



НИКОЛАЙ АНДРЕЕВИЧ
РИМСКИЙ-КОРСАКОВ



1844 — 1908





Н. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ

ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

*Том
сорок второй*



ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва · 1962





**Николай Андреевич
РИМСКИЙ-КОРСАКОВ**

(с фотографии 1903 года)



РЕДАКЦИОННАЯ КОМИССИЯ

ДМИТРИЕВ А. Н.

ЗОЛОТАРЕВ В. А.

КИРКОР Г. В.

ПЕЙКО Н. И.

РИМСКИЙ-КОРСАКОВ В. Н.

САКВА К. К.

СОЛОВЦОВ А. А.



Н. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ

СКАЗАНИЕ
О НЕВИДИМОМ ГРАДЕ
КИТЕЖЕ
И ДЕВЕ ФЕВРОНИИ

ОПЕРА В 4-Х ДЕЙСТВИЯХ
(в 6-ти картинах)

ЛИБРЕТТО В.И.БЕЛЬСКОГО

ТОМ ПОДГОТОВЛЕН
Г.В.КИРКОРОМ

*Переложение
для пения с фортепиано*



ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва 1962

ОТ РЕДАКЦИИ

В 42 том полного собрания сочинений Н. А. Римского-Корсакова входит переложение для пения с фортепиано оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии». «Сказание» — четырнадцатая опера Римского-Корсакова. Она написана в 1903—1905 годах.

Мысль о создании «Сказания» возникла у композитора значительно раньше, чем он приступил к ее осуществлению. В «Летописи моей музыкальной жизни» Римский-Корсаков пишет: «В течение зимы [1898/99] я часто виделся с В. И. Бельским, и мы вдвоем с ним разрабатывали как оперный сюжет пушкинскую «Сказку о царе Салтане». Занимала нас тоже и легенда о «Невидимом граде Китеже» в связи со сказанием о св. Февронии муромской...»¹.

Следующее упоминание о «Сказании» относится к 1900 году: «С В. И. Бельским я обсуждал и вырабатывал сюжеты: «Навзая» и «Сказание о невидимом граде Китеже»...»²

Н. А. Римский-Корсаков в «Летописи моей музыкальной жизни» очень скрупульно освещает историю написания им «Сказания», и основными источниками для ее возможно полного и подробного изложения являются работа А. Н. Римского-Корсакова «Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество» и Воспоминания В. В. Ястребцева о Н. А. Римском-Корсакове. Воспоминания Ястребцева изложены в форме дневника, в котором он описывает свои впечатления, встречи и разговоры, в частности с Н. А. Римским-Корсаковым.

Первое упоминание в Воспоминаниях Ястребцева о работе Н. А. Римского-Корсакова над «Китежем» сделано 20 октября 1902 года: «Сегодня Николай Андреевич признался, что он пишет оперу из времен татарского владычества на Руси, а именно: на сюжет о «Невидимом граде Китеже»³.

26 января 1903 года он записывает: «...Сегодня я узнал от Римского-Корсакова, что у Бельского для новой оперы уже готовы тексты: Пролога, 2-й картины II действия и обеих картин III действия (I действие и 1-я картина II действия еще не написаны) ...»⁴

27 марта 1903 года Ястребцев отмечает: «Сегодня Николай Андреевич сообщил мне, как, впрочем, и было обещано, сюжет «Невидимого града Китежа». Новая опера будет состоять из Пролога и 3 действий, а всего — 6 картин. Либретто Владимира Ивановича Бельского. (Кое-что заимствовано из известного романа «В лесах» и «На горах» Мельникова-Печерского; имелось в виду также «Сказание о св. Февронии»)⁵. Далее Ястребцев излагает подробно сюжет «Сказания», очень близко сходящийся с сюжетом, положенным в основу оперы.

Значительно подробнее и шире изложена история замысла, материалов, положенных в основу сюжета и разработки В. И. Бельским либретто «Сказания» в работе А. Н. Римского-Корсакова: «Первое упоминание о «Невидимом граде Китеже» отнесено Н. А. [Римским-Корсаковым] в «Летопись» к зиме 1898—1899 года. Тема эта серьезно занимала в то время самого Н. А. и его друга — либреттиста В. И. Бельского. Это упоминание интересно для нас

¹ Н. Римский-Корсаков. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка, т. I. Музгиз, М., 1955, стр. 212—213.

² Там же, стр. 222.

³ Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания В. В. Ястребцева, т. 2. Музгиз, Л., 1960, стр. 262.

⁴ Там же, стр. 275—276.

⁵ Там же, стр. 281.

тем, что Н. А. говорит здесь о Китежской легенде не в отдельности взятой, а в связи со сказанием о святой Февронии Муромской.

Таким образом, уже первое углубление в этот русский легендарный эпос завязывает крепкий узел между двумя совершенно разными для народной исторической памяти легендами — о невидимом граде Китеже и о деве Февронии.

Поначалу разговоры и предварительное обдумывание, относящиеся к «Сказанию», происходят параллельно с разработкой сценария и текста для «Сказки о царе Салтане» (1898—1899). Начиная с 1898 года, упоминания в «Летописи» о «Сказании» глухо говорят о продолжающейся на каком-то заднем плане сознания работе над этой темой.

Сочинение «Салтана», «Сервилий», «Кащея» и «Пана воеводы» заполняет 1899—1902 и даже начало 1903 года. По договору с В. И. Бельским в эти же годы происходит разработка материалов по «Сказанию» при постоянном словесном обмене с Н. А. подробностями этой работы, то есть деталями развитий и драматургического построения всего целого. Следы этой работы в документированной форме засвидетельствованы, например, в письме Н. А. от 31 мая 1901 года. Н. А. пишет в нем либреттисту: «Я пересматривал свои затеи для «Града Китежа» и многим остался доволен, хотя это все ничтожные отрывки. Мне ужасно хочется им заняться. Я принимаюсь за «Навзикаю» только потому, что Вы мне ничего не даете. Не думайте о «Навзике», пришлите что-нибудь для «Китежа», а также сценарий...»¹

К сожалению, отдельных стадий совместной работы композитора и либреттиста мы не знаем, как не знаем точно и авторства затронутых и драматургически разработанных мотивов, подсказанных и неподсказанных материалами легенд.

Вряд ли есть основание присваивать творческую инициативу синтеза обеих легенд кому-нибудь одному из двух авторов в отдельности. Судя по первому, только что приведенному высказыванию Н. А., обе легенды — о «Невидимом граде Китеже» и о «Деве Февронии» — присутствуют как некая двуединая данность в сознании автора музыки².

Вопрос о литературных источниках, послуживших основой либретто «Сказания», раскрывается отчасти в предисловии В. И. Бельского, предпосланном изданию партитуры и переложению оперы для пения с фортепиано, но более подробно исследован и проанализирован А. Н. Римским-Корсаковым:

«Откуда почерпнуты материалы для создания текста «Сказания»? Бельский называет вкратце эти источники: «В основу «Сказания» положены так называемый китежский «летописец», сообщенный Мелединым и отпечатанный в замечаниях Безсонова в IV выпуску собрания песен Киреевского, различные устные предания о невидимом граде Китеже, отчасти приведенные там же, а также один эпизод из сказания о Февронии Муромской».

Но, может быть, не менее важны те дополнительные источники, которые подсказывались автору текста, в сотрудничестве с автором музыки, их знанием и тонким чутьем народной письменности и языка. Бельский говорит (там же) об этих дополнительных источниках, что они позволили ему по отдельным обрывкам и намекам угадать целое, скрытое в глубине народного духа, — по одним случайно сохранившимся в источниках частностям мироизмерения действующих лиц, подробностям внешней обстановки и проч. воссоздать другие подробности неизвестной в целом картины. В итоге, может быть, во всем произведении «не найдется ни одной мелочи, которая так или иначе не была бы навеяна чертою какого-либо сказания, стиха, заговора или иного плода русского народного творчества...»³

Первый набросок к «Сказанию о граде Китеже» имеется в записной книжке композитора, № 7, хранящейся в Государственной публичной библиотеке имени М. Е. Салтыкова-Щедрина (архив Н. А. Римского-Корсакова, № 132). На титульном листе этой книжки имеется надпись: «1900—1901 », то есть «Невидимый град Китеж». Набросок к «Сказанию», записанный в этой книжке, помечен: «1900 — декабрь, С. П.-б.».

К сочинению оперы, в набросках, композитор приступил в 1903 году. О начале этой работы он пишет в «Летописи моей музыкальной жизни»:

«Среди работы над «Паном воеводою» я с Бельским усиленно обдумывал сюжет «Сказания о невидимом граде Китеже и деве Февронии». Когда план был окончательно установлен, В. И. принялся за либретто и подготовил его к лету. Еще весною я сочинил в наброске I действие... К концу лета I действие и обе картины IV были готовы в подроб-

¹ А. Н. Римский-Корсаков. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Выпуск V. Музгиз, М., 1946, стр. 73.

² Там же, стр. 74.

³ Там же, стр. 75.

ном наброске, а также многое другое было наброшено в отрывках. По переезде в Петербург была набросана 1-я картина III действия, потом II действие. Я принялся за оркестровку»¹.

Своего либреттиста В. И. Бельского композитор известил письмом о начале работы над сочинением «Сказания» летом 1903 года, хотя фактически, как это будет видно в дальнейшем из других документов, он приступил к ней на несколько месяцев раньше. Римский-Корсаков пишет Бельскому: «Завтра я кончу Пана воеводу и, следовательно, ничто не будет мне мешать начать работу над нашим «Сказанием» с 15 июля...»²

Дальнейший процесс работы над «Китежем» очень подробно и всесторонне отражен в ряде писем композитора к В. И. Бельскому. 16 августа 1903 года он пишет: «Я сочинил довольно много, в виде довольно исправного наброска, а именно на двадцать минут музыки, то есть всю сцену от слов: «Грищенка... не слышит... убежал» и до ухода Февронии с Призраком (Действие IV, картина I). Кроме того, у меня настолько обрисовалась последняя картина, что я ее, вероятно, напишу в наброске, вместе с антрактом. В сцене с Призраком и ранее ничего не пропускал и даже многое восстановил из слов, намеченных с Вами к пропуску. Стихи остались все Ваши, но только в пении Алконоста и Сирена приходится изменить размер, что я начерно и наметил, а Вы уже отделаете или измените потом.

