

Glinka. Chernomor's March from *Ruslan and Liudmila*

*Ruslan i Liudmila* (*Ruslan and Lyudmila*) is Mikhail Glinka's second and last completed opera, premiered amidst much hype by the Bolshoi troupe in Moscow in 1842. This was six years after his first masterpiece, *Life for the Tsar*, emphatically announced the much-awaited arrival of Russian national opera. For much of the nineteenth century, opera was the focus of intense national debates, and for those who craved the rise of a truly national school, the stakes could not be higher. The problem was not the subject matter (there was any number of libretto possibilities to choose from), but rather the musical style, which somehow had to fuse Western European compositional methods with Russian cultural practices. By all critical acclaim, *Life for the Tsar* was the first opera that measured up to the task (it was famously described by the critic Odoevsky as "Russian folksong. . . raised to the level of tragedy"), and now it was upon Glinka to continue the trend. In many ways, however, *Ruslan* deviates from, rather than follows, the path of *Life for the Tsar*. Its plot draws upon the realm of folk fairytale (*skazka*) rather than history. Its libretto is an adaptation of an original poem by Pushkin rather than a literary description of real events, compiled from several contributors. Perhaps most significantly, the tone of Pushkin's *Ruslan*—playful, ironic, often tongue-in-cheek—stands in stark contrast to the pompous and politically heightened libretto of *Life for the Tsar*. The reception of *Ruslan* was much different, too. Critics objected to the enormous length of the opera and found its flow uneven and stagnant. (Alexander Serov called the work "not a drama, not a play, hence not an opera, but a randomly assembled gallery of musical scenes.") Such innovations as the offstage male chorus representing the gigantic Head (*Golova*) were more often met with ridicule than with approval.

Nobody denied the presence of many individual jewels in the opera, however. Among these is certainly the celebrated *Chernomor's March*—the only instrumental number from the opera to rival the popularity of the Overture. Chernomor is the evil wizard who kidnaps Ruslan's bride, Lyudmila, at the beginning of the opera, thus setting up the chain of events that drive the opera's convoluted plot. His music (purely instrumental, as he does not utter a sound throughout the entire five acts), marked by the distinct whole-tone scale (a symmetrical scale that consists exclusively of whole tones, as opposed to a combination of whole tones and semitones, which is what we hear in a normal diatonic scale) presents itself in stark contrast to the "Russian" music of *Ruslan* and the Grand Assembly Hall of Kiev. This juxtaposition of the two scales, as well as that of the two resulting sets of sonorities, paved the way to an entire vocabulary of musical orientalism that after Glinka was explored and furthered by Borodin, Balakirev, Rimsky-Korsakov, Stravinsky, and others. The most ingenious feature of the march, however, is the opposition of the loud and soft music at the beginning that provides insight into the pompous yet in reality fickle nature of the dwarf Chernomor. Indeed, much of the march (which is thoroughly humorous and not scary) is piano, poking fun at Chernomor's physique, as highlighted in the orchestra by such tricks as the strings' pizzicato and the squeaky harmonics that occasionally follow the loud statements of the theme. Also a propos is the use of the softly tinkling orchestral bells in the middle section. Interestingly, Glinka first heard the march as performed by an amateur orchestra owned by Glinka's friend Grigory Tarnovsky. The orchestra did not have any bells at its disposal, and so the issue had to be fixed by replacing the instrument with a set of wine glasses filled with water, much to the composer's amusement.

**«Руслан и Людмила»** – вторая и последняя завершенная опера Михаила Глинки, премьера которой в обстановке ажиотажа состоялась в Москве в 1842 году. Минуты шесть лет после того, как его шедевр «Жизнь за царя» завоевал признание как первой русской национальной оперы, представление «Руслана» ожидалось с глубоким волнением. Большую часть 19 века опера была в центре горячих дискуссий, и для тех, кто страстно мечтал о возникновении истинно национальной школы, появление этой оперы было чрезвычайно масштабным событием. Основная трудность состояла не в выборе сюжета – здесь уже был довольно большой спектр либретто, – но скорее в выработке музыкального стиля, который должен был бы представлять собой некий сплав западноевропейской

школы композиции с русской культурной традицией. Критики сошлись на общем мнении, что «Жизнь за царя» была первой оперой, которая стала вровень с поставленной задачей. Согласно знаменитому определению критика Одоевского, « музыкальный характер русской мелодии был подмечен Глинкой, он не побоялся основать на нем целую оперу, где довел ее до трагического стиля. Сим подвигом он положил начало новой эпохе в музыке». Развитие этого направления Глинка стал считать своим долгом. Тем не менее, во многих отношениях «Руслан» скорее отклоняется, чем следует стилю, выбранному для оперы «Жизнь за царя». Его сюжет погружает слушателя в мир сказки, а не истории. Его либретто основано на оригинальной поэме Пушкина, а не на литературной компиляции реальных событий, описанных в нескольких источниках. Но, пожалуй, наиболее значительное отличие состоит в тоне пушкинского «Руслана» - игривом, ироничном, часто шутовском, который составляет резкий контраст к помпезному и политически возвышенному либретто «Жизни за царя».

Совершенно по-иному был также воспринят «Руслан» публикой. Критики осуждали чрезмерную затянутость оперы и находили, что ее действие развивается негармонично и вяло. Критик Александр Серов назвал ее «не драма, не пьеса, и не опера, а случайный набор музыкальных сцен». Такие новации, как мужской хор за сценой, представляющий Голову, были встречены скорее со смехом, нежели с одобрением.

Никто, однако, не отрицал присутствие отдельных блестящих жемчужин в опере. Среди них, несомненно, знаменитый «Марш Черномора» – единственный оркестровый отрывок, соперничающий по популярности с Увертюрой. Черномор – черный волшебник, который крадет невесту Руслана, Людмилу, в начале оперы, начиная тем самым цепь событий, составляющих сюжет оперы. На протяжении всех пяти актов оперы он не произносит ни слова. Его тема – чисто инструментальная, отмеченная целотонной гаммой (симметричным рядом, целиком состоящим исключительно из целых тонов, как противовес диатонической гамме – комбинации целых тонов и полутонов), что находится в ярком контрасте с «русской» музыкой Руслана и сцен во дворце Светозара. Это непосредственное соседство двух гамм – как и созвучий, из них извлекаемых – создает основу всего музыкального словаря ориентализма, который после Глинки был исследован и расширен Бородиным, Балакиревым, Римским-Корсаковым, Стравинским и другими. Наиболее оригинальная – и остроумная – черта этого марша, однако, – это оппозиция громкой и тихой музыки в самом начале, что дает возможность заглянуть в душу полного самомнения, но в действительности слабого карлика Черномора.

В самом деле, значительная часть марша, который носит абсолютно юмористический, а не устрашающий характер, – это *riano*, подшучивающее над внешностью Черномора, подчеркиваемой оркестром такими приёмами как пиццикато струнных и скрипучими флажолетами, за которыми время от времени следуют громкие утверждения основной темы. Весьма кстати используются нежно звенящие оркестровые колокольчики в средней части марша. Интересно, что в первый раз Глинка услышал марш в исполнении любительского оркестра своего друга, помещика Григория Тарновского. В оркестре не было колокольчиков, и к удовольствию композитора их заменили винными бокалами, наполненными водой.

