

Кодовое слово: Шабаш

Особенности оркестровки симфонической сюиты «Ночь на горе Триглав»

Номинация: Музыкальное искусство XVIII-XIX вв.

Автор: Гулявцева Александра Олеговна

Наименование учебного заведения: Казённое профессиональное образовательное учреждение Удмуртской Республики «Республиканский музыкальный колледж» (КПОУ УР «РМК»)

Специальность: Теория музыки, 3 курс

ФИО научного руководителя, должность: Митькова Анастасия Дмитриевна, преподаватель теоретического отделения КПОУ УР «РМК»

Введение

В 1872 году сюжет оперы «Млада» был предложен директором императорских театров Степаном Александровичем Гедеоновым для создания коллективной оперы-балета группе композиторов. В нее входили: Ц. А. Кюи, М. П. Мусоргский, А. П. Бородин, Н. А. Римский-Корсаков, а также постоянный балетный композитор императорских театров Л. Минкус. Эта работа осталась незавершенной, а большая часть созданной музыки вошла в другие произведения упомянутых авторов.

Спустя почти два десятилетия, в 1889 году, Римский-Корсаков вернулся к этому сюжету и создал на его основе собственную оперу-балет. Партитура «Млады» была закончена Римским-Корсаковым в 1890 году. В том же году на шестом Русском симфоническом концерте впервые были исполнены отрывки из оперы, а премьера прошла осенью 1892 года. По собственному признанию Римского-Корсакова, работа над музыкальным материалом оперы проходила весьма быстро, оркестровка же наоборот заняла довольно значительное время.

Основными выразительными средствами для создания фантастического колорита у Римского-Корсакова является красочная, декоративная позднеромантическая гармония и детализированная инструментовка. Многие фрагменты «Млады», «Ночи перед Рождеством» и «Садко» - это мастерски выписанные оркестровые картины (с участием хора и солистов). Не случайно они в качестве самостоятельных оркестровых пьес переносятся Римским-Корсаковым из театра на концертную эстраду. Такова **«Ночь на горе Триглав»** - авторская концертная редакция целого акта из оперы-балета «Млада». В нее входит интродукция и 5 эпизодов-сцен из третьего действия оперы «На горе Триглав», рисующего большой шабаш нечистой силы.

Если в операх Римского-Корсакова 70-80-х годов – «Майской ночи», «Снегурочке» - большую роль обретает мифологический элемент, языческие представления о природе, почитание древнеславянских языческих богов, то в произведениях 90-х годов («Ночь перед Рождеством», «Садко», «Сказка о царе

Салтане» и др.) возрастает значение фантастических эпизодов. Фантастические эпизоды образуют самостоятельную образную сферу, в которой превалирует «темное» начало. В опере расширяется сфера «негативной» волшебной образности: в обрисовке владык подземного «адского» мира Морены и Чернобога. Для этого композитору требуются особенные оркестровые средства.

Особенности создания оперы «Млада» описаны в работах Альбрехта Гауба¹ и С.А.Подшиваловой в соавторстве с О.В. Шмаковой². Особенности оркестровки композитора были проанализированы в статье Осколкова³ А.С., однако автор не дал детализированного анализа музыки композитора, а лишь обобщенно наметил основные приемы оркестрового стиля композитора. Между тем, существует необходимость в детальном анализе музыкального текста композитора для формирования выводов об основных особенностях оркестрового письма композитора. Этим обуславливается актуальность данного исследования.

Цель данной исследовательской работы – выявить с Римского-Корсакова в создании фантастических сцен на примере симфонической сюиты «Ночь на горе Триглав».

Материалом исследования служит нотное издание партитуры симфонической сюиты «Ночь на горе Триглав» М.Беляева (Лейпциг, 1902).

В задачи данной работы входит анализ партитуры симфонической сюиты «Ночь на горе Триглав», выявление приёмов оркестровки, особенностей оркестра Римского-Корсакова, а также систематизация оркестровых приемов по образным сферам оперы.

¹ Статья «Академическое издание коллективной «Млады» и его пределы» Альбрехт Гауб (США), перевод М.П. Рахмановой, 2015, а также статье Коллективная опера-балет «Млада» (1872): первый выход в свет».

² «Опера-балет «Млада» Римского-Корсакова: из истории создания, постановок, выставок». МБОУ ВО «Волгоградская консерватория (институт) им. П.А. Серебрякова»

³ «Оркестровая специфика оперы-балета «Млада» Н.А. Римского-Корсакова», А. С. Осколков

Особенности оркестровки симфонической сюиты «Ночь на горе Триглав»

Интродукция

«Ночь. Ущелье на вершине горы Триглав».

Вступление рисует картину спокойной ночи. Этому способствует избранный композитором Си мажор и тембры флейты, гобоя, скрипки и валторны. Инструменты играют на *pp*, прозрачная фактура оркестра передает умиротворение тихой ночи. Медленный, будто бы замирающий на каждой ступени спуск по тоническому трезвучию через фактуру струнных (с сурдинами) и деревянных духовых символизирует заход солнца и приход темноты над горой Триглав.

Легкие арпеджированные консонирующие покачивания у струнных инструментов Римский-Корсаков также использует в сцене 5, что создаёт арку, обрамляющую всю симфоническую сюиту.

Пример №1

The image shows a page of a musical score for the introduction of the symphonic suite 'Night on Triglav Mountain'. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

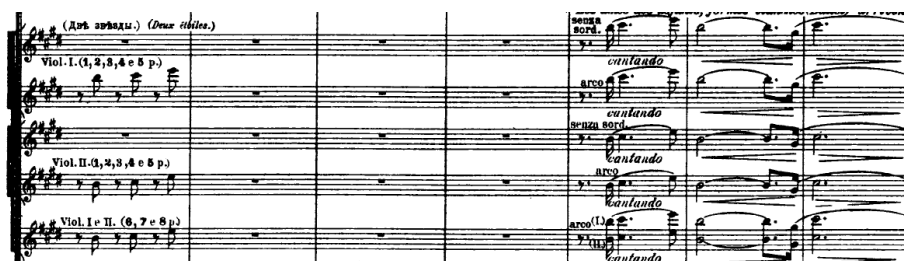
- Flauto piccolo (III.)
- 2 Flauti (I, II.)
- 2 Oboi (I, II.)
- Oboe alto (III.)
- 3 Clarinetti in la ♭
- Clarinetto basso in la ♭
- 2 Fagotti (I, II.)
- Contra-Fagotto (III.)
- 3 Corni in mi ♭
- 16 Violini I.
- 16 Violini II.
- 12 Viole.
- 12 Violoncelli.
- 8 Contra-bassi.

The score is in the key of C major and 3/4 time. The tempo is marked 'Moderato e tranquillo'. The dynamics are primarily *pp* (pianissimo) and *ppp* (pianissimissimo). The string parts are marked with 'con sordini' (with mutes). The woodwind parts are marked with 'pp' and 'ppp'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Тембры наслаиваются друг на друга постепенно, создавая таинственную окраску. Волшебный колорит создают арпеджио арф и колокольчики⁴. Партию колокольчиков, будто «эхом» имитируют деревянные духовые, что придает звучности оркестра, объем и пространственный эффект горных вершин. Басовые ноты струнных облегчены приемом *pizzicato*.

По указаниям автора, Тени усопших постепенно собираются на сцене (в оперном спектакле). Вместе с тем крепнет партия скрипок, «выпевающих» («cantando») непродолжительную, но очень выразительную мелодию, своеобразный лейтмотив теней. Именно в этой партии вырисовывается тема будущего фантастического коло⁵.

Пример № 2



В группах деревянных духовых и медных инструментов появляются фрагменты, уже отчетливо предвосхищающие темы следующей танцевальной сцены.

Пример № 3



В кульминации интродукции Римский-Корсаков вводит женский хор в качестве тембра. Хор выдерживает уменьшенный септаккорд 6 тактов, без разрешения, добавляя краску этой сцене.

Пример № 4



Таким образом, основной тематический материал сюиты и тембровые принципы подготавливаются уже в интродукции.

⁴ Такой же прием использует Римский –Корсаков для характеристики звездной ночи в опере «Ночь перед Рождеством» (1895г).

⁵ Коло - плавная хороводная пляска

Сцена 1. Фантастическое коло

Сцена фантастического коло появляется плавно, из отголосков вступления.

Оркестровая фактура почти «прозрачная», динамика *p*, ведь собираются души умерших, тени, бестелесные существа. На фоне педали гобоев и арпеджированных прозрачных аккордов скрипок (их поддерживает бас пиццикато у виолончелей) звучат лёгкие трелеобразные ходы флейт, затем их тремоло. Такое мерное, повторяющееся движение создаёт некую неподвижность, покачивания на одном месте.

Пример № 5

Музыкальный фрагмент, иллюстрирующий трелеобразные ходы флейт. Видны партитуры для флейт I, II и альт (Fl. I, Fl. II, Fl. alto (IV)), гобоев (Ob., Ob. alto) и кларнета (Cl. (12)). Флейты играют повторяющийся мотив, состоящий из восхождения по звукам квартсекстаккорда, ритмической трели и нисхождения по тому же аккорду. Гобоев и кларнет играют тихо (*p*), с педалью (*pizz.*). В оboях и кларнете используются динамические обозначения *dolce* и *p*.

Флейты, в том числе и пикколо, повторяют кружащийся мотив, состоящий из восхождения по звукам квартсекстаккорда, ритмической трели и нисхождения по тому же аккорду, символизируя своеобразный взлёт и приземление.

Пример № 6

Музыкальный фрагмент, иллюстрирующий приём постепенного нарастания тембров. Видны партитуры для пикколо флейты (Fl. picc. (III)) и флейты I (Fl. I.). Пикколо флейта играет мелодический ход, который нарастает в динамике и тембре. Флейта I играет арпеджированные аккорды, поддерживая мелодию пикколо флейты.

Постепенно наслаивается всё большее количество тембров – добавляются подголоски флейт, кларнетов, присоединяются фаготы, тромбоны играют торжественные восходящие ре мажорные аккорды.

Римский-Корсаков многократно использует в этой сцене приём, когда *crescendo* не доходит до кульминации, и динамическое нарастание начинается заново. На вершинах развития звучат лишь восходящие ми-бемоль-мажорные

аккорды у валторн, приглушенных сурдинами. Такое волнообразное развитие объясняется драматургией сцены – во время кульминаций происходит «перелёт [корифеев из круга в круг]», а затем тени вновь начинают хороводную пляску.

В каждом проведении происходят небольшие изменения с помощью смены тембров, добавления новых тем или подголосков в фактуре. После двух прерванных кульминаций основной мотив флейт поручается скрипкам, а у флейт остаются только подголоски. Партия с арпеджированными аккордами вторых скрипок теперь звучит в исполнении 3 арф. Также появляется выразительная мелодия (*dolce e cantando*) из интродукции у альтов, дублируемая альтовыми флейтой и гобоем.

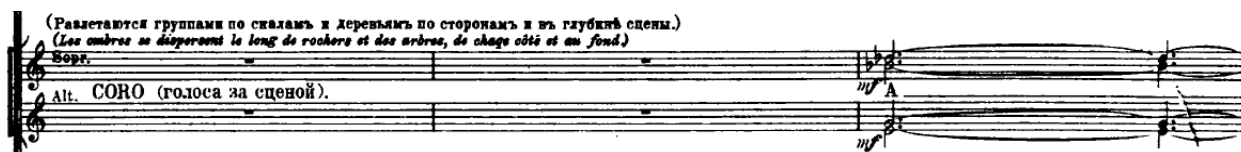
Пример № 7



В следующей вариации вновь происходит переоркестровка – на фоне педали низких струнных звучит лейтмотив теней из интродукции в исполнении виолончели, дублируемый бас-кларнетом и фаготом.

Заключительный раздел подготавливает главную кульминацию части. Начало открывается темой теней с постепенно повышающейся тесситурой: виолончели передают её альтам, деревянные духовые - следующим выше по тесситуре инструментам. Возвращаются покачивающиеся волнообразные аккорды валторн и альтов *divisi* из интродукции. А тема теней тем временем звучит у скрипок, а затем и тромбонов, что усиливает звучность и предвосхищает кульминацию. Волшебный колорит придаёт трель флейты-пикколо и арпеджио арф. Вершина приходится на звучание хора - Ум.VII7 на звук «А».

Пример № 8



Звучание рассеивается, но лишь чтобы вновь набирать силу. На фоне тремоло высоких струнных звучит расходящаяся хроматическая гамма – низкие

струнные спускаются вниз, а деревянные духовые поднимаются вверх. Наслаивается всё большее количество тембров – подключаются медные духовые, уплотняются аккорды. Общее *crescendo* приводит к кульминации всей сцены.

Кульминацией становится появление луны на ремарку композитора «*Полный месяц всходит над вершиной горы*». В кульминации звучит *tutti* оркестра, звон, блестящее звучание ударных – треугольника (его трель – основа звукоизобразительности в этом эпизоде), колокольчиков и тарелок – рисует появление месяца. Всё кругом серебрится в лунном свете, что также передают волнообразные пассажи флейт (в том числе пикколо и альтовой флейты) на фоне педали медных духовых и глissандо унисона 3 арф. Нисходящие пассажи и растворение звучания приводят нас к следующей сцене.

Сцена 2. Тень Млады и Яромир

Появление темы Млады знаменует её лейтмотив, звучащий в исполнении скрипки соло. Он представляет собой изящную волнообразную мелодию в средневысоком регистре, восходящую по трезвучию и мягко ниспадающую по хроматизмам, что придаёт ей томность. Размер 9/8 создаёт некую танцевальность, мягкость движения.

Пример № 9



Фокус внимания в этой сцене обращён на героев – Младу и Яромира, и основные оркестровые краски направлены на создание их образов, потому сопровождение в той сцене разреженное, прозрачное.

Гармоническая поддержка оркестра оттеняет полную любви партию Яромира, исполняемую в симфонической сцене виолончелью:

Пример № 10



Оркестровое сопровождение точно следует за чувствами героев. Унисонные повторяющиеся звуки аккордов на словах Яромира «Верь, люблю я тебя всё по-прежнему» преобразуются в арпеджированную фактуру в исполнении унисона альтов, что придаёт трепетность, волнение.

И в кульминационный момент «Тень, дорогая, молви, что любишь меня!», шквал чувств, росших вместе с *crescendo*, обрушивается нисходящими хроматическими пассажами оркестра.

Роль Млады мимическая, но её слова прописаны в партитуре. Её лейтмотив преобразуется (*allegretto amoroso*) – мягкие синкопы, отсутствие сильной доли, трели создают ощущение бестелесности, зыбкости видения, и при этом трепета и любви, испытываемой Младой:

Пример № 11

Flauto. *ritenuto molto* *Allegretto amoroso.*

2 Ob. *mf* *dolce* *marcato*

Clar. I-II. *p*

Clar. basso. *p*

Тень Млады (мимика)
L'ombre de Mlada (mimique)

Тебя ох обою
Je t'ai entrainé

уверенъ
avec moi,

чтобы сказать,
pour te dire

Viol. I. *dimin. assai* *pp* *smorz.*

Allegretto amoroso.

4 V. I. (1. e 2. p.) *p* *stacc.*

6 V. c. divisi (4. 5. e 6. p.) *p* *stacc.*

Реплики Яромира «О, повтори в любви признание» вместе с мимической партией Млады становятся любовным дуэтом, ведь оба героя признаются друг другу в чувствах, что выражается в музыке. Нарастание динамики дуэта приводит нас к кульминации, в которой оркестр tutti с ударом тарелок провозглашает их любовь.

Яромир просит Младу забрать его к себе, и его вокальная партия в исполнении унисона альтов, дублируемая альтовым гобоем, кларнетом и тромбоном, является лейтмотивом Млады.

Пример № 12



Ответом Млады звучит лейтмотив в исполнении скрипки соло, в котором, будто эхом слов Яромира, слышится повторяющееся «конец разлуке», хотя по тексту в этом эпизоде Млада просит Яромира прислушаться к духам.

Женский хор отвечает: «О, Яромир! Уж не далёк конец разлуки». Восходящие трезвучия в репликах хора, дублируемых альтами, вселяют надежду.

Заключительный раздел повторяет приём из финала сцены 1 – на фоне тремоло струнных звучит расходящаяся хроматическая гамма (вниз – низкие струнные, вверх – деревянные и медные духовые), но теперь *diminuendo*, т.к. вслед за Младой скрывается Яромир и души.

Ещё волшебным звучат на фоне тремоло струнных разливы арф, но уже пробивается рокот литавр из следующей сцены, тем самым её предвосхищая.

Сцена 3. «Тенемос!» и Адское коло

«Подземный гул и гром»⁶ в оркестре автор традиционно изображает тремоло литавр и педалью духовых и низких струнных инструментов. Также в партитуре указано, что может быть (по желанию) использован орган за сценой, выдерживающий ре контроктавы. На фоне «грома» вступает хор злых духов (басы) со словами: «Тенемос! Бегемот! Аксафат! Сабатан!»⁷. Благодаря синкопированному ритму, скачкам, хроматизмам, неустанно повышающейся тесситуре и динамике эти слова звучат призывно, напористо. Также в партии

⁶ Реплика Н.А.Римского-Корсакова

⁷ Схожие слова есть в Шабашной песне ведьм, записанной И.П.Сахаровым. По некоторым данным Сабатан – имя демона. По некоторым другим данным эта песня-заклинание используется для призыва темных сил. Подобные слова использует и Мусоргский (Ночь на Лысой горе, а затем в Сорочинской ярмарке)

хора Римский-Корсаков использует уменьшённый лад (тон-полутон). В оркестре солирует тромбон – инструмент злых сил, «инструмент ужаса», как это было ещё в традиции Глюка. Он дублирует партию хора, но и заполняет паузы в партии хора слоим соло.

Пример № 13

Углубляя звучание, наслаиваются родственные тембры – басовый кларнет, контрафагот, туба дублируют мелодию. В партии струнных указан необычный приём *sul ponticello*, т.е. игра у подставки, совместно с тремоло, тембр становится металлическим, зловещим.

Пример № 14

Расширению звучания способствует расслоение оркестровой ткани на тревожные интонации струнных и деревянных духовых, изображающих «Полёт ночных птиц», по словам автора.⁸

На фоне мелкой пульсации деревянных духовых вступает хор «Угу!», дублируемый валторнами. Возглас представляет собой скачки на тритоны. Голоса наслаиваются, что создаёт пространственный эффект всеобъемлющего, повсеместного звучания (согласно ремаркам, нечисть появляется из всех щелей).

⁸ В этом же эпизоде снимается педаль органа

Ощущение постоянного нарастания, приближения неизбежно надвигающегося обрушивается возгласом хора «Ио!». Его усиливают форшлаг и поддерживают валторны.

Солирующий тромбон постепенно повышает tessитуру высказываний, усиливая напряжение. Пульсация учащается, «Ио!» хора звучит уже триолями, вступая в полиритмию с ритмикой оркестра, раскачивая и усложняя ритм.

К кульминации - дублируемый фаготом, контрафаготом и валторнами, хор произносит «Сагана!» по звукам Ум.7 – приводит общее crescendo, повышение tessитуры хора. Нагнетание напряжения выливается в аккорд tutti оркестра, который «осыпается» одной волной нисходящих пассажей и открывает следующий раздел оперной сцены. Стоит заметить, что композитор развивает оркестровую ткань до полного оркестрового tutti уже в пределах вступления к основному действию.

Основным разделом сцены №3 является большая танцевальная сцена - Адское коло.

Первый раздел коло – «Игры и пляски» злых духов. Весь раздел в оркестре повторяется тема пляски злых духов, представляющая собой небольшой мотив деревянных духовых и струнных инструментов с четкой ритмикой, ударами тарелок на сильную долю. Постоянно повторяясь, тема пляски приобретает заклинательность, словно вводит в транс мерным движением.

Пример № 15

The image shows a page of a musical score, page 22, starting at measure 22. The score includes parts for Flauti (III), Cassa (IV), Tamburi, Soprano, Alto, Tenor, Bass, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The vocal parts have lyrics in Russian and French. The instrumental parts are marked with 'Allegro non troppo e pesante'. The page number '22' is at the bottom left, and '885 2880' is at the bottom center.

Партия хора со словами «Буц! Чух! Каяла!» представляет собой яркие возгласы, насыщенные нисходящими хроматизмами. Злые духи всё прибывают на шабаш, звучание хора усиливается новыми голосами. Их переключки имитируются в партиях различных инструментов – валторн, альтов, целых групп деревянных духовых и струнных. Такая «чехарда» тембров создаёт ощущение беспорядочной, дикой пляски.

Разрозненность, многоликость нечисти выражается в различии партий: мужской хор («Пляска злых духов») – более грозный, маршеобразный, чередуется с женским хором («Ведьмы пляшут») – танцевальная тема «Шивда, винза, миногама!» дополняется визгливой и дикой репликой Кикимор «Ийда Ийда каланда». Однако музыкальные средства воплощения характера едины для нечисти – обилие хроматизмов, уменьшенные гармонии, акцентированные сильные доли и часто дробление доли.

Пример № 16

The musical score for Example 16 is written for five vocal parts: Soprano (Sopr.), Alto (Alt.), Tenor (Ten.), Bass (Bas.), and a fifth part (likely a lower voice or soloist). The score is divided into three measures. The first measure is marked *mf* and contains the lyrics 'Сага-на, чух, чух!' for the Bass part. The second measure is also marked *mf* and contains the lyrics 'Шив-да, винза, мино-гама!' for the Tenor and Bass parts. The third measure is marked *mf* and contains the lyrics 'Ий - да Ий - да ка-лан-да' for the Soprano and Alto parts, and 'Цо - по, ко - по, ко - по - ца - ма, Цо - по, ко - по, ко - по - ца - ма, Те-не -' for the Tenor and Bass parts. Above the score, there are two subtitles: '(Ведьмы пляшут.) (Danse des sorcières.)' and '(Присоединяются Кикиморы.) (Les lutins se joignent à la danse.)'. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

Тем временем в оркестре путем хаотичного появления тембров деревянных и медных духовых Римский-Корсаков рисует одновременно и бесчисленность нечисти, но и добавляет отдельные штрихи к образам: пронзительно вторит хору флейта-пикколо, кларнет-пикколо; дикий, сумасшедший характер придают большой барабан и тарелки, вступающие иногда и на слабую долю

Напористый восходящий хроматический ход, усиленный форшлагом деревянных духовых и медными духовыми, приводит нас к кульминации раздела. Tutti не только в оркестре, но и в хоре – непрерывные возгласы «Цопо, копо» усиливают напряжение и оттеняют возгласы «Каяла! Сагана!».

Нисходящие хроматические пассажи останавливают коло – нечисть расступается в ожидании Чернобога – властителя подземного мира. Два такта выдерживается лишь D-органый пункт на p в исполнении виолончели.

Пример № 17



Второй раздел Адского коло - появление Чернобога. На фоне педали контрабасов и ударов литавр (Т-D) звучит повторяющийся, выдержанный в едином ровном ритме мотив, исполняемый фаготом на staccato. Черда восходящих секвенций этого мотива усиливает напряжение сцены.

Пример № 18



Тем временем на фоне оркестра тенора «горловым голосом», как предписывает композитор, поют «Якуталима!», сопровождая «безобразные поклоны духов» Чернобогу.

Партию Чернобога исполняют 12-16 басов, поющих в рупоры, что создаёт пространственное, глубокое звучание. Восходящая вокальная партия, насыщенная хроматизмами, движется ровными четвертями. Дублируемая тромбонами, валторнами, кларнетами и частично тубами, партия показывает мощь и величие властителя подземного мира.

Наиболее значимые слова сцены: «Ночь это наша до зари», являясь кульминацией раздела, поются без сопровождения⁹. Провозглашая торжество нечисти в эту ночь, звучит аккорд tutti оркестра на ff, следом рассыпаясь в хроматических пассажах. При этом тарелки звучат colla bacchetta, т.е. с помощью удара палочкