪ ДРАМѢ В. ШЕКСПИРА

Ил. 3. Титульный лист первого издания клавира «Бури» (издательство П. Юргенсона)



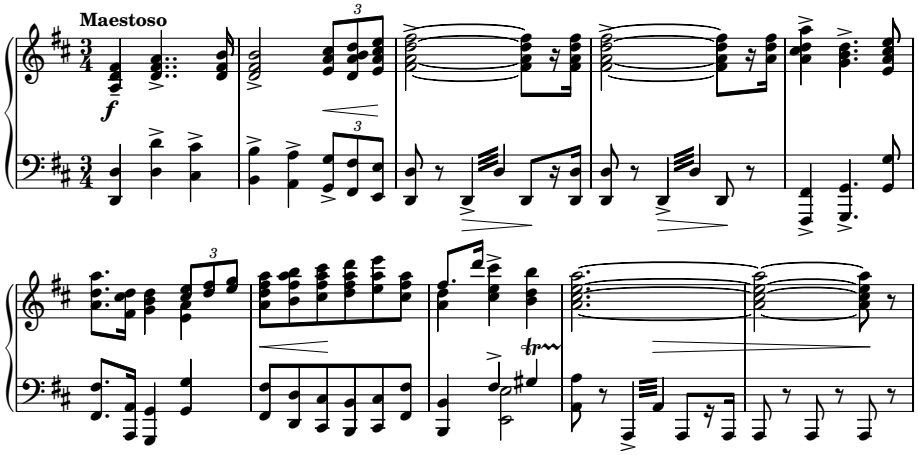
Ил. 4. Письмо А. С. Аренского С. И. Танееву от 16 октября 1905 года. Первая страница автографа

Дорогой Сергей Иванович!

Слов не нахожу, чтобы высказать Тебе, как я благодарен за твое участие в постановке «Бури» и такое интересное письмо, которое Ты прислал мне. – Совершенно согласен с Тобой, что по окончанию бури, при наступлении D dur'a, одновременно должна показаться новая декорация с фигурами Просперо и Миранды; исполнение этой музыки при спущенных занавесях совершенно не имеет никакого смысла.

Первый раздел начинается с темы Просперо — в ритме сарабанды, с фанфарной мелодией. Величественные аккорды, звучащие с генделевской торжественностью, олицетворяют духовную мощь и магическую власть Просперо:

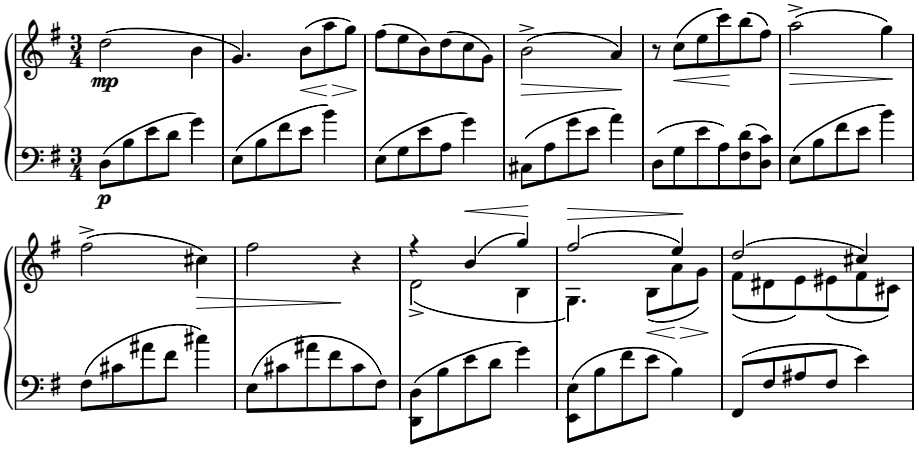
1 Тема Просперо



Именно эта тема проходит путь значительных преобразований: она то превращается в краткий тревожный клич в сцене бури, то приобретает смягченные песенные черты (в Колыбельной) или сдержанную строгость хорала. Она неизменно, но в разных обличьях, появляется во всех эпизодах мелодекламаций.

В средней части вступления звучит тема любви, исполняемая скрипкой, широкая и распевная (подобная мелодии романтического ноктюрна или оперного любовного дуэта):

2 Тема любви



Подголоски виолончели во втором проведении придают теме дуэтное звучание. О музыке вступления Ленский пишет: «Оркестровое введение начинается торжественно-величавым эпизодом, рисующим Просперо, после чего следует

прекрасный дуэт скрипки с виолончелью, изображающий Фернанда и Миранду...» [там же]. Реприза вступления, где вновь возвращается тема Просперо, сокращена.

Эпизод бури следует сразу за вступлением. Тема бури является трансформацией темы Просперо — ее минорным вариантом. Она проходит на триольном фоне, рисующем бурные волны. Однако музыка не достигает шекспировского уровня драматизма, выраженного в восклицаниях обезумевших мореходов, которые застигнуты врасплох разыгравшейся стихией. В заключительном разделе (Maestoso) первоначальный вид темы возвращается, знаменуя окончание бури и появление острова.

Тема Просперо проходит во вступлении, в музыке бури, в следующем эпизоде мелодекламации (№3), где волшебник погружает Миранду в забытье; в Колыбельной (Berceuse, №7), рисующей дремоту короля и его свиты (F-dur); в конце сцены Миранды и Фердинанда (№11), при появлении Просперо (G-dur). В B-dur тема Просперо проходит в эпизоде мелодекламации Ариэля (№13), который предстает перед королем Алонзо и его свитой в образе гарпии. И последнее проведение темы — в Эпилоге, монологе-отречении Просперо (№17).

Две песни Ариэля в I действии — романсового склада (I песня — «На песках здесь соберитесь» №4, F-dur и II песня — «На пять сажен в воде уложен твой отец» №5, a-moll). Они сходны интонационно (первый восходящий на терцию мотив, частое повторение одной и той же интонации), имеют один и тот же метр (3/4). Обе песни сопровождает картинный фон — женский хор за сценой, изображающий звон колокола.

Антракт ко II действию a-moll (№6) в виде лаконичной прелюдии передает таинственную атмосферу зачарованного острова. Глубокие тянущиеся басы, пунктированный ритм с акцентами на слабую долю, гармонии уменьшенных трезвучий создают впечатление мелькающих вокруг теней, зарождения смутных

3 Первая песня Ариэля

Allegro
mp *mf*
На пес-ках здесь со-бе-ри - тесь, по-кло-ни-тесь, об-ни-ми - тесь, по-це-
poco rit.
луй - тесь и по - том здесь стан-цуй - те все круж - ком

4 Вторая песня Ариэля

Allegretto
p *p*
На пять са - жен в во - де у - ло - жен твой о - тец, е - го кос - ти в ко -
ралл пре - вра - ти - лись, а на мес - те о - чей в нем два
пер - ла блес - тят, и нич - то не при - шло в раз - ру - шень - е

предчувствий. После грациозной оркестровой Колыбельной (№7), в середине которой появляется тема Просперо, следует эпизод мелодекламации и III песня — заклинание Ариэля в a-moll — он будит задремавших короля и свиту. Антракт ко второй картине II действия (d-moll, №9) связан с образами подгулявших моряков Стефано и Тринкуло и написан в духе народного танца. Причудливый мелодический рисунок со сменой повышенной и натуральной VII ступени в сочетании с квинтовым бурдонным басом и акцентированным танцевальным ритмом, напоминающим халлинг, создает отчетливые аллюзии на музыку Грига.

Антракт к III действию (№10) состоит из двух разделов. Небольшая, но цельная первая часть Allegro non troppo (g-moll) с репликой виолончели соло имеет характер вальса. Последующее вступление темы любви Миранды и Фердинанда подчеркнуто ладовым контрастом (G-dur).

Комический Танец духов (№12), соответственно ремарке «Слышна торжественная и странная музыка», написан в манере придворного парадного менуэта, однако с оттенком нарочитой галантности и пародийности. III действие завершает эпизод мелодекламации Ариэля (№13), мрачная и тревожная музыка, рисующая его появление в виде злобной, мстительной гарпии и безумие преступников.

Музыкальный язык Антракта к IV действию (№14) близок к стилю лирических страниц оперы Вагнера «Лоэнгрин». Эта же музыка как главная музыкальная мысль IV действия звучит на словах Просперо: «Пусть дивный звук, как лучший утешитель / Для тех, в ком ум расстроен чем-нибудь, / Его собой таинственно излечит» и воплощает целительную силу музыки, способную укротить душевные бури. «Маска», которую богини разыгрывают по велению Просперо (№15), образует длинную законченную мелодекламационную пьесу красочно-декоративного характера. Здесь, как и в первых двух песнях Ариэля, использована своеобразная тембровая краска — к оркестру присоединяется закулисный хор, поющий с закрытым ртом, что создает волшебный колорит. Заключительный номер произведения, написанный в жанре мелодекламации — это Эпилог (№17), в котором Просперо произносит свой прощальный монолог. Сцену сопровождает незначительно измененная музыка вступления, что структурно объединяет всю композицию. Таким образом, музыкальное целое образует стройную драматургию: основные темы, представленные во вступлении, получают развитие в музыке II и III действий, что приводит к итогу в Заключении.

Музыка Аренского, по свидетельствам современников, во многом способствовала успеху постановки Малого театра; она «придавала очень много прелести и выразительности всему спектаклю» [там же, *110*]. Она созвучна характеристике пьесы, данной шекспироведом А. Смирновым, который писал: «<...> истинным ключом к пониманию этой чудесной комедии, венца всех последних пьес Шекспира и завершения в известном смысле всего его творческого пути, является, пожалуй, не логическая, а музыкальная ее интерпретация. Не случайно вся пьеса в гораздо большей степени, чем все остальные творения Шекспира, симфонична, являясь игрой звуков, песен, стонов, радостных и печальных: рев морских волн, завывание ветра, стоны бури, шепот леса, шорох человеческих шагов в зарослях или по песчаному берегу <...> Голоса природы — голоса мироздания...» [5, *545*].

Использованная литература:

1. *Аникст А.* Шекспир. М.: Молодая гвардия, 1964. 368 с.
2. *Грубер Р.* Шекспир и современная ему музыка // История музыкальной культуры. Т. II, ч. 2. М.: Госмузиздат, 1959. 492 с.
3. *Волков Н.* Мейерхольд: в 2 т. Т. II. М., Л.: Academia, 1929. 494 с.
4. [*Ленский А.*] Заметки А. П. Ленского и переписка с ним А. С. Аренского по поводу «Бури» Шекспира // Ежегодник императорских театров. 1909 г. Вып. 4. С. 107–119.
5. *Смирнов А.* Послесловие к «Буре» // У. Шекспир. Полное собрание сочинений: в 8 т. Т. VIII. М.: Искусство, 1960. 634 с.
6. *Танеев С. И.* Дневники. Книга третья. М.: Музыка, 1985. 560 с.
7. *Чайковский П. И., Танеев С. И.* Письма / Сост. и ред. В. А. Жданов / Гос. литературный музей. М.: Госкультпросветиздат, 1951. XI, 555 с.
8. *Штейн А.* Малый театр играет Шекспира // Шекспировские чтения 1977 г. М.: Наука, 1980. 320 с.