Я хочу в антракте довести колокольный звон до F; этот эффект необходим здесь хотя бы один раз. Первый раз, вскоре после ухода Призрака и Февронии, звон будет как бы далекий — P, потом будет пение райских птиц за занавесью, а потом звон — F. К поднятию занавеси forte сбавится. Свирель я полагаю сделать во время свадебной песни («Играйте же, гусли, играйте, свирели»), а не во время диктовки письма. Опера кончится F-dur'ным аккордом piano tremolo колоколов; надо только будет предварительно это попробовать на колоколах Мариинского театра»³.

30 августа 1903 года композитор извещает Бельского: «Все четвертое действие я кончил в черновом, но довольно ясно и подробно написанном наброске. Сцена Гришки — 10 минут; Феврония одна и с Призраком — 22 минуты; антрактовая музыка — 5 мин.; последняя картина — 16 мин.; всего 53 мин. Так как первое действие идет около 50 мин., то со средними действиями надо обращаться поосторожнее и повоздержаннее»⁴.

В Воспоминаниях Ястребцева этот период работы над сочинением «Сказания» отражен в следующих записях: «24 сентября [1903 г.]. Еще далее мы беседовали о том, что в данную минуту Николаем Андреевичем значительно подвинуто сочинение «Китежа», так как все самое главное и ответственное (в музыкальном отношении) уже написано, не хватает лишь конца 1-й картины II акта (сцены исчезновения города). Итак, весь IV акт (обе картины) и вторая половина III акта уже готовы, то есть сочинены и начерно записаны»⁵.

«5 октября [1903]. Узнал, что «Китеж» подвигается, сочинены уже вся 1-я картина III акта и начало 2-й картины и, таким образом, «черновая черновых» этих сцен — готова»⁶.

О сомнениях композитора по поводу инструментовки «Сказания» свидетельствует запись в его дневнике от 5 марта 1904 года: «По утрам я инструментую последнее действие «Града Китежа»; работа идет довольно медленно. Переправляю кое-что и в партитуре 1-го действия, оконченной на праздниках. Состав оркестра постоянно вызывает во мне сомнения. Какой я стал нерешительный!»⁷. Одновременно с работой по сочинению и инструментовке «Сказания» композитор делал и переложение оперы для пения с фортепьяно.

6 апреля 1904 года В. В. Ястребцев записывает в своих Воспоминаниях: «Сегодня я возвратил черновую рукопись «Садко» и при этом узнал, что Николай Андреевич перекладывает «Китеж» (половина его уже готова), а также, что им наинструментованы I действие и обе картины IV действия этой оперы»⁸.

Целый ряд писем композитора к либреттисту подробнейшим образом не только отразил процесс сочинения оперы, но и раскрыл возникавшие перед ним затруднения и пути их преодоления, а также явился свидетельством участия автора музыки в доработке и отделке либретто.

¹ Н. Римский-Корсаков. Полное собрание сочинений, т. I, стр. 225—226.

² А. Н. Римский-Корсаков. Н. А. Римский-Корсаков. Вып. V, стр. 74.

³ Там же, стр. 92.

⁴ Там же, стр. 93.

⁵ В. В. Ястребцев. Воспоминания, т. 2, стр. 290.

⁶ Там же, стр. 291.

⁷ Н. Римский-Корсаков. Полное собрание сочинений, т. I, стр. 240.

⁸ В. В. Ястребцев. Воспоминания, т. 2, стр. 305.

8 мая 1904 года он пишет Бельскому: «Былину пришлось сократить: из четырех куплетов я сделал три, поместив все существенное, почти не изменяя стихов Ваших. Более трех вариаций сделать невозможно. Вторую вариацию я сделал с фразами хора (между стихами во время наигрыша), для сего добавил несколько стихов:

«Приумолкните, крещеные,
Призатихните на малый час...»

До начала:

«Дайте нам певца повыслушать,
Его гусли с переборами».

Во время 2-го куплета:

«Он напев ведет из Китежа,
Хитрый наигрыш из сильного.
Он во славу князя Юрия
Ныне станет песню складывать».

[В окончательном варианте это четырехстишие изменено на:

«Зачиналась песня в Китеже,
Повелась от Яра светлого,
От престола князя Юрия.]

После стиха:

«А и плачет сама, заливается..
— Ой ту песню не к добру ведет».

Мои стихотворные кропанья Вы впоследствии можете переменить, но форму эту хотелось бы соблюсти, и по сцене выйдет живо. Медведя я заставил представлять трижды, как у Вас. Без него нельзя, он все соединяет и дополняет. После третьего раза он пляшет с козой во время разглагольствования «лучших людей». Пока Гришка пьет, медведь с козой пляшет еще раз в сторонке: это тоже наполняет сцену. Мне хочется, чтобы первый выход Кутерьмы был таков: пусть его вытолкнут в шею из корчмы (точно будто он там попил на даровщинку или выпил, да не заплатил). Это будет эффектно и внушительно, и по музыке хорошо выходит. Согласны ли Вы на это? Вы согласились на мальчиков среди нищеты братии, но, по-видимому, неохотно, сказав: «пусть их попрошайничают». Надо бы, чтоб их положение было законно, а в качестве поводырей оно становится таковым. А не сделать ли попросту нищих женщин? Я помню, бывало, в Тихвинском монастыре общество нищих, где были и мужчины и женщины.

Как Вам уже писал, сочинение доведено до свадебной песни включительно. Теперь я отделяю и оркеструю сочиненное и довел партитуру до свадебного поезда. А пока слегка подумываю о татарве. Тем временем кое-что выяснится в сочиненном ранее и уже признанном за готовое. Свистопляску Кутерьмы в 4-м действии хочу изменить. Конец 1-го действия хочу немного изменить в модуляционном отношении. Es-dur — это тональность воинственных городов, а Китежу подобает светлый F-dur, поэтому я нашел способ кончить действие в C-dur, причем мотив Китежа является в F-dur'е (в качестве субдоминантовой гармонии). Выходит хорошо, даже внезапность и неожиданность впечатления для Февронии, после ответа Поярка, выходит ярче¹.

11 мая 1904 года композитор снова обращается с письмом к Бельскому, в котором (что весьма характерно) настаивает на усилении черт реализма в действии оперы: «...в «литургическую» оперу необходимо внести немного реализма. Во 2-е действие, когда, прерывая неприличную песнь Кутерьмы, его толкают и пытаются заставить замолчать, необходимо [ввести] несколько фраз, неправильных, коротких, нервных. Смысл: «Замолчи! Ну, ты, пьяница... уходи подобру-поздорову», и т. п. В это время слышны бубенцы, несколько голосов говорят:

«Эй, ребята, бубенцы звенят!
Ну-ка, дружно им заступим путь».

Этого тоже мало, надо еще несколько стихов:

«Видно, поезд едет. Красны девицы, встречайте,
невесту привечайте. Будем встречать по обычая...» и т. д.

¹ А. Н. Римский-Корсаков, Н. А. Римский-Корсаков, Вып. V, стр. 93—95.

Когда поезд въезжает, то слов: «Здравствуй, здравствуй, свет-княгинюшка», — тоже маловато, надо прибавить: «Будь тебе добро у нас» или что-нибудь в таком роде. Потом следует приветствие ницей братии:

Ты, Кузьма, Демьян...

— этого достаточно. Затем обмен обрядовых фраз народа и Поярка — этого тоже довольно. Но за ним Кутерьма вновь старается пробиться вперед, его снова толкают и гонят. Тут необходимо еще несколько коротких фраз по адресу Кутерьмы, а в то же время пусть в другой части народа делаются короткие замечания на счет невесты: «Хороша невеста, пригожа» и т. п., а «лучшие люди» могут, между прочим, выразиться промеж себя, что невеста не пара Княжицу и что, мол, тот делает ложный шаг.

Все это необходимо, потому что нет возможности сколько-нибудь развить музыку въезда, а сценическое действие сведется на пантомиму, чего я очень не люблю. Очень прошу Вас, придумайте кое-что, набросайте хоть начерно несколько фраз и пришлите в письме. Я знаю, как Вы этого не любите, но, право, это очень нужно...»¹

Пожелания и требования, высказанные в приведенном письме, были учтены и выполнены Бельским, причем некоторые из них вошли в оперу текстуально точно, так, как они были намечены Римским-Корсаковым. Насколько тесно было творческое общение композитора и либреттиста, как подробно оповещал Римский-Корсаков Бельского о своих замыслах по либретто и даже по чисто музыкально-техническим моментам развития действия, можно судить по следующему письму композитора, написанному 25 мая 1904 года: «...только теперь могу сообщить Вам вполне определенно, что 2-е действие в «черновая черновых» доведено от начала до свадебной песни включительно; но потребуется еще значительная отделка в подробностях. Имею к Вам некоторый вопрос, а именно: для корицательной песни ницей братии требуется трехголосие. Ницая братия вообще у меня поручается нескольким басам, большей частью в унисон, кроме того, есть запевало — тенор солист [партия которого в окончательной редакции поручена басу].

Предполагая, что между ницей братией могут быть не только хромые и убогие, но и слепые, можно приставить к таковым двух-четырех поводырей мальчиков (то есть перебодетых альтов), тогда желаемое трехголосие получится. Иначе не знаю как быть. Разрешите ли, строгий и суровый либреттист? А если разрешите, то фразу:

(А) «Без него нам, сирым, жить не можно» я дам басам, а фразу —

(Б) «Не прожить без князя Юрья вовсе» — альтам.

Разрешаете ли? В противном случае придется поступить так: В — дать раньше ницей братии — басам, а фразу А — вслед за нею альтам женщинам, которые как бы поддакивают ницей братии, с изменением слова нам на слово в ам. Этот способ мне меньше нравится, ибо, что бабы запоют на музыку ницей братии — выходит некая оперная натяжка. Присудите, как быть. Вообще в этом действии хор подлежит необычайным разделениям почти что на солистов.

Старики — басы (4—8)

Ницая братия — басы, альты и тенор-солист (4—8)

Молодежь — тенора (2—4)

Лучшие люди — тенора (4—8)

Женщины и девицы — сопрано и альты (6—12)

Народ, вбегающий и возвращающий о татарском нападении — хор (?)

Татаре — хор (?)

Просто, не знаю, как тут и быть. Свадебная песня зиждется преимущественно на сопрано: альты и тенора (молодежь) составят более или менее только подголоски. Таким образом 16 басов, 16 теноров и 16 сопрано, то есть половина императорского хора, будут заняты до перерыва свадебной песни, а другая половина хора изобразит вбегающий народ и татар. На малых сценах расчет наполовину меньшее. Вообще, мудреное дело!

За присланые стихи весьма благодарен, они очень хороши. Между нами, может быть, рассуждения лучших людей и не понадобятся. По мере выяснения некоторых подробностей в музыке 2-го действия оказывается нужным сделать некоторые переделки в 3-м и 4-м действиях»².

В письме от 30 июня 1904 года Римский-Корсаков сообщает Бельскому: «2-е действие я сочинил вчера все, а оркестровал до входа самих татар. Теперь для развлечения занимаюсь переделкой в I и IV действиях, в сочинении и оркестровке.

¹ А. Н. Римский-Корсаков. Н. А. Римский-Корсаков. Вып. V, стр. 95.

² Там же, стр. 96—98.

Гора с плеч свалилась: уничтожил окончательно 2-ю тубу и Flauto alto заменил обыкновенной флейтой. Инструменты эти, взятые как-то принципиально, а не по всамделишной потребности, давили меня и покою не давали. Теперь могу свободно продолжать оркестровку II действия, которую доведу до конца скоро. А там опять надо сочинять недостающее в III действии. Я разлюбил как-то сочинять. Видно, пора прекратить это занятие. Не огорчайтесь: Китеж досочиню в с е т а к и¹.

16 июля 1904 года Римский-Корсаков снова пишет: «Черновую черновых всей оперы я кончил, теперь доинструментовываю 2-е действие и сверх того кое-что изменяю и переделываю из сочиненного в наброске. 3-е действие вышло длинное — более 1 часу. Вообще боюсь за некоторые длинноты, Кутерьма уж очень речист»².

Следующее сообщение о ходе работы над «Китежем» имеется в письме композитора к Бельскому, помеченному 21 июля 1906 года: «Дня через два думаю кончить оркестровку 2-го действия и понемножку примусь за 3-е. Одновременно делаю переложение 2-го. Конечно, оркестровку 3-го не успею докончить в Вечаше; хорошо, если удастся сделать всю 1-ю картину. На написание партитуры одного действия у меня всегда выходит два месяца, а до переезда в Питер скоро останется всего один месяц. 2-е действие, как я писал, вышло очень большое. Чувствую порядочное утомление; но что же я буду делать, если прекращу на время работу?...»³

Дополнением к сведениям о ходе работы над «Сказанием» служит запись в Воспоминаниях Ястребцева от 17 сентября 1904 года:

«Узнал, что Римский-Корсаков уже наоркестровал «Интермеццо» [«Сечу при Керженце»] и переложил все три действия «Китежа», а также, что он значительно подвинул инструментовку последней картины «Сказания»⁴.

Вернувшись из Вечаша в Петербург, композитор пожелал познакомить с написанной им музыкой своих друзей. В. В. Ястребцев отмечает в своих Воспоминаниях 20 ноября 1904 года, что он получил от Н. А. Римского-Корсакова записку следующего содержания: «Дорогой Василий Васильевич, вероятно, Вы не настолько запропали, чтобы завтра — в субботу — не пожаловать прослушать II и III акты»⁵.

Последняя запись в Воспоминаниях Ястребцева, отмечающая полное завершение работы Римского-Корсакова над «Сказанием», сделана 6 февраля 1905 года. Ястребцев пишет: «Далее я узнал, что на масленой не будет ни «Садко», ни «Царской невесты», а также что 31 января [1905] окончен «Китеж», причем несколько удлинены сцены исчезновения города (по моему совету) и самый конец I действия (по совету А. В. Оссовского)»⁶.

Ценным материалом, дополняющим историю создания «Китежа», являются записи в Воспоминаниях В. В. Ястребцева, касающиеся использования народной песни и других музыкально-тематических источников в этой опере Римского-Корсакова.

«1 мая [1904]. Говорили о том, что охотничьи фанфары из I действия «Сказания», на мой взгляд, слишком близки к народной теме, на что Римский-Корсаков возразил, сказав, что он это имел в виду и сделал нарочно»⁷.

«2 мая [1904]. Кроме того, беседовали... о том, что в «Китеже» татары славянализированные, то есть не такие, какими в действительности могли быть, а какими представлялись русским и как они отразились и запечатлелись в народных песнях «про татарский полон»⁸.

«1 января [1905]. После чая говорили о том, что Николай Андреевич не даст этой своей оперы к постановке («все равно,—сказал он,— плохо исполняют»), а также о том, что в сцену появления призрака (жениха Февронии) им взята церковная тема («Се жених грядет»)⁹.

«20 февраля [1905]. После чая толковали о хоре нищих из «Китежа» и что мотив «въезда Февронии» полународный (см. 1 сборник Лядова, № 22, «хороводная» Калужской губ. и уезда, сообщена С. Н. Кругликовым; подобный же мотив есть и в моем сборнике: «Как на речке, на песку» Орловской губ. Болховского уезда)»¹⁰.

«19 апреля [1905]. Говорили с ним [Н. А. Римским-Корсаковым] о музыке Февронии из 2-й картины IV акта и о том, что хотя она и не церковная, все же по характеру своему очень близка к ней, вернее к типу знаменного, плавно диатонического распева. Наконец, Римский-Корсаков сообщил, что ему почти всегда трудно давались вступления к операм.

¹ А. Н. Римский-Корсаков. Н. А. Римский-Корсаков. Вып. V, стр. 98—99.

² Там же, стр. 100.

³ Там же, стр. 100.

⁴ В. В. Ястребцев. Воспоминания, т. 2, стр. 313—314.

⁵ Там же, стр. 318.

⁶ Там же, стр. 327.

⁷ Там же, стр. 308.

⁸ Там же, стр. 309.

⁹ Там же, стр. 321.

¹⁰ Там же, стр. 322.

Так, существовало до шести партитурных эскизов вступления к «Ночи перед Рождеством», несколько редакций вступления к «Снегурочке» и «Сервиилии», да и теперь имеется много эскизов вступления к «Сказанию о невидимом граде Китеже»¹.

«30 января [1908]. С моим замечанием относительно того, что песня № 36 из Сборника Т. Филиппова пошла в «бражников» (см. II действие «Сказания о невидимом граде Китеже»), Николай Андреевич совершенно согласился; что же касается другой аналогии тех же «бражников» с темою Бурго-Дюкудрэ, то это сходство он считает случайным»².

До первой постановки «Сказания» на сцене первое действие оперы исполнялось 1 ноября 1906 года на квартире у композитора. Партии исполняли Н. И. Забела, А. П. Сандуленко и Сигизмунд Блуменфельд; партию рояля исполнял М. О. Штейнберг.

«Сказание о невидимом граде Китеже» было впервые поставлено 7 февраля 1907 года в Мариинском театре в Петербурге.

Партии исполняли:

Князь Юрий Всеволодович	I. Ф. Филиппов
Княжич Всеволод Юрьевич	A. М. Лабинский
Феврония	M. Н. Кузнецова-Бенуа
Гришка Кутерьма	I. В. Ершов
Федор Поярок	B. С. Шаронов
Отрок	M. Э. Маркович
Двое лучших людей } 1	B. Л. Карелин
} 2	H. М. Климов
Гусляр	B. И. Кастрорский
Медведчик	Г. П. Угринович
Нищий запевало	H. Ф. Маркевич
Бурундай	K. Т. Серебряков
Бедяй	I. С. Григорович
Сирин	H. И. Забела
Алконост	E. И. Збруева
богатыри татарские	
райские птицы	

Дирижер Ф. М. Блуменфельд

Декорации первого действия и 1-й картины четвертого действия по эскизам художника К. А. Коровина; второго, третьего действий и 2-й картины четвертого действия по эскизам академика А. М. Васнецова.

Костюмы по рисункам художника К. А. Коровина.

Сценическая постановка режиссера В. П. Шкафера.

В Москве «Сказание о граде Китеже» было поставлено впервые 15 февраля 1908 года в Большом театре, в прощальный бенефис артистки Н. В. Салиной.

Партии исполняли:

Князь Юрий Всеволодович	B. Р. Петров
Княжич Всеволод Юрьевич	H. А. Ростовский
Феврония	H. В. Салина
Гришка Кутерьма	A. П. Боначич
Федор Поярок	Г. А. Бакланов
Отрок	E. Г. Азерская
Двое лучших людей } 1	Стефанович
} 2	B. С. Тютюнник
Гусляр	H. П. Чистяков
Нищий запевало	I. Н. Комаровский
Медведчик	Ильющенко
Бурундай	C. Е. Трезвинский
Бедяй	X. В. Толкачев
Сирин	M. Г. Цыбушенко
Алконост	C. А. Синицына
богатыри татарские	
райские птицы	

Дирижер В. И. Сук

¹ В. В. Ястребцев. Воспоминания, т. 2, стр. 340.

² Там же, стр. 469.

Декорации первого действия и 1-й картины четвертого действия по эскизам академика К. А. Коровина, работы К. А. Коровина и Н. А. Клодта; второго, третьего действий и 2-й картины четвертого действия по эскизам академика А. М. Васнецова. Сценическая постановка режиссера Михайлова.

При постановке «Сказания» в Москве В. И. Сук предлагал сделать купюру в последней картине оперы. Римский-Корсаков ответил 29 января 1908 года на это предложение решительным отказом: «На пропуск сцены письма к Кутерьме в последней картине согласиться не могу. Об этом были разговоры и в Петербурге. Письмо Февронии есть кульминационный момент всего ее образа. Достигшая блаженства Феврония вспоминает и заботится о своем лютом враге и губителе Великого Китежа. Пусть слушатели вникают в это, а не относятся к последней картине оперы как к апофеозу»¹.

Партитура и переложение для пения с фортепиано оперы «Сказание о граде Китеже» были впервые опубликованы издательством М. Беляева в 1906 году.

В основу настоящего издания переложения для пения с фортепиано «Сказания о невидимом граде Китеже и деве Февронии» положены следующие материалы:

Автограф партитуры, хранящийся в Государственной публичной библиотеке имени М. Е. Салтыкова-Щедрина (архив Н. А. Римского-Корсакова, № 10).

Автограф партитуры приложения ко второму действию, хранящийся в Центральном государственном архиве литературы и искусства СССР (ф. 843, оп. 1, ед. хр. 3).

Материалы первоначального (неполного) автографа партитуры, хранящиеся в Государственной публичной библиотеке имени М. Е. Салтыкова-Щедрина (архив Н. А. Римского-Корсакова, № 34; № 250 а, б, в, г, д, е, ж, з, и, к, л; архив В. В. Ястrebцева, №№ 110, 111; архив Н. Ф. Финдейзена); в библиотеке Ленинградской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (инв. №№ 1866, 1867, 1869, 1870, 1871, 1901); в Государственном научно-исследовательском институте театра, музыки и кинематографии (ф. 7, раздел 1, № 25); в Центральном государственном архиве литературы и искусства СССР (ф. 843, оп. 1, ед. хр. 4); в Государственном центральном музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки (ф. 76, №№ 10, 11, 12, 13).

Автограф переложения для пения с фортепиано, хранящийся в Государственной публичной библиотеке имени М. Е. Салтыкова-Щедрина (архив Н. А. Римского-Корсакова, № 11).

Авторизованная копия переложения для пения с фортепиано, хранящаяся там же (архив Н. А. Римского-Корсакова, № 12).

Эскизные наброски оперы, хранящиеся там же (архив Н. А. Римского-Корсакова, № 13).

Печатный экземпляр партитуры издания М. Беляева, принадлежавший Н. А. Римскому-Корсакову, с отметками автора, хранящийся в Государственном научно-исследовательском институте театра, музыки и кинематографии (ф. 7, оп. № РХХIV, лит. А, ед. хр. № 3).

Экземпляр второй издательской корректуры партитуры, с поправками автора, хранящийся там же (ф. 7, оп. XXIV, лит. А, ед. хр. № 32).

Печатный экземпляр переложения для пения с фортепиано издания М. Беляева.

В автографе переложения «Сказания» для пения с фортепиано имеются следующие даты и надписи:

На заглавном листе первого действия: «Н. Р.-К. Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии (В. И. Бельского) в 4-х действиях. Действие первое. Переложение для ф-п. и голосов».

В конце первого действия, после зачеркнутого варианта первоначального окончания: «Н. Р.-К. 16 апреля 1904» и после окончательного варианта, вошедшего в печатное переложение издания М. Беляева: «30 янв. 1905. Кончено все. Н. Р.-К.».

На заглавном листе второго действия: «Н. Р.-К. Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии (В. И. Бельского) (лето от сотворения мира 6751). Действие второе. Переложение для ф-п. и голосов».

В конце второго действия: «Вечаша. 29 июня 1904 (рожд. А. К. [Глазунова]). 15 янв. 1905, Н. Р.-К.».

На заглавном листе третьего действия: «Н. Р.-К. Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии. В. И. Бельского. Действие третье. Картины I и II. Переложение для ф-п. и голосов».

В конце 1-й картины третьего действия: «Н. Р.-К. 6 сентября 1904. Вечаша».

В конце 2-й картины третьего действия: «Да здравствует Ребиков! Конец III действия. 25 октября 1904». [Восклицание по адресу Ребикова, композитора, в творчестве которого заметно отразились влияния, неприемлемого для Римского-Корсакова, становившегося в

¹ Н. Римский-Корсаков. Полное собрание сочинений, т. I, стр. 311.

те годы модным модернизма, видимо, носит иронический характер и вызвано необычным для творчества Римского-Корсакова окончанием третьего действия «Сказания» на звучании уменьшенной квинты, неразрешенной в тонику).

На заглавном листе четвертого действия: «Н. Р.-К. Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии. В. И. Бельского. Действие четвертое. Картины I и II».

В конце 2-й картины четвертого действия: «Конец сказания, 5 дек. 1904. 6 янв. 1905. Н. Р.-К.»

Рукописная копия переложения имеет отметки и исправления, внесенные автором, и отметки метранпажа, но не содержит в себе дат и не подписана Римским-Корсаковым. Однако, судя по исправлениям, проставленным в ней указаниям метронома и некоторым переменам в указании темпов, а также тем, что текст этой копии почти точно совпадает с печатным экземпляром переложения издания М. Беляева, она является наиболее поздним по времени, проверенным автором экземпляром переложения, с окончательным вариантом текста переложения. Сопоставляя между собой авторские даты, имеющиеся в автографах партитуры и переложения для пения с фортепьяно «Сказания», можно прийти к следующему выводу о времени работы Римского-Корсакова над оперой, исключая первоначальную стадию творческого процесса, то есть замысел, обдумывание и набрасывание либретто (совместно с В. И. Бельским), начавшуюся в 1898—1899 годах: сочинение оперы началось в первые месяцы 1903 года (дата в тетради набросков — «15 марта 1903 г.») и было закончено полностью, с инструментовкой и переложением для пения с фортепьяно в последних числах января 1905 года (даты в автографе партитуры — «29 января 1905 г.» и в автографе переложения — «30 янв. 1905»). При этом промежуточные даты, имеющиеся в автографах партитуры и переложения, позволяют сделать вывод о том, что работа над написанием партитуры и переложения велась почти параллельно и была закончена одновременно. Это подтверждается также записями в Воспоминаниях В. В. Ястребцева. Еще раз композитор вернулся к работе над «Сказанием» осенью 1905 года, судя по дате в автографе отдельной партитуры окончания Вступления к опере, помеченнной «29 августа 1905 г.».

Вывод о параллельности работы над партитурой и переложением для пения с фортепьяно очень важен, ввиду следующего обстоятельства: при сличении как рукописных так и прижизненных печатных материалов оперы обнаруживается большое количество очень значительных расхождений текста в аналогичных местах; точнее, эти расхождения следует признать вариантами изложения. Различные последовательности гармоний, несовпадающие обороты мелодической линии, неодинаковый ритмический рисунок, даже иное распределение одних и тех же тактов в партии разным солистам, несходное голосоведение в партиях хора и т. п. встречаются весьма часто.

При решении вопроса о том, какой вариант текста в каждом данном случае следует считать позднейшим и представляющим окончательное решение автора, следует, с одной стороны, принимать во внимание параллельность работы композитора над партитурой и переложением, а с другой — учсть еще одно очень важное обстоятельство: в печатном экземпляре партитуры «Сказания», принадлежавшем лично Н. А. Римскому-Корсакову, неоднократно встречаются сделанные им отметки следующего характера: в тексте партитуры он ставил вопросительный знак и писал рядом «см. клавир», но при этом в отмеченное место никаких изменений и исправлений не вносил. В то же время в этом экземпляре партитуры есть совершенно явные и весьма существенные исправления и изменения текста, вплоть до вписанных и вычеркнутых в отдельных тактах партий различных инструментов и купюр некоторых тактов; в этом, последнем, случае композитор зачеркивал данную строку или такт и добавлял слово «прочь!» или «Vi-de».

Создается впечатление, что автор сам колебался в решении вопроса о том, какому из вариантов текста отдать предпочтение, и действительно, сделать это трудно, так как каждый из них по-своему глубоко органичен в прекрасен сам по себе. В силу этих обстоятельств редакция настоящего издания не сочла возможным во всех подобных сомнительных случаях менять основной текст прижизненных печатных источников (партитуры и переложения), а сочла целесообразным, оставляя в неприкосновенности напечатанный вариант, все различия выносить в подстрочные примечания, исключая лишь те, которые изменены автором совершенно несомненно.

В настоящем издании переложения для пения с фортепьяно «Сказания» безоговорочно исправлены все явные погрешности автографа и печатного экземпляра переложения издания М. Беляева, а также дополнены по автографу и печатному экземпляру партитуры ремарки по ходу действия и динамические указания в партиях солистов и хора в тех случаях, когда они отсутствуют в автографе и печатном экземпляре переложения издания М. Беляева.

Дополнения, сделанные редакцией, заключены в квадратные скобки.

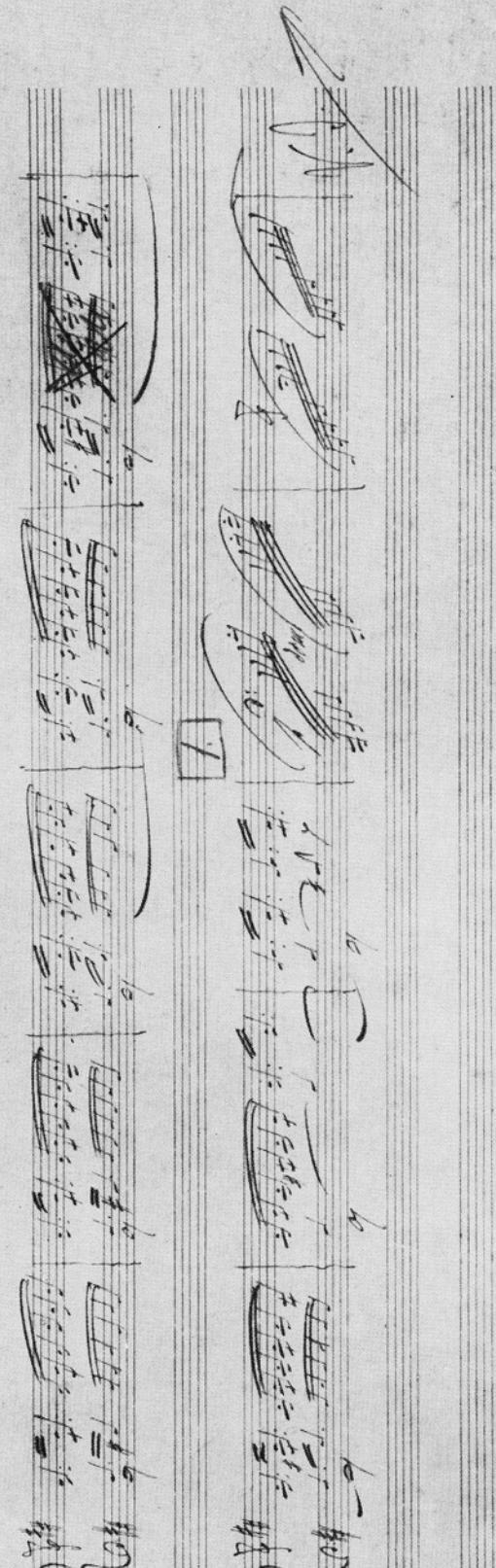
В подстрочных примечаниях оговорены все вызывающие сомнения случаи расхождения текста между автографами и печатными экземплярами партитуры и переложения издания М. Беляева, а также изменения и исправления, внесенные автором в печатный экземпляр партитуры издания М. Беляева.

В приложениях к данному тому впервые публикуются все авторские купюры, имеющиеся в автографе переложения, и наиболее значительные первоначальные варианты вокальных партий и сопровождения, а также расхождения в тексте печатного переложения с автографом переложения.

Для удобства пользования примечаниями и приложениями редакцией добавлена десятичная система нумерации тактов.

Сказки
о сказках и сказчиках в сказках

Михаил Юрьевич



Факсимиле первой страницы автографа перевождения для пения
с фортепиано оперы «Сказание о невидимом граде Китеже»

ЗАМЕЧАНИЯ К ТЕКСТУ

В основу «Сказания» положены: так называемый китежский «летописец», сообщенный Мелединым и отпечатанный в замечаниях Безсонова к IV выпуску собрания песен Киреевского, различные устные предания о невидимом граде, отчасти приведенные там же, а также один эпизод из сказания о Февронии Муромской. Но, как усмотрит всякий, кто знаком с поименованными памятниками, для обширного и сложного сценического произведения рассеянных в этих источниках черт слишком недостаточно. По этой причине были необходимы многочисленные и далеко идущие дополнения, которые, однако, автор рассматривал лишь как попытку по отдельным обрывкам и намекам угадать целое, скрытое в глубине народного духа, по одним случайно сохранившимся в источниках частностям — миросозерцания действующих лиц, по подробностям внешней обстановки и проч.— воссоздать другие подробности неизвестной в целом картины. В итоге, может быть, во всем произведении не найдется ни одной мелочи, которая так или иначе не была навеяна чертою какого-либо сказания, стиха, заговора или иного плода русского народного творчества.

Нашествие татар на Заволжье и другие внешние события описываются в «сказании» эпическими приемами — следовательно не реально, а так, как они представлялись в свое время пораженному народному воображению. Поэтому, например, татары являются без определенной этнографической окраски, лишь с теми их обликами, с какими они рисуются в песнях времен татарщины. Сообразно с этим и язык, тщательной отделке которого автор придавал особое значение, имелось в виду строго выдержать не в смысле соответствия его говору XIII столетия, а в стиле того полукнижного-полународного языка, которым выражаются в гораздо позднейшее время духовные стихи перехожих слепцов, старинные христианские легенды и предания, послужившие источником настоящего произведения.

Литературная критика, если бы она когда-либо коснулась этого скромного оперного текста, прежде всего может отметить недостаток драматического действия в большинстве картин оперы. Автор считает, во всяком случае, нужным оговориться, что отсутствие такого действия допущено им совершенно сознательно в убеждении, что незыблемость требования от сценического представления во что бы то ни стало движения,— частых и решительных перемен положения,— подлежит оспариванию, ибо органическая связность настроений и логичность их смены заявляет не меньше прав на признание.

В заключение, быть может, не лишнее упомянуть, что план и текст настоящей оперы,— мысль о которой приходила Н. А. Римскому-Корсакову еще перед сочинением «Салтана» (1899 год),— во всех стадиях своей долгой обработки подвергались совместному с композитором обсуждению. Композитор поэтому во всех мелочах продумал и прочувствовал вместе с автором текста не только основную идею, но и все подробности сюжета, и, следовательно, в тексте не может быть ни одного намерения, которое не было бы одобрено композитором.

В. Бельский
1905 г.

ЗАМЕЧАНИЯ О ПОСТАНОВКЕ И ИСПОЛНЕНИИ

Сказание заключает в себе около 3 час. 10 мин. музыки:

I	действие...	около 40	мин.
II	»	... »	30 »
III	»	... »	65 »
IV	»	... »	55 »

I и II картины третьего действия, а также I и II картины четвертого должны идти без перерыва музыки. Каждый из оркестровых переходов от одной картины к другой («Сеча при Керженце» и «Хождение в невидимый град») длительностью от 5 до 6 минут — время достаточное для перемены любой декорации, если художник будет иметь это в виду.

При сценической постановке сказания никакие сокращения, а также перерывы музыки не могут быть допущены, как искающие драматический смысл и музыкальную форму. Пропуск или замена одних оркестровых инструментов другими, за исключением домра во втором действии и других случаев, указанных в оркестровой партитуре, автором не допускаются. Если театр не имеет необходимого набора шести колоколов в глубине сцены, строев С, D, E, F, A малой октавы и С—первой, то постановка сказания становится невозможной.

Хор должен быть достаточно велик, чтобы выполнить требуемые по сцене (во втором действии) подразделения на малые хоры. При исполнении автор не желает драматических выкриков, шепота и говорка, допуская лишь настояще ариозное и декламационное пение.

В лирических моментах находящиеся на сцене непоющие артисты не должны отвлекать слушателя от пения излишней игрой и движениями.

Подобно тому как при издании прежних своих оперных произведений, автор и ныне ставит на вид, что таковые, по его убеждению, прежде всего суть произведения музыкальные.

Н. Римский-Корсаков, 1905 г.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Князь Юрий Всеволодович	бас
Княжич Всеволод Юрьевич	тенор
Феврония	сопрано
Гришка Кутерьма	тенор
Федор Поярок	баритон
Отрок	мецци-сопрано
Двое лучших людей	1	2	тенор
		бас
Гусляр	бас
Медведчик	тенор
Нищий запевало	баритон
Бедяй	1	2	бас
Бурундай	1	2	бас
Сирин	1	2	сопрано
Алконост	1	2	контральто

Княжьи стрельцы, поезжане, домрачи, лучшие люди,
нищая братия, народ, татары.

- I действие в Керженских лесах,
- II действие в Малом Ките же на Волге,
- III действие: 1-я картина — в Великом Ките же,
2-я картина — у озера Светлого Яра,
- IV действие: 1-я картина — в Керженских лесах,
2-я картина — в Невидимом граде.

Лето от сотворения мира 6751.



ВСТУПЛЕНИЕ

„ПОХВАЛА ПУСТЫНЕ“



Larghetto alla breve $\dot{\text{C}}$ = 52

Piano

p

Arpe dimin.

V. I. II

e. o. t.

pp legato assai

10

p

dimin.

B

(*m.s. ad lib.*)

p dolce

Ob.

pp

A musical score page featuring two staves. The top staff is for the Oboe (Ob.) and includes dynamic markings *p dolce* and *pp*. The bottom staff consists of two staves for the Bassoon (Bassoon) and Double Bass (Double Bass). The bassoon staff has dynamic markings *pp* and *p*.

Fl.

20

*Ob.**espr.**Vle*

Fl.

p

dim.

Fl. Cl.

pp

Continuation of the musical score from page B. The top staff is for the Violin (Vle). The middle staff is for the Flute (Fl.). The bottom staff is for the Bassoon (Bassoon) and Double Bass (Double Bass), with dynamic markings *p*, *dim.*, *Fl. Cl.*, and *pp*.

e. c. t.

Picc. 8

8

30

2

7

5

7

pp

Cr.

5

5

5

Vle

5

crese.

dimin.

5

3
Fl.
Ob.
Vni

p dolce e cantabile

40

50

50

1) Тт. 47-48. В автографе и издании партитуры „*mf*“ нет.

B

Musical score for orchestra and piano, page B, measures 5-60.

The score consists of five systems of music, each with two staves: treble and bass. The instrumentation includes:

- Measures 5-6:** Bassoon (Ob. Cl.) plays eighth-note patterns. The bassoon part is labeled "Ob. Cl." with a box containing "4".
- Measure 6:** Piano accompaniment with eighth-note chords.
- Measures 7-10:** Bassoon continues eighth-note patterns. Dynamics: *p*, *pp*.
- Measure 11:** Bassoon continues eighth-note patterns. Dynamics: *p*.
- Measures 12-15:** Bassoon continues eighth-note patterns. Dynamics: *cresc. poco*.
- Measures 16-19:** Bassoon continues eighth-note patterns. Dynamics: *p*.
- Measures 20-23:** Bassoon continues eighth-note patterns. Dynamics: *p*.
- Measures 24-27:** Bassoon continues eighth-note patterns. Dynamics: *p*.
- Measures 28-31:** Bassoon continues eighth-note patterns. Dynamics: *p*.
- Measures 32-35:** Bassoon continues eighth-note patterns. Dynamics: *p*.
- Measures 36-39:** Bassoon continues eighth-note patterns. Dynamics: *p*.
- Measures 40-43:** Bassoon continues eighth-note patterns. Dynamics: *p*.
- Measures 44-47:** Bassoon continues eighth-note patterns. Dynamics: *p*.
- Measures 48-51:** Bassoon continues eighth-note patterns. Dynamics: *p*.
- Measures 52-55:** Bassoon continues eighth-note patterns. Dynamics: *p*.
- Measures 56-59:** Bassoon continues eighth-note patterns. Dynamics: *p*.
- Measure 60:** Bassoon continues eighth-note patterns. Dynamics: *p*.

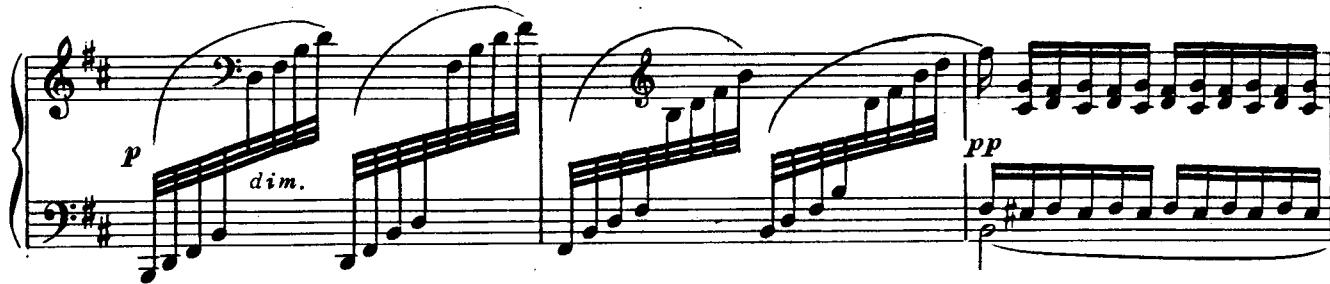
Measure numbers 6, 12, 18, 24, 30, 36, 42, 48, and 54 are circled in the original score.



ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ



ЗАНАВЕС. В заволжских лесах, близ Малого Китежа, в глухой чащне стоит истопка малая дрёволаза. Вокруг дубьё, вязьё да сосны. Поодаль гремячий ключ. Межень лета. Птицы поют, кукушка кукует. Дело к вечеру.



Феврония (Вяжет пучками травы и развешивает их на солнце; одета в простой летник, волосы распущены)

Aх ты лес, мой лес, пус - ты - ня пре-крас-ная,

Ob. m.s. ad lib. p dolce Fl.



Февр. ты дуб-ра-вушка, цар-ство зе-лё-но-е! Что ро-

Ob.

Fl.



10

¹ Т. 11-12 и первая половина т. 13 в автографе и издании партитуры: и т. д.

Февр.

ди - ма - я ма - ти лю - бе - на - я,

ме - - ня

Cl.

Fl.

1)

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

Февр.

с дет - - ства рас - ти - ла и пес - то вала.

Ob.

Fl.

dim.

20

Февр.

Ты ли ча - до сво - ё не за - ба - вила, не - ра - зум - но - е

Fl. Cl.

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

¹⁾ Тт. 15-17 и первая половина т. 18 в автографе и издании партитуры:  и т. д.

Февр.

ты ли не тешила, днём умильные песни и граючи,

сказки чудные ночью на шёптывая? Птиц, зверей мне да-

ла во то-ва-ри-щи, а как вдо-воль я сни-ми на-те-шу-ся,

на-го-ня-я ви-де-ни-я сон-ны-е, шу-мом ли-стьев ме-

Vle

cresc. poco

M. 29462 Г.

8 *p dolce e cantabile*

Февр.

- ня у - го - ма - ни - ва - ла. Ах, спа -

dim.

Cl. 5

pp 5 5

40

Февр.

- си - бо, пус - ты - ня, за всё, про всё: за кра - су

Февр.

за . тво . ю ве . ко . веч . ну . ю, за про .

più forte

5

p 5 5

Февр.

хла - ду по - рой по . лу . дён - но . ю, да . за . ноч -

(N)

50

9 piano

Февр.

- ку пар ну ю, за во лож ну ю; за ту -

6

pianissimo

Февр.

- ма ны ве - чер - ни - е, си - зы - е, по - ут -

cresc. poco

p

60

Февр.

- рам же за ро - - сы жем . чуж . ны - е,

cresc. poco

Февр.

за без - молвь - е, за ду - - муш - ки

mf

p

mf

Февр. *p dolce*

дол - ги - е,

ду - мы дол - ги - е,

dim.

r

70

Февр. *cresc.*

ду - мы ти - хи - е, ра -

cresc.

10 *f*

5 5

Февр. (призадумывается)

дост - ны - е.

5

80

f

M 29462 Г.

11 Allegro $\text{d} = 120$

Феврония (встает и озирается)

Где же вы, дружки любезные,

зверь рыс-

Musical score for system 11. The vocal line continues with eighth-note patterns. The piano accompaniment consists of sustained chords and bass notes.

12

(Берет птичий корм и разбрасывает его по земле)
dim.

Февр.

...кучий, птица вольна - я?

А - у,

Musical score for system 12. The vocal line includes a melodic line with eighth-note patterns. The piano accompaniment features dynamic markings like *f* and *sf dim.*. Measure number 90 is indicated at the bottom.

Февр.

f dim.

А - у,

Musical score for system 12 continuation. The vocal line continues with eighth-note patterns. The piano accompaniment includes dynamic markings like *p*, *dim.*, *f*, and *dim.*.

Февр.

dim.

а - у!

m.d.

Musical score for system 12 final part. The vocal line concludes with eighth-note patterns. The piano accompaniment includes dynamic markings like *p*, *dim.*, *f*, *dim.*, *m.d.*, and *p*.

Февр.

Смест у . кром . ных со . би . рай . те . ся ,

Fl.

sf

f

100

Февр.

сзыб_ких мхов, болот да за . рос . лей .

Мно . го яств про вас за . па . се . но ,

13

mp

Февр.

зё . рен, ма . лы . их му . ра . ши . ков .

Февр.

A . y!

dim.

f sub. ————— sf dim.

Ob.

Fg.
m.d.

110

(Слетается многое множество лесных и болотных)

14

Fl.

Fl.
cresc. poco
Cl. Fl.
sf pp

итиц и окружает Февронию)

Cl. Fl.

Picc.

p.
m.d.

(o)

m.d.
120
(o)

mf
(o)
(o)

I
(журавль)

Феврония

Ты, журавль, наш нахарь, долгий нос!

Февр.

Что сту - па - ёшь ты не ра - до - шев? А - ли травки не сби -

C1.

Февр.

-ра - ют - ся, не ко - па - ют - ся ко - ре - нь - и - ца?

(Вбегает молодой медведь, ласкается и

130

15

Февр.

валается. Медведя Феврония кормит хлебом)

f dim.

¹⁾ Т.130. В печатной партитуре и печатном переложении: ; "справлено по автографу партитуры."

(медведю)

Февр.

Про те - бя, мед . ве - дя, ху - до ба - ет . ся:

cresc.

Февр.

жи - во - дёр ты, по по - сло . ви - це.

f

Февр.

Да не ве - рю я на - пра - сли - не: ты ве - лик да

p

140

pizz.

sfz

F1.

Февр.

сми - рен вы - рас - тешь.

cresc.

f

dimin.

16

Февр.

Bu - дут все мед . ве . дя

C1.

Февр.

чест - во . вать, по дво . рам во . дить бо . га . ты . им,

150

Февр.

со дом - ра - ми дас со . пе - ля -

Vn1

1)

p Vle, Fg.

pp

F1.

Февр.

- ми на по - те . ху лю . ду воль . но . му.

¹⁾ Т. 153. В издании переложения для пения с ф-п: ; исправлено по автографу переложения и автографу и изданию партитуры.

(Подходит к дальним кустам. Из ветвей высовывает голову рогатый лось)
Труб.

17

160 > . > . > . > . > . > . > .

Феврония

2)

Ты не бойсь зверь-

Picc.

1)

pp

> . > . > . > . > . > . > .

Февр.

(Осмотривает рану

- ка космато - го,

по ка жись, мой быст ро но гий тур! От зу-

Fl.

Fl.

Cl.

[simile]

> . > . > . > . > . > . > .

на шее лося. Медведь лежит у ее ног; рядом журавль и другие птицы. Из кустов появляется, незаметно для Февронии, княжич Всеволод Юрьевич и столбенеет от изумления. Птицы

Февр.

- бо в от песь их ост - ры их за жи ла ли яз . ва лю . та я?

> . > . > . > . > . > . > .

¹⁾ Тт. 166 и 169. В автографе и издании партитуры бекара к ноте жи нет.

²⁾ Т. 167. В автографе и издании партитуры: Февр. ты не бойсь зверь-. Редакция сохраняет текст автографа и издания переложения.

и звери шарахаются в разные стороны)

18 Княжич Всеволод

(в сторону)

Что за притча, госпо-ди?

Fl. 8

Fl.

Bassoon

Double Bass

180

Кн.
Всев.

Fl.

Bassoon

Double Bass

Встреча не . бы . ва . ла . я !

Вот уж, право, не . ви . даль ,

poco riten.
Феврония19 Larghetto $\text{♩} = 52$
(про себя)

чудеса во-о-чию!

(про себя)

То не сне- баль

poco riten.
(colla parte)Larghetto $\text{♩} = 52$

T. Аксёнов

Fl.

Bassoon

Double Bass

pp

p

Февр.

объяви . ся, кто та . ков.

Кн.
Всев.

свет . ло . го

к нам спу . стил . ся на зем . лю

190

Февр.

(разглядывая книжечку)

Лов . чий, по о .

Кн.
Всев.

се - ра . фим не . ви . ди . мый, о . бернув . шись де . ви . цей? А . ли то бо .

Февр.

- дё . же - то; по бе . ло . му ли . чи . ку,-

Кн.
Всев.

- лот . ни . ца, на ку . пав . ках си . дю . чи, в ти . ну

200

¹ Т. 200. В автографе и издании партитуры последняя восьмая:

[20] Recit. (Moderato)

Февр. *cresc. poco*
буд - то ко - ро - лев - ский сын.

Кн. Всев.
ма - нит мо - лод - ца?
Сгинь ты, на . вож . де . ни . е,

[20] Recit. (Moderato)

cresc.

Кн. Всев.
ра . зой - дися об . ла . ком - свя . то мес . то здеш . не . е. Сгинь, лес . но . е чу . ди . ще!

p

[21] A piacere, un poco rubato ($\text{d} = 52$)

(Оправляется от смущения, кланяется, говорит просто и приветливо)

Февр.
Здравствуй, мо . ло . дец! Что же? Гос . тем будь! Сядь, от . ве . дай - ка мё . ду на . ше . го!

pp colla parte

210

Февр.
Мёд сле . зы свет . лей, а уж сладок как: го . ре горь . ко . е да и то прой .

mf dim.

Più lento (doppio movimento) $\text{♩} = 52$

(Феврония выносит хлеб и мёд на деревянном подносе и воду в кувшине)

Февр.

$\text{♩} = 52$

дёт.
Fl. Ob.

p b b

Vle

220

[22] Allegro moderato $\text{♩} = 104$

Кн. Всеволод (усталый, садясь)

Не . до . суг, хо . зя . кш . ка, сидеть:

при . спе . ва . ют тём . ны . е по .

Cl.

Fg.

$\text{♩} = 104$

p dim.

Larghetto $\text{♩} = 52$

Февр.

Все тро . пы мне

Кн.

Всев.

тём . ки .

Larghetto $\text{♩} = 52$

Cl. b.

$\text{♩} = 52$

pp

Февр.

ведо . мы лес . ны . е, я те . бе до . ро . гу по . ка . жу .

m.s.

Fl.

m.s.

Cl. basso

P.

P.

230

1) Т. 230. В автографе и издании партитуры последняя шестнадцатая:

[23] Recit. (Allegro moderato)

(вглядываясь)

Февр.

Скорбен, миленький, ты что-то. Ай! Ведь рукав-то весь в кро-ви. Ты ранен?

Кн. Всеволод

Стрелся я с медведем, за блудившись, уложил ножом, а он рванул по плечумне.

[24] Andante tranquillo $\text{d} = 52$

Февр.

Полно, не кручинься! От седи-ной смерти зелья не бы-

240

Февр.

ва-ет. Я об-мо-ю ра-ну дожде-вой во-до-ю,

1) Тт. 236-237. В автографе и издании партитуры:

Февр.

при . ло . жу ки . кро . ва . вой трав . ки при . до . рож . ной, а . лых ле . пес .

F1. Cl. Vn.

250

25

Февр.

.точ .ков, ма .ко .вых лис .точ .ков: ми .го .м кровь уй .мёт . ся,

(m.s.) F1. Ob. Cl.

Февр.

лю .тый жар о .сты .нет. (Княжич пьёт воду; Феврония засучивает ему рукав и перевязывает рану)

260

allargando poco

1)

1) Тт. 267-268. В автографе и издании партитуры другая гармония:

; по утверждению В. В. Истреб-
цева, в издании переложения
ошибка, и верна гармония,
имеющаяся в партитуре.

[26] Molto larghetto $\text{♩} = 48$

Кн. Всеволод (любяясь Февронией; про себя)

Tы кра . са . ли де . вичъ . я, ты ко . са ль, ко . са ли тём . на . я,

p

270

Феврония (отрываясь от дела; про себя)

Что ж ты, ру . чень . ка, за - сто - я . ла . ся?

Кн. Всев.

где ж кра . са . сы . ска . ла . ся, где де . вичъ . я на . хо . ли . ла . ся?

Февр.

Де . ло лег . ко . е за . не . ла . ди .

Кн. Всев.

Не в престоль . ном го . ро . де, а в ле . сах дре . му . чи . их,

Fg. pizz.

280

Февр. лось. А . ли бо . яз . но ста - ло м о . лод . ца ,

Кн. да не в со . бо . ли о - де . та . я ,

Февр.

со . ко . ли . ных глаз, смелой у . да . ли ?

Кн. сму . рой по . сконь . ю по . кры . та . я .

[27] Recit. (Moderato) $\text{♩} = 104$

(Февронии)

Кн. Чья ты де . ви . ца, от . коль взя . ла . ся?

Все .

Как же ты жи . вёшь од .

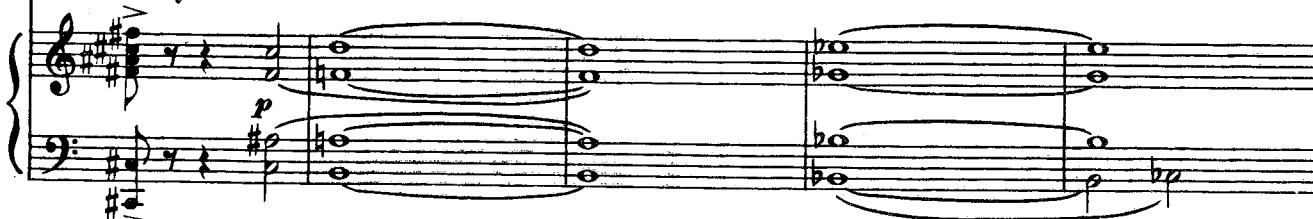
f

Февр.

Звать Февронией, жи. ву при брате; он же древолаз и нын. лазит где-ни-

Кн.
Всев.

на в пустыне?



Февр.

будь за я . рой пчёлкой. Нет у нас до статка ни ка . ко-го, ази .



Февр.

мо ю и нужда бы - вает.

А зало при дёт вес . на в пустыни,

[28] Larghetto $\text{♩} = 52$

Февр.

2)

ра . зольют . ся все лузъя, бо .



m. s.

Ob.

1) Т. 292. В автографе и издании партитуры: Кн. Всев. ; редакция сохраняет текст автографа и издания передложения.



на в пустыне

2) Т. 306. В автографе и издании партитуры: Февр. ; редакция сохраняет текст автографа и издания передложения.



ра . зольют . ся

Февр.

ло - та,
ра - зо - де - нут - ся кус - ты,
де -

310

Февр.

ре - вь - я,
Fl. Агра
Ob.
m.s.
f.

Февр.

за - пес - тре - ет му - ра - ва
цве -
cresc. poco

Февр.

та - ми,
сту - жу
Ob.

I

Февр.

зим - ню . ю и не вспо . мя . нешь.

m. d.

Fl. Cl.

320 (p)

29

Февр.

Станет лес наш по . лон чуде . са . ми, то видень . я . ми,

Picc. Ob.

Vle

Февр.

то го . ло . са . ми; за . до . ют все пташечки лес . ны . е,

Agrpa.

Vni

Fl. Cl.

pp

Февр.

се . рый дрозд да вдо . вушка - ку . куш . ка; при - дут ду . мы

pp

Февр.

веш . ни . е да пес . ни , див . ных сно . на .

F1. Cl. Vle. Cl.

p cresc.

Февр.

ве . ет ве . те . ро . чек . А ка .

dim.

espr.

Февр.

ки . е сны бы . ва . ют зо . ло . ты . е !

cresc. poco

340

30

Февр.

и . не зна . ешь , где жи . вёшь вза . прав . ду ,

mf

dimin.

I

Февр.

где цветы душмяней и але-е,

F1.

cresc.

Февр.

ярче 1) день и солнышко тепле-

Февр.

ярче 1) день и солнышко тепле-

350

Февр.

в пёс . трых снах, иль здесь, в бо . быль . ской до . ле.

[31] Recit. (Moderato)

Кн. Всеволод

Ай же ты пре . красна . я де . ви . да! Лю . ди ста . рые и . на . че мол . вят:

sfp *p cresc.* *sf* *sfp*

360

1) Т. 351. В автографе и издании партитуры: „свет“; редакция сохраняет текст автографа и издания переложения.

Кн.
Всев.

„Снов, мол, лестных бо . ро . ни . ся креп . ко: лжа ведь сон - то; мы же прав . ды

Феврония

Не су . ди уж, мо . лодец при . го . жий, не . у . чё . на . я ве . дь я,

Кн.
Всев.

и . щем ."

370

Февр.

проста . я. Что же ран . ка - то? Го . рит го . раз . до?

(вставая)

Кн.
Всев.

Нет, спаси . бо,

32

Andante tranquillo $\text{♩} = 52$

Кн.
Всев.

красна . я де . ви . ца! Скорбь от ра . ны буд . томи . но . ва . ла. Вид . но,

1) Т. 377. В автографе и издании партитуры на последних трех восьмых другая гармония: ; то же в т. 379.

Кн.
Всев.

ты слова та_ки _е зна_ешь, что и зверь придёт, и кровью_ймётся.

380

Recit. Moderato $\text{d}=104$

Кн.
Всев.

Ты ска_жи-ка, красная де_ви_ца, хо_диши ли молиться в церковь божью?

(Межу тем тени стали длиннее и солнце румяне)

33 Феврония

Нет, хо_дить-то не да_лё - ко, милый, а и то: ведь бог-то не везде ли?

Fl.

390

Февр.

Ты вот мыслишь: здесь пусто - е место; а н же нет: великая здесь церковь.

Vn.

Fl.

Fl. Ob.

ritenuto poco

Февр.

Огляни ся умными очами.

34 **Andante tranquillo, alla breve,** $\text{d} = 52$ e sempre pochissimo animando
(благовейно, как бы видя себя в церкви) *cresc.*

Февр.

День и ночь у нас служба воскресная, днём и ночь - темь -

Февр.

я - ны да ла - да - ны; днём си - яет нам сол - нышко,

Февр.

сол - нышко яс - но - е, ночью звёзды как

cresc.

35

Февр. свеч - ки за - теп лят - ся. День и ночь у нас

Fl. Ob.

Cr.

Cl.

fp

420

Февр. - е, пти - цы, зве - ри, ды - ха - ни - е вся - ко - е вос - пе - ва - ют пре -

Февр. - е, пти - цы, зве - ри, ды - ха - ни - е вся - ко - е вос - пе - ва - ют пре -

I

36

cresc. poco

Февр.

Те - бе - сла - ва во - век, не - бо

F1.

fp

430

Февр.

свет - ло - е, 50 гу - Фос - по - ду

Февр.

чуда - ден вен, вы . сок пре - стол! Та же

F1.

cresc. poco

Animato $\frac{d}{=}$ 66

Февр.

слава тебе, - зем - ля - ма . тушка, ты для

poco più larg.

6

6

6

440

Февр.

бо - га под - но - жи - е креп - - - - -
 (tr) (tr) (tr)

[37] Recit. Moderato $\text{♩} = 104$

Февр.

- е!

Княжич Всеволод

(Смотрит на Февронию с изумлением)

Ай же ты, прекрасная девица! Дивны ми тво-

[37] Recit. Moderato $\text{♩} = 104$

[38]

Кн.
Все.

- и про_стые ре_чи, всё о ра_дости, ве_селье крас_ном. Лю_ди

Кн.
Все.

стары_е и - на_че мол_вят: „Не за _ рись на радо_сти зем_ны_е,

Кн.
Всев.

на земли то нам скорбеть да плакать" И уйти бы мне в пустыню во все...

cresc. poco

p

mf

p

460

Кн.
Всев.

Эх, да у-даль-молодость по- ме-ха: про- си-т моло- дэц-ко-го ве-

1) 2)

sf

sf

470

Феврония

rit.

39

Adagio $\text{♩} = 48$

(Очень ласково и проникновенно, взяв его за руку и глядя в очи)

Ми- лый, как без ра- до-сти про-

Кн.
Всев.

- сель- я.

rit.

cl.

Cr.

p

39

Adagio $\text{♩} = 48$

dim.

pp

Февр.

- жить, без ве- сель - я красно-го про - быть?

1Т. 466. В автографе и издании партитуры другая гармония:



480

2) Тт. 467-468. В автографе и издании партитуры: „удаль молодость мешает“; редакция сохраняет текст автографа и издания переложения.

Февр.

По - смот - ри: иг - ра - ют пта - ки все, ве - се - лит - ся, скажет

Vn. pp

Fl. Cl.

40

зверь рыс - ку - чий. Веръне та спа - сё - на - я сле - за, что стос -

Ob. p

490

ки кру - чи - нушки те - чёт, только та спасё - на - я сле - за,

Vn. Cl.

più f

что от божьей ра - до - сти ро - сит - ся. И гре - ха, мой ми - лый, ты не -

espr.

1) Т. 488. В автографе и издании переложения: Февр. ; изменено по автографу и изда -нию партитуры и авторизованной копии переложения. ку - чий. Веръ, не

Февр. бойсь; вся - ко - го воз - лю - бим какон есть, — ти жкий грешник,

F1.

500

Февр. 41

пра - вед - ник ли он: вкаждой ду - шень - ке кра - са гос -

Февр. под - ня. Всяк, кто стрелся, то - го бог при - слал;

510

Февр. cresc.

в скор - бы он, так нам е - щё, е - щё нуж - ией.

poco più f

cresc.

animando pochissimo

Февр.

При - лас - кай, хо - тя б был ли - хо - дей,

1)

520

Февр.

ра - дость - ю не - бес - но - ю об - ра - дуй.

1)

26

48

6

8

6

8

42

 $\text{d} = 52$

Февр.

А и сбу - дется не - бы - ва - ло - е:

pp

m.s.
cresc. poco

Февр.

кра - со - то - ю всё раз - у - кра - си - ся.

pp

7 m.s.
cresc. poco

530

1) Т т. 518 и 522. В автографе и издании партитуры на второй четверти си \flat :

43

Февр.

dolce

Слов - но див - ный сад, про - цве - тёт земля,

Fl. Arpa

pp

Февр.

и рас - пу - стятся кри - ны рай - ски - е,

animando poco

Февр.

при - ле - тят сю - да пти - цы

Cl.

Vn.

Ob.

Ve.

44

Февр.

чуд - ны - е, пти - цы ра - до - сти,

Fl.

Fl.alto

dolce

Ve.

Февр.

пти - цы ми - лос - ти,

вос - по -

Февр.

ют в дре - вах гла - сом ан - гель - ским;

550

45 sempre animando pochissimo

Февр.

а с не - бес свя -

V-ni
Arpe

pp(trem.)

Февр.

тых звон ма - ли но - вый,

560

Февр.

из - за об - ла - ков не - ска -

pp sempre

46

Февр.

- зан ный свет.

8

p. cresc. poco a poco
(con Ped) 570

Княжич Всеволод

(с восторгом)

Ис - по -

47 Un poco maestoso $\text{♩} = 144$

Кн.
Всев.

лать, ус . та са . хар . ны . е, та . ко . ву . ю му . дрость рек . ши . е, ис . по .

580

Кн.
Всев.

ла . ть те . бе, ду . бра . вуш . ка, кра . со . ты та . кой кор .

(Феврония робко и с изумлением глядит на него)

Кн.
Всев.

ми . ли . ца! Гой е . си, де . ви . ца крас . на . я, от . ве . чай по прав . де .

48 Allegro $\text{♩} = 120$

Кн.
Всев.

ис . ти . не: люб . ли я те . бе, по . нра . ву . ли? Люб, так кольца ми сме .

590

Феврония

p (Тихо и сомневаясь)

(Нерешительно протягивает

Ми . лый мой, хне что-то бо . яз. но...

Не че . та мне ловчий

Кн.
Всев.

. ня . емся.

C.ingl.

dim.

p

Fg.

Poco acceler. ♩ = ♪

руки; княжич издаёт ей перстень)

Февр.

кня . же . ский ...

Кн.
Всев.

Здрав . ствуй,

Poco acceler. ♩ = ♪

p cresc.

Tempo ♩ = 144

Кн.
Всев.

ла . душ . ка же . лан . на . я! Поцелу . емся, об . ни . мем . ся! Не стыди . ся, в том со .

f

600

allarg. poco 49 Agitato $\text{d} = 60$

(простодушно)

Февр.

Не
сты.

ро . ма нет и же . ни . ху не . вес . те лас . ти ть . ся .

allarg. poco 49 Agitato $\text{d} = 60$
Fl. Cl.

sf dimin.

Cl. b.

P

Февр.

жу . ся я , м о й ми ле нь кий ,

610

раз . го . ре . ла сь я от

cresc. poco

1) Т. 610. В автографе и издании переложения третья четверть: ; исправлено по отметке автора в издании партитуры.

Февр.

сча стьи да; про се.

dim.

Fl. Cl. (пукушка)

m. d.

pp m. s.

m. s.

Февр.

бя ж

всё ду - - - му ду . ма. ю: явь ли

m. s.

(m. d.)

620

Февр.

то, аль сон не сбы . точный? Ка бы сон то

(m. d.)

p

50

1) Т. 614. В автографе и издании переложения во второй половине такта: ; из-
менено по автографу и изданию партитуры.

Февр.

3

был не . сбы . точ . ный, то не пе . ла бы ку .

Vcl

кучечка, звонко так не причи . та . ла бы.

Февр.

А и серд - це б

630

так не би - ло . ся...

51 Poco Larghetto ♩ = 60

Февр.

Не - на . гляд - ный мой, бо . гом су . же - ный! За - те -
 Кн. Все вол од

Ты - го . лу . буш - ка, ты го . лу . буш - ка, пташка воль - на - я! Не - до -

51 Poco Larghetto ♩ = 60

Февр.

- бя, род - ной, за - те - бя, род - ной, по - ло - жу жи - вов; толь - ко вы - молви -

Кн.
Все в.

сто - ин - я прос - - то - те тво - ей, не - до - сто - ин - я

640

52

Февр.

ля - гу в гроб жива. А у - чить те - - бя да со -

Кн.
Все в.

чис - то - те тво - ей. Ты из - бавь ме - ня от у -

52

p espri.

Февр.

ве . то . вать не по си . лам ми . не по ра . зу . му ,

Кн. Всев.

ны . ни . я, дай ду . ше мо . ей радость бо . жи . ю ,

650

Февр.

не по си - лам

Кн. Всев.

дай ду - - ше мо . ей ра - - дость

pp

53 L'istesso tempo $\text{♩} = 60$

Февр.

мне.

(В лесу слышится рог)

Кн. Всев.

бо . жи . ю .

53 L'istesso tempo $\text{♩} = 60$

p Tr - ба (за кулисами справа) *pp*

up poco marcato

(Киляжич, откликаясь, трубит в серебряный рожок, что при-

Tr-ba (в оркестре) 3 3 3
Tr-ba (за кулисами) 3 3 6
sempre piano

660

вешен у него за поясом)

Tr-ba (за кулисами)

m. d.

mf

m. d.

Голоса стрельцов (за кулисами, слева)(в лесу)

8 Басов

Хор

3 3 3

cresc. poco

Б. 54

(вдали)

Толь - ко вы - - - - шли стрельцы в по - ле чи с . то -

Хор

6 6 6

670

1) Т. 660. В автографе и издании партитуры вторая четверть:



Кн. Всеволод

Чу! то - вар - и - щи мо - и сыс -
 Б.
 Хор - е, все - то зве - - ри по ча - щам по -
 5 5
 mf marc.

Кн. 1) всев. 55
 - ка - лись. Рас - ста - вать - ся
 Б.
 Хор - пря - - та - лись, у - ле - та - - ли все
 55
 Vle. Cl. pizz. Fg.
 mf marc. 5 5
 680

Кн. всев. нам по - ра при - шла. За хлеб -
 Б.
 Хор пти - - - цы в под - не - бесь - е, а и не -
 5
 mf marc. 2)

1) Т. 677. В автографе и издании партитуры: Кн. Всев.



2) Т. 683. В автографе и издании партитуры четвертая восьмая:



Кн.
Всев.

солъ спа . си . бо, да за лас . ку!

Б.
Хор

ко . го ста . ло ло . вить, стре . лять.

(Звуки рогов, справа)

Кн.
Всев.

А по ма . лом сро . ке сва .

Tr-ba (за чулсами, ближе)

690

marcato

56 (Прощаются, Княжич уходит направо)

Кн.
Всев.

тоб жди.

Б.

(ближе)

Хор

Да о . дин - то стре . лец

56

mf

Trb.

1) Т. 688. В автографе и издании партитуры вторая четверть:



Б.

Хор

был до - гад - ли - вый: вол - ком, яс - тре - бол

f marc. *mf*

хищ - ным о - бер - ты - вал - ся.

700

Doppio movimento (alla breve)

57 Феврония

Ой!

f

Февр.

Ой, вер - ни - ся, ми - лый!

58

(тихо)

Февр.

Жут - ко мне и слад - ко
 Ки Всеволод (возвращается)
 Что? что, го - луб - ка?
 Ср. 58 Vn I
 f dim. pp

Февр.

та - ко - во. Про - сит - ся ду - шакте - бе и клю - дям,
 720

Февр.

и па - лат лес - пых без - молв - ных жаль, жаль зве -
 Ob.
 p dolce

Февр.

- реи мо - их, жаль ти - хих дум.
 59

Ки
Всев.

В го - ро - де пре -
 59

Кн.
Всев.

стольном во дво - рясь, о пу . сты - не ты жалеть ли бу . дешь?

cresc. poco

Кн.
Всев.

А зве . реи твоих стрель .цы не тро нут, будет лес сей

p sub.

cresc. poco

740

Кн.
Всев.

на . век за . по . ве . дан. Будь здо - ро - ва.

f

p

Fl.
Ob.

60 **Tempo I**
(Рога справа и слева)

Кн.
Всев.

Вре - - мя во - сво - - я - си.

p

f

Tr.-ba

marcato

750 *p*

(Княжич, отвечая, уходит направо)

Tr-ba >

p *f*

piano semper

marcato

Tr-ba (за сценой)

m. d.

m. d.

(Стрельцы и Федор Поярок входят слева)

cresc.

760



1) Т. 752. В автографе и издании партитуры вторая четверть:

61 Poco più mosso $\text{♩} = 72$

(На сцене)

Басы

Хор

Вы - го - нял оп зверьё в по - ле чи - ско -

61 Poco più mosso $\text{♩} = 72$

Б.

Хор

е, пз под - не - бесь - я птиц всех

8.

Хор

вли пу - ги - вал. На - стре - ля - ли стрельцы

62**62**

770

Б.

Хор

тут, на - те - ши - лись, а то - ва - ри - ча - к не вспо - ми - ну -

8.

8.

(увидав Февронию)

Поярок

63

I

1) ()

Ты от коль взя -

Хор

Б.

ли.

63

dimin.

p

780

1) ()

Пояр.

ла ся, де ви ца? И мя как тво ё, - не ве да ю, - не ви да ла ли ты мо лод ца,

(показывая вслед книжичу)

Феврония

Был, да вы е го на

Пояр.

рог се реб ря ный у по я са?

Ob.

790

()

Февр.

- стиг не те...

Fl. Cl.

А скажите, люди добры е:

1) Тт. 784 и 786. В автографе и издании партитуры последняя восьмая: Пояр.

64

I

Февр.

как зовут у вас то - ва - ри - ща?

Ob. C. ingl.

800

Поярок

Что ты! Аль не знаешь, девица? Господин то был наш Всеволод, князя Юрья ча-до

cresc.

allargando

65 a tempo

(Феврония всплескивает руками)

Пояр.

ми - ло - е, вмес - те княжат в столичном Ки - - - - - те - же.

Басы I

Басы II

вмес - те княжат в столичном Ки - - - - - те - же.

Хор

allargando

65 a tempo

Trb.

ЗАНАВЕС

810

marcato