

Муниципальное бюджетное образовательное учреждение  
дополнительного образования  
«Ефимовская детская музыкальная школа»

**Методическое сообщение на тему:**

***«Сказочно-фантастическая тематика в русской  
опере XIX века».***

Сообщение подготовила педагог МБОУ ДО «ЕДМШ» Сохромова Т.В.

п. Ефимовский  
2016 год

## План:

1. Введение. Исторические предпосылки появления на русской сцене сказочной оперы, как одного из путей в развитии жанра.

2. Первый этап становления оперы-сказки. «Волшебная опера» в творчестве русских композиторов в «доглинкинский период» первой трети XIX века: С. И. Давыдова, К. А. Кавоса, А. Н. Верстовского.

3. Опера М. И. Глинки «Руслан и Людмила». Ее значение в развитии сказочно-фантастического оперного жанра для русской музыки. Сказочность — как одна из важнейших сторон этой многогранной оперы.

4. Сказочная опера в творчестве Римского-Корсакова. Динамика развития средств музыкальной выразительности в операх-сказках от «Снегурочки» до «Кашея».

5. Заключение.

«Русская сказка — своеобразное отражение действительности и очень реалистическое, но с перспективой желанного преобразования, метаморфозы мира».

Б.В.Асафьев.

### **Введение.**

Интерес и внимание оперных композиторов разных стран к сказочной тематике проявлялись во все время существования этого жанра. В каждой стране, в том числе и в России, сказочные сюжеты для опер черпались из фольклора, из старинных преданий, легенд, мифов, бережно сохраненных народом, увековеченных в литературных произведениях. Каждое такое оперное творение содержит в себе неповторимые, особенные черты, присущие данной стране.

Оперный жанр в России сформировался значительно позже, чем в ведущих западноевропейских странах. Однако его развитие протекало столь интенсивно, что уже к началу XIX века на сценах театров появились первые достойные внимания национальные оперные спектакли.

Прочный фундамент для существования в России основных музыкальных жанров был заложен в последние 10-летия XVIII века. С этого же времени берет свое начало русская опера, представленная талантливыми композиторами-профессионалами: Е. И. Фоминым, В. А. Пашкевичем, Д. С. Бортнянским.

Она достойно прошла свой путь от незатейливых бытовых комических спектаклей, до высших образцов оперного искусства выдающихся композиторов XIX века.

Рожденная в недрах русского драматического театра, где на сцене одновременно сосуществовали произведения самых разных направлений и стилей, она вобрала в себя многое. В начале XIX века перед русской оперой

открывались разнообразные пути. Выбрав для себя приоритетные направления (история, эпос, народная сказка), она, опираясь на существующие оперные образцы европейских авторов, продолжала приумножать и усовершенствовать достижения прошлого века.

Особое значение для русской оперной сцены имело появление жанра «волшебной оперы». Увлечение русскими композиторами «волшебной» тематикой явилось откликом на пробивающее себе дорогу в Европе новое направление в искусстве — р о м а н т и з м. Общий поток романтических тенденций захватил множество стран, ранее остававшихся в тени. Россия также оказалась вовлеченной в него. Русские композиторы на протяжении всего XIX века находились в поиске своего романтического стиля. Богатые выразительные возможности обнаружили ими в сказочно-фантастической сфере, как одной из линий романтического метода. По словам Белинского, это та «почва души и сердца, откуда поднимаются все неопределенные стремления к лучшему и возвышенному, стараясь находить себе удовлетворение в идеалах, творимых фантазией».

Воплощение сказочных образов было неразрывно связано с обновлением интонационного строя музыкальной речи, с характерными красочными приемами письма, свойственными романтическому стилю. Оно значительно расширило границы выразительности музыки.

Процесс становления русской сказочной оперы шел своим сложным, извилистым путем. Несмотря на то, что опера на сказочный сюжет приобрела классическую четкость, стройность и органичность в творчестве замечательных композиторов, М. И. Глинки и Н. А. Римского-Корсакова, ее принципы, отдельные элементы отразились в творчестве других, не менее именитых авторов. Интерес к сказочно-фантастической тематике в жанре оперы проявляли А. С. Даргомыжский (опера «Русалка»), П.И. Чайковский (оперы «Ундина», «Кузнец Вакула»). Красочность, волшебный колорит этой

музыки проникали и в другие жанры: симфонические сюиты, картины, увертюры, романсы и песни, ф. п. пьесы, и т. д.

## 1.

В первые годы XIX столетия на российской оперной сцене происходили значительные изменения. На смену господствовавшей на ней бытовой комической опере приходят новые жанры. Поистине детищем XIX века стала опера-сказка. Появившись в самом начале 1800-х годов в жанре «волшебной оперы», она предвосхитила такие сказочные шедевры, как «Руслан и Людмила» Глинки и оперы Римского-Корсакова.

Народная сказка завораживала зрителя своей пышностью, декоративностью. Публику привлекали сильные, отважные герои, вокруг которых завязывалась борьба светлых и темных сил, добра и зла. Смело сокрушали они многочисленные преграды на своем пути, благополучно выдерживали все испытания в трудной борьбе со злым волшебством.

Эффектным и роскошным было сценическое оформление оперных спектаклей, где преобладали яркие костюмы и декорации. Оперы-сказки были щедро насыщены неожиданными феерическими эффектами: внезапными превращениями, причудливым освещением отдельных сцен, декоративными трюками в виде гроз и бурь, пожаров и наводнений, волшебных полетов и чередой фантастических танцев. Все это призвано было привлечь публику, поразить ее воображение.

Однако декоративные приемы не всегда являлись внешним наслоением. Часто они все-таки вписывались в композиционную ткань волшебного спектакля.

Первым, достойным внимания образцом русской сказочной оперы явилась опера «Русалка» с музыкой С. И. Давыдова и К. А. Кавоса. Она, как и ряд последовавших в это время «волшебных опер», не отличалась

оригинальностью музыкального языка, но пленяла слушателей своим мелодизмом.

Рубеж XVIII – XIX веков связан с началом деятельности в Петербурге частного немецкого музыкального театра. На его сцене с большим успехом у русской публики ставился зингшпиль австрийского композитора Ф. Кауэра «Дунайская русалка». Русские музыканты не обошли вниманием простоту и мелодичность музыки оперы, решив адаптировать ее постановку к русской сцене. В результате и текст, и музыка подверглись переделке.

Оперное сочинение представляло собой в то время театральную пьесу с музыкальным сопровождением. «Несмотря на большое количество музыкальных номеров, все же композиционно-драматическая концепция принадлежала автору литературного текста. Автор музыки часто оказывался второстепенным лицом». (Губкина Н. В.) По версии русского литератора Краснопольского, незатейливый зингшпиль должен был превратиться в яркий спектакль-зрелище с использованием всевозможных достижений человека в разных областях жизни.

Сюжет «Русалки» был заимствован из народных славянских сказаний. Место действия перенесено с берегов Дуная на берег Днепра. Из четырех частей оперы большего внимания заслуживают две последние. Именно в третьей части, «Леста, днепровская русалка», композитор Давыдов сумел окончательно отойти от венского первоисточника и создать свой вариант русской оперы-сказки. В отличие от своих предшественниц, представляющих собой «народную сказку с пением», в опере большую значимость приобретает именно музыка.

Заметно стремление Давыдова придать также уравновешенность формы опере. Это достигается несколькими композиционными принципами, одним из которых является принцип концентричности, или обрамления, как на уровне целого, так и внутри каждого действия (1 и 2 действия обрамляются массовыми хоровыми сценами, и т. п.). Этот принцип станет в

основе формообразования «Руслана» Глинки и последующих сказочных опер.

Композитор не отступает от важной задачи «волшебной оперы» — поражать воображение зрителя, переносить его в таинственный мир чудес. Свою партитуру он обогатил новыми красками, колористическими эффектами. Впервые удалось создать русифицированную версию «русалочьей музыки». Русалочки образы запечатлены в хоровых эпизодах, поддерживаемых прозрачной и нежной инструментовкой, где баркарольная тема хора сопровождается плавной фигурацией струнных, рисующих набегающие волны, и подголосками деревянно-духовых. Широко используются солирующие инструменты, редкие для того времени тембры английского рожка, арфы, стеклянной гармоники. В этом также намечаются глинкинские тенденции.

В «русалочьих хорах» Давыдов не стремился к усложнению хоровой фактуры. Хор русалок звучит в двухголосном варианте. Прозрачное звучание женского хора в терцию и сексту станет в дальнейшем основой для творческой фантазии Даргомыжского в «русалочьих» эпизодах его «Русалки».

Интересной является трактовка образа карликов, воплощенная в двух хорах «Гурли-бурли», в музыкальном обыгрывании таинственной, бессмысленной их «игрушечной» речи. Второй хор карликов, в большей степени послужил прообразом глинкинского «Марша Черномора». Это и общая идея жанра марша, выраженная в примитивной маршевой ритмике, и конкретные музыкальные приемы, воссоздающие образ карлика: экзотические краски оркестра (использование контрастной переключки тембров: литавры, медь и треугольник), контрастная динамика, наконец, целотонная гамма, называемая впоследствии гаммой Черномора.

В опере «Леста, днепровская русалка» Давыдов сумел заложить основы для самостоятельного развития нового направления в русском оперном

театре. Последовавшие за этим «волшебные оперы» претворяли «сказочные» находки композитора и драматурга, а также развивали новые стороны жанра.

В этом ряду, одной из наиболее значительных явилась опера Кавоса «Илья-богатырь» на текст баснописца И. А. Крылова. В ней наблюдается несомненное углубление сказочного жанра, постепенное сближение былинного эпоса и русской народной сказки, более отчетливо проступают черты будущей русской сказочной оперы. Центральный образ богатыря Ильи уже предвосхищает глинкинского Руслана. Новый романтический элемент вносят в оперу фантастические картины царства волшебницы Зломеки. Грациозные танцы восточных красавиц — намек на «сцену обольщения» из III действия оперы Глинки.

Особое место в истории русского музыкального театра занимает творчество А. Н. Верстовского. Именно ему суждено было завершить весь путь развития русской оперы до Глинки. Типичный представитель романтического направления, он был погружен в мир старины, народных легенд, в сферу сказочной фантастики. В понимании романтического Верстовский сближается в первую очередь с Вебером. Во многом опера «Волшебный стрелок» оказала влияние на фантастические сцены опер Верстовского. Это и традиции разговорных диалогов, и оркестровые эффекты в обрисовке зловещих образов (мрачные унисоны, тремоло литавр, мотивы скачки, усиление медной группы), и попытка введения лейтмотива (тема искупления в опере «Вадим»), и взволнованный характер увертюры, основанных на сопоставлении тем злых сил и светлых образов. При всем этом, в своих волшебных-романтических операх Верстовский стремится усилить русский национальный колорит музыки.

В драматургическом отношении его оперы «Пан Твардовский» и «Вадим» сильно отличаются от наивных опер Давыдова и Кавоса. Музыка



здесь занимает преобладающее место. Вместо наивной феерии на сцене появился большой романтический спектакль. Но спектакль этот еще во многом ограничен рамками театральных условностей, характерных для переходного периода от развлекательной «волшебной оперы» к гениальным русским операм-сказкам.

## 2.

«На русской музыкальной почве вырос роскошный цветок — он ваша радость, ваша слава... Берегите его! Он цветок нежный и цветет лишь один раз в столетие». Эти проникновенные слова выдающегося критика В. Одоевского прозвучали в адрес гениальной оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила».

Обращение Глинки к жанру оперы-сказки стало великим событием не только в его жизни, но и во всей отечественной музыке. Оно предопределило дальнейший путь развития сказочной оперы в творчестве выдающихся русских композиторов.

Создавая «Руслана», Глинка не мог миновать опыта в этом направлении своих предшественников. «Мимо него не прошли бесследно ни сказочные, былинные образы наивно-романтических опер 1800-х годов («Русалка», «Илья-богатырь»)..., ни фантастика опер Верстовского».

И хотя сам Глинка называл свое детище «большой волшебной оперой», по силе художественных образов и уровню мастерства, она не идет ни в какое сравнение с «волшебной» оперой начала XIX века. Вместо наивной оперы-сказки появилось грандиозное произведение, раскрывающее глубокие философские идеи верности долгу, победы добра над злом, торжества любви.

Вся опера проникнута солнечным пушкинским оптимизмом. Во всей оперной литературе не много найдется таких светлых, ясных по тону произведений. По-новому зазвучала сказочная поэма, которую композитор наделил чертами былинного повествования. Неторопливо, по эпически размеренно протекает развитие событий в опере. Глинкой был создан свой тип повествовательной оперной драматургии. Важной особенностью ее является принцип картинных сопоставлений, присущих природе народной сказки, народного эпоса. Действие переносится из княжеской грядницы в таинственный лес, в южное царство Наины, в призрачные сады Черномора.

Общая композиция оперы подчинена строгому принципу симметрии. Стройность ее создается путем обрамления; так тематический материал увертюры Глинка повторяет в финале V действия, в той же тональности ре мажор («зачин» и «концовка» в сказке). Крайние акты, образуя грандиозную «арку», рисуют картины Киевской Руси. Между ними разворачиваются контрастные волшебные сцены. Две противоположные образные сферы: светлые, жизненные богатырские образы и «злые» фантастические силы («силы действия и контрдействия») — взаимодействуют в опере путем сопоставления, контраста. Этот же принцип в дальнейшем будет положен в основу сказочных опер Римского-Корсакова.

Закон симметрии, характерный для русского фольклора, сказался и в расстановке основных действующих лиц оперы. Двум злым волшебникам — Наине и Черномору — противостоят два добрых старца — Баян и Финн; любящим друг друга Руслану и Людмиле — Ратмир и Горислава.

В опере сосуществуют три драматургические линии: героико-эпическая, лирическая и фантастическая. Великим достоинством ее, проложившим новые пути для последующих сказочных опер, являются сцены, увлекающие слушателя в мир фантастических чудес.

Восток и фантастика властно завладели воображением композитора с первых дней творческого процесса. Обе эти линии в опере нераздельны. Ярким восточным колоритом окрашены все фантастические сцены III и IV действий. Не случайно таинственный мир принял у Глинки облик некоего «восточного царства». В традиции русской сказки мотивы колдовских чар часто связывались с образами Востока, загадочного и притягательного.

По силе и яркости оркестрово-симфонической звукописи, наиболее впечатляющим в обрисовке фантастических образов, является IV действие. Именно здесь со всей силой раскрываются все выразительные возможности глинкинского «волшебства». Намеченные ранее в увертюре и в первом действии темы Черномора здесь развились в целую образную систему.

Композитором смело применяются особые ладовые средства в обрисовке образа зловещего карлика. Использование целотонности и связанной с ней гармонии увеличенного трезвучия, уже имело место в европейской музыке, но только Глинке удалось возвести этот звукоряд в законченную ладовую систему, символизирующую фантастический «заколдованный круг». Холодная, без привычных ладовых тяготений целотонность противопоставлена эмоционально окрашенным мажору и минору.

Острый ладогармонический колорит передают «аккорды оцепенения» (два септаккорда на расстоянии м. 3, на фоне выдержанного органного пункта). Также выразительно противопоставлена целотонности семантика уменьшенного трезвучия, острые гармонии которого, в сочетании с деревянно-духовыми тембрами характеризуют злую волшебницу Наину (антракт ко II д.).

Злые волшебники в опере одновременно чудовищны и комичны. Приемы пародии и гротеска использованы Глинкой в грандиозном марше Черномора (IV д.). Музыка передает черты волшебника злого и забавного в своем карликовом облике (идея марша послужила в свою очередь образцом

для создания Римским-Корсаковым шествия царя Берендея). Контрастные тембровые и динамические оркестровые эффекты прекрасно передают иллюзорность и хрупкость мира злых колдовских чар, где угловатая поступь марша, мощная звучность оркестра сменяются прозрачным звоном колокольчиков.

Не менее комичен образ Наины. Острые staccato деревянно-духовых рисуют перед слушателями образ трясущейся «страшной старушки».

Эти и другие новации, так естественно сложившиеся в «Руслане», послужили прекрасным подспорьем в поиске своего оригинального сказочного стиля в творчестве Римского-Корсакова, для которого сказочно-эпическое направление в оперном творчестве стало одним из основополагающих.

### 3.

«...Мой род это — сказка, былина и непременно русские», (Римский-Корсаков).

Русское профессиональное искусство ждало композиторов, которые подхватили бы и развили сказочную линию гениальной оперы Глинки «Руслан и Людмила». И задачу развития этой линии суждено было осуществить «величайшему среди музыкантов сказочнику» Н. А. Римскому-Корсакову. Из пятнадцати опер, им написанных, девять созданы на сказочные или легендарные сюжеты.

Под сказочным пером Римского-Корсакова расцветает чудесный мир волшебного-поэтического вымысла. Фантастика в его произведениях лишена налета мистицизма. Она, по словам композитора, своими корнями имеет нормальные земные ощущения. Как и в народных сказках, это не уход от действительности. Волшебный мир тесно взаимосвязан в его музыке с реальным людским бытом, фантастические образы сливаются с реальными картинами природы.

Поражает необычайное жанровое многообразие сказочно-эпических опер. «Весенняя сказка», волшебная опера-балет, «быль-колядка», «опера-былина», сказка-аллегория, сказка-сатира. И нигде композитор не повторяется, всегда ищет новые формы, соответствующие сюжету.

Проявляя богатейшую творческую фантазию, Римский-Корсаков создает галерею разнохарактерных фантастических образов. Это и русалки в «Майской ночи», и пугающий Леший в «Снегурочке», и обитатели подводного царства в «Садко», и волшебные затеи города Леденца в «Сказке о царе Салтане», и обольстительные Кашеевна и Шемаханская царица, — целый мир, загадочный и необычный, покоряющий своей яркостью и живописностью.

«Оперное произведение есть прежде всего произведение музыкальное». Это высказывание композитора определяет первостепенную роль в его операх мелодического начала. Если в показе реальных героев основой в мелодике является народная песня (подлинные напевы, или его собственные, написанные в духе р. н. п.), то в противоположность этому, мелодика, характеризующая волшебные образы, имеет инструментальную природу и выступает в изоощренной, хроматизированной форме (Волхова, Царевна-Лебедь).

Такое же противопоставление реального и волшебного наблюдается и в гармоническом языке. С одной стороны, диатонические гармонии, с привлечением натуральных ладов, идущих от стилистики крестьянской песни. С другой — изысканная хроматика, роскошные, пряные аккорды, завораживающие цепи созвучий. Опираясь на традиции «Руслана» Глинки, Римский-Корсаков создал свою систему ладо-гармонических средств. Ее основой стали сложные лады: увеличенный, цепной и особенно уменьшенный, с характерным звукорядом тон — полутон («гамма Римского-Корсакова»).

Непревзойденный мастер оркестрового письма, Римский-Корсаков и в этой области необычайно расширил рамки выразительности. Особым, неповторимым колоритом пронизаны фантастические сцены его сказочных опер. Свежо и красочно звучит оркестр, насыщенный неожиданными тембровыми сочетаниями.

Композитор симфонизирует оперу. В музыкальных характеристиках персонажей он широко использует лейтмотивы (лейтгармонии, лейттембры), образующие свою разветвленную систему.

Одним из важнейших звеньев на пути Римского-Корсакова к опере-сказке стала написанная за год до создания «Снегурочки» опера «Майская ночь». Музыка оперы впитала в себя и поэтичность гоголевской повести, и причудливое сочетание бытового и фантастического начал, и картины природы, и тонкий украинский юмор. Именно фантастическое начало в этой опере впервые у Римского-Корсакова получило широкое развитие.

Композитор сопоставляет два мира: мир живых людей, мир реальный — и мир сказочный, мир «нежити». Фантастическое нашло воплощение в балладе Левко и в образах Панночки и русалок.

Особое место в «Майской ночи» занимает 1 ч. III д.: ночная сцена у пруда — встреча Левко с Панночкой и русалками. В песнях и играх русалок наряду с мелодиями народного склада присутствует особый колорит волшебности, который проявляется в особой грациозности мелодики, в мягких и нежных красках оркестрового сопровождения. Не трудно усмотреть аналогию этой сцены с «русалочьими» сценами из опер Давыдова, Даргомыжского.

Образ Панночки — один из первых фантастических женских образов. В ее музыкальной характеристике преобладают мягкие тона. Лейттемп — переливчатые «хрустальные» *glissando* арф (близость ср. части «Марша Черномора»). Лейтмотив Панночки — печальная короткая мелодия,

кажущаяся зыбкой, хрупкой, бесплотной, благодаря гармонической неустойчивости. Соло валторны создает вместе со струящимися звуками арфы зачарованный, волшебный колорит.

Опера эта во многом определила дальнейшее направление оперного творчества Римского-Корсакова: фантастика, сказка, борьба темных и светлых сил.

Следующая опера-сказка «Снегурочка» стала высшим достижением в этом направлении в первые годы творческой зрелости мастера. Написав ее по одноименной пьесе-сказке Островского, композитор отказался от развернутых «бытовых картинок» в поселке берендеев, тем самым подчеркивая сказочную основу всего действия.

По своему складу, изложению, развитию музыкальных образов «Снегурочка» приближается к сказочному повествованию с характерным неторопливым развертыванием сюжета. Как и в других сказочных операх миру реальному (народ, Бобыль и Бобылиха, Купава, Мизгирь) здесь противопоставлен мир сказочно-фантастический (Весна, Мороз, Леший). Связующим звеном между ними являются Снегурочка, пастух Лель и царь Берендей. «Двоемирие» в опере — это контрастные, но не враждебные сферы, олицетворяющие единство природы и человека.

В музыкальной характеристике берендеев Римский-Корсаков использует народные тексты и мелодии, древний славянский фольклор, оркестровое сопровождение часто имитирует тембры народных инструментов. Иные средства музыкальной выразительности использует композитор в характеристике сказочных персонажей.

В обрисовке обеих этих сфер автор музыки применил широко развитую систему лейтмотивов, метко характеризующих музыкально-сценические образы, с эволюцией которых эти лейтмотивы (лейттембры, лейтгармонии) подвергаются трансформации.

Среди фантастических персонажей оперы «Снегурочка» особенно выделяется фигура Лешего. В музыкальной характеристике Лешего и его лесного царства Римский-Корсаков применяет особые выразительные средства музыки. В основе его лейтмотива лежит нисходящая тритоновая интонация, в последствии (в III д.) становясь тритоновым созвучием с «пугающей» звучностью (лейтгармония), инструментованным четырьмя валторнами и тарелками (лейттембр). Особый колористический эффект содержится в аккорде, представляющем собой одновременное сочетание 6 звуков целотонной гаммы или двух увеличенных трезвучий (с — е — gis и b — d — fis). Композитор словно подчеркивает чуждость, враждебность человеку этого сказочного существа.

Миниатюрной симфонической картиной является вся сцена Лешего и Мизгиря в зачарованном лесу. Фугированное изложение темы образно передает сказочно-быстро вырастающие ряды деревьев. Одно из чудес — музыка мерцающих светляков, возникшая на основе того же тритона. Впечатление фантастичности здесь создается оркестровыми красками: сочетание фигураций флейты и арфы с колокольчиками в высоком регистре с медленным движением басового голоса у контрабаса и тубы.

Несколько иным предстает перед слушателем образ Деда Мороза. Его лейтмотив также звучит в оркестре. Он представляет собой слитые воедино три фразы, создающие суровый колорит зимней стихии, сковывающей все живое.

Лейтмотив Ярилы-Солнца полон грозной мощи в сцене пролога. Величаво и торжественно звучит он в финале оперы.

Образ Весны воплощен в пленительных по красоте мелодиях, от которых веет человеческим теплом, светом. Но статичный характер лейттемы, выраженный в повторном строении, мелодической «замкнутости», сохранения в оркестре «лейттембра» (валторны), убеждает в неизменности и неизбежном возвращении сил природы.

Зрелым художником, владеющим тайнами композиторской техники и законами мастерства, приходит Римский-Корсаков к «Садко» — своей шестой опере, занимающей особое место в оперном творчестве композитора.



Вдохновителем и помощником в работе был В. Стасов. Он писал композитору: «... там все время налицо седая русская языческая древность и элементы волшебный, сказочный, фантастичный, а они все, кажется, с наибольшею силою и всего глубже заложены в вашу художественную натуру».

В основу оперы был положен не обычный сказочный сюжет, а былина, что существенно повлияло на ее облик. В контрастном чередовании, эпически неторопливо сменяются красочные картины оперы. Удивительной стройностью отличается композиция. Центральной опорой служит 4-я картина, уравновешенная крайними — 1-й и 7-й. По принципу симметрии соотносятся и фантастические картины — 2-я и 6-я.

Небывалой рельефности достигает здесь противопоставление между реальным (жизнь древнего Новгорода) и волшебным миром подводного царства. Музыка фантастических сцен «Садко» Римский-Корсаков относил к лучшим своим достижениям. Мир волшебный раскрывается с помощью богатейшей палитры оркестровых красок, в причудливом сочетании различных тембров и в неожиданных приемах исполнения. Вокальное начало в музыке уступает господству узорчатых мелодических линий, виртуозным распевам (вокализам) на фоне зыбких, причудливых гармоний ув. трезвучия, нонаккорда, различных септаккордов (партия Волховы).

Партитура «Садко» насыщена звуковыми картинами. Наиболее яркой в изображении фантастического Подводного царства является 6-я картина. Она по своему значению подобна симфонической поэме. Здесь достигает своей кульминации декоративно-звукописная сторона оперы. Фантастический колорит картины создается «волшебными» гармониями (сочетание малого вводного септаккорда с ув. трезвучием тоники), использованием «сапфировой» тональности Ми мажор, звучанием в разных октавах отрезков гаммы тон-полутон, общая неустойчивость и зыбкость «плещущейся» из-за постоянных тремоло и трелей музыкальной ткани... В этой картине Римский-Корсаков мастерски объединяет лейтмотивы Волховы, Морского царя, Подводного царства, моря, рыбок-золото перо. Сцена «Шествие чуд морских» — одна из лучших фантастических сцен в корсаковских операх.

По словам А. Н. Серова: «Эта музыка действительно переносит вас в глубь волн — это что-то «водяное», «подводное», настолько, что никакими словами нельзя выразить ничего подобного».

Увлекательное путешествие в мир сказочных образов привело Римского-Корсакова к созданию сказки на пушкинский сюжет. Последней в XIX веке сказочной оперой стала «Сказка о царе Салтане» — веселая опера-небывальщина в духе занимательного ярмарочного представления. Звонкие фанфарные вступления к каждому ее акту, как бы приглашают публику на сказочное диво.

По словам композитора, это «просто сказка», без всякой символики и многозначности. В музыке преобладают светлые и добрые чувства. Зло и коварство в опере несколько «игрушечное», совсем не опасное. Быт сказочных городов Леденца и Тьмутаракани выдержан в пародийном духе с помощью смешения пестрых стилей русской музыки (интонации петровских фанфар, пышного придворного хора XVIII в., знаменного распева, народной песни, представленной разнообразными жанрами и городского фольклора). В создании выразительного музыкального языка, на котором можно было бы «сказывать» русскую сказку и видел свою основную задачу в этой опере Римский-Корсаков.

С большим мастерством ему удалось передать народную манеру повествования. Это выразилось и в приемах симметричных повторений (появления Лебедь-птицы, сцены Гвидона на берегу моря, 3-кратные повторения колыбельной песни в I д., упомянутые фанфары), и в регулярном звучании живописных симфонических антрактов, создающих неторопливость развития действия, в частой смене места действия (контрастном чередовании муз. картин).

Противопоставление двух миров в «Салтане»: реально-бытового и сказочно-фантастического (царство Салтана и образ Царевны-Лебедь с

чудесами острова-Буяна), в отличие от других опер, не столь резкое. Наоборот, Римский-Корсаков стремится подчеркнуть их близость, применяя для обрисовки фантастических образов реалистические музыкальные жанры: песня (образы белочки и царевны), марш (богатыри).

Среди образов музыкальной сказки лишь один воплощает подлинную фантастику — это Царевна-Лебедь. Ее образ тесно связан с морем, олицетворяющим чудесную силу, помогающую людям. По мере развития действия, завораживающая, прихотливо-изысканная по мелодике, инструментальная по складу, с «птичьими» переливами, партия Лебеди превращается в певучую, очеловеченную лирическими интонациями мелодию.

Широкое применение в опере нашла система лейтмотивов. Все главные персонажи наделены краткими, выразительными темами. Так, в духе иронически-шутливого марша звучит лейтмотив царя Салтана. Благодаря своеобразной инструментовке (звучание малой флейты в высоком регистре), воинственной теме придан «игрушечный» характер. Образ Милитрисы выдержан в лирических тонах. Лейтмотив Гвидона напоминает удалой молодецкий клич. В лейтмотиве бабы Бабарихи слышится злой наговор, колдовская ворожба.

Удивительные оркестровые находки в этой опере свидетельствуют о неистощимой инструментальной фантазии Римского-Корсакова. Средствами оркестра, с «ювелирным» мастерством звукоподражания представлены образы летящего шмеля (гениально найденный тембр деревянно-духовых), чудесной белки (флейта пикколо на фоне *pizzicato* струнных, ксилофон и челеста), появление сказочного города Леденца (подключение к остро звучащим деревянным и струнным арфы и колокольчиков), мрачный морской пейзаж с ярко мерцающими звездами...

«Сказка о царе Салтане» явилась достойным итогом в развитии сказочно-фантастической оперы XIX века. Композитору удалось найти приемы *условного* музыкального театра, получившего развитие уже в XX веке. Это и отстраненность от исторической и бытовой конкретики, и звуковая орнаментальность, колористичность, и отмеченные чертами

масочности образы. Как никому до него, Римскому-Корсакову удалось воссоздать искусственный, но мудрый мир русской сказки.

Как о «прощании со сказкой» говорил сам композитор об этой опере. В действительности она явилась лишь поворотом к двум следующим операм-сказкам — «Кашей бессмертный» и «Золотой петушок».

Одна из поздних опер Римского-Корсакова «Кашей бессмертный», появилась в первые годы XX столетия. Эта небольшая по масштабам опера вошла в сокровищницу музыкального искусства, как произведение, отмеченное новаторскими чертами.

Во многом появлению такой сказки способствовало изучение композитором поздних опер Р. Вагнера, в которых его внимание привлекала текучесть, связность формы, острая, непривычная для слуха гармония.

Свой замысел Римский-Корсаков воплотил в аллегорической форме, прикрыв его несколько туманной символикой «осенней сказочки». В фабуле оперы много типичных корсаковских ситуаций, сценических образов. Это борьба темных и светлых сил. Олицетворение их в явлениях природы: снежная метель, осенний пейзаж и осенние тучи — символы царства Кашея; Буря-Богатырь, весенняя зелень и солнце — символы освобождения. Столь же типично противопоставление мира волшебного миру людскому, но здесь различие резче и сложнее. Как и во всех предыдущих операх, большую роль играет здесь противопоставление женских образов: Царевна Ненаглядная Краса, олицетворяющая кроткую женственность и Кашеевна — олицетворение «злой красоты».

Композитор ясно проводит параллель между «Кашеем» и «Снегурочкой» — «весенней сказочкой». Однако эмоциональный колорит в операх совершенно противоположный: в «Снегурочке» — пробуждение и расцвет сил природы; в «Кашее» — господство гнетущей осенней сумрачности. По словам самого автора, «...В общем получилось настроение

мрачное и безрадостное, с редкими просветами, а иногда со зловещими блесками».

«Кащей» — важный и интереснейший этап в эволюции музыкальной речи Римского-Корсакова. Сознательно им вводятся в оперу новые и «крайние» в своей остроте средства музыкальной выразительности. Автор писал, что в опере «гармония доведена до крайних пределов, хотя в «сверхгармонию» не переходит». Не смотря на то, что в опере много певучих и красивых мелодий, все же композитор в письмах к друзьям обращает их внимание на гармонические находки в «Кашее». Именно в сфере гармонии опера внесла много нового в стиль ее автора и в русскую музыку в целом.

Как и в других операх, Римский-Корсаков сочетает в «Кашее» гармонии сложных ладов с гармониями диатонической системы. «Обычными» гармониями оттеняется необычность «кашеевых» гармоний, при этом гармоническое мышление остается ясным, логичным.

Замысел оперы диктовал применение острых, диссонирующих звукосочетаний, «колючих» мелодий, «пряных» звучаний. Уже лаконичное вступление приковывает слух. Угрожающая, будто вползающая тема — это лейтмотив Кашея. «Сжатая» в интервал большой терции (ум.4), с причудливо изломанной хроматикой, бездушная тема Кашея проходит через всю оперу, подвергаясь каждый раз существенным изменениям. Мрачную картину рисует музыка во вступлении: таинственные, призрачные аккордовые последования сменяются спускающимися по целым тонам б.3 на фоне тритонового органного пункта в нижних голосах. Музыка построена на шести звуках целотонной гаммы, истоки которой — в гликинской гамме Черномора. В оркестре метко обрисована старчески-уродливая походка бессмертного героя. Синкопически - «хромающая» мелодия, грузные «шаги» фагота, глухие «выкрики» засурдиненных валторн — рисуют образ в гротескно-сказочном облике (параллель с «Маршем Черномора», шествием царя Берендея, маршем царя Салтана).

Более сложной гармонией (альтерированный минорный доминантноаккорд) охарактеризован Кащей в момент переживаемого им ужаса, при мысли о возможной смерти. Можно говорить о роли «тритоновости» в опере. Тритоновые интонации упорно повторяются и в сопровождении и в вокальной партии, производя впечатление бездушия, леденящего холода.

Музыкальный мир Кашеевны покоряет своей оригинальной зловещей красотой. Это мир роскошных, обольстительно-пряных гармоний, чарующих

тембровых сочетаний, ядовито обволакивающих хроматизированных мелодий. В партии этой героини доминируют таинственно-зловещие по звучанию большие терции. Образ Кашеевны претерпевает в опере значительные изменения. Необратимым становится процесс ее очеловечивания, подобно метаморфозам, произошедшим с образами Снегурочки, Волховы, Царевны-Лебедь.

Как и в других операх, действующие лица здесь наделены лейтмотивами. Однако в позднем оперном творчестве Римского-Корсакова лейтмотивная система приобретает особое значение. В зависимости от развития сюжета эти темы подвергаются различным преобразованиям, сменяя друг друга, или переплетаясь, и становятся музыкальной основой произведения.

В «Кашее» композитор отходит от традиционного деления на номера и стремится к непрерывности, текучести действия. Небольшие размеры произведения позволили ему отказаться даже от антрактов: все три картины следуют одна за другой без перерыва, соединяясь между собой оркестровыми интермеццо.

Закономерно, что реакция на постановку оперы была неоднозначной. Горячие споры вызвала новая, необычная трактовка оперы-сказки. Тогда было ясно, что композитор пророчески заглянул в будущее музыкального творчества, в XX век. Множество нитей потянулось от «Кашея» к ставшей последней сказочно-сатирической опере «Золотой петушок», полностью принадлежащей новому веку, и далее, к сказочным оперным образцам других авторов.

#### 4.

Сказочная струя в общем потоке развития русского музыкального творчества оказалась яркой, притягательной, неисчерпаемой по своим возможностям. Для русской музыки хватило лишь одного века, чтобы из примитивной народной сказки, в которой музыка не являлась полноправным участником действия, опера-сказка могла превратиться в настоящий

сказочный музыкальный спектакль, развивающийся по законам оперной драматургии. Именно сказочная опера стала для композиторов благодатной почвой для экспериментов в области выразительных средств, форм и жанров музыки.

Теснейшим образом переплетаясь с литературными сказочными шедеврами А. С. Пушкина, В. А. Жуковского, Н. В. Гоголя, А. Н. Островского, с удивительными сказочными художественными полотнами В. М. Васнецова, М. А. Врубеля. Н. К. Рериха, К. А. Коровина, иллюстратора русских сказок И. Я. Билибина, музыкальная сказка значительно обогащалась сама, и вдохновляла на создание новых «волшебных» по колориту произведений искусства.

Популярность сказочного жанра со временем только укрепляется. Сказка, во всех ее проявлениях, всегда будет иметь своего благодарного слушателя, ценящего в ней высокое этическое начало и неувядающую красоту.

## Список литературы:

### Учебная литература.

История русской музыки (общ.ред. Кандинского А. И.). т.1, М.: Музыка 1980

История зарубежной музыки (общ. ред. Конен В.). Вып. 3, М.: Музыка, 1976

Русская музыкальная литература. Вып. 1, 3: Учебное пособие для музыкальных училищ. М.: Музыка, 1982, 1976.

Рапацкая Л. А. История русской музыки от Древней Руси до «Серебряного века». М., 2001.

Орлова Е. Лекции по истории русской музыки. М.: Музыка, 1985

### Книги и статьи.

Губкина Н. В. Немецкий музыкальный театр в Петербурге в 1 половине XIX века. СПб, 2003

Кунин И. Ф. Николай Андреевич Римский-Корсаков. М.: Музыка, 1983.

Ливанова Т. Н., М. И. Глинка, т.2. М.: Музыка, 1955

Михеева Л., Розова Т. В мире оперы. Популярные очерки. Л.: Сов. композитор, 1989.

Музыкальная энциклопедия (под ред. Келдыша Ю. В.) т. 2, 4, М.: 1978.

Оперы Н. А. Римского-Корсакова. Путеводитель.// Цендровский В. Оперное творчество Н. А. Римского-Корсакова., Финкельштейн З. «Майская ночь»., Кулаковский Л. «Снегурочка»., Цуккерман В. «Садко»., Озерцовская И. «Сказка о царе Салтане»., Цендровский В. «Кашей бессмертный» М.: Музыка, 1976.

Сказка в творчестве Н. А. Римского-Корсакова. Статьи.// Карнаух Т. «Музыка и волшебство»., Прохорова И. «Снегурочка»., Баева А. «Садко»., Казаурова А. «Сказка о царе Салтане»., Лейтес Р. «Кашей бессмертный»., М.: Музыка, 1987.

Слово о музыке. Русские композиторы XIX века (сост. Григорович В. Б., Андреева З. М.). М.: «Просвещение», 1990.

Соловцов А. Николай Андреевич Римский-Корсаков: Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1984.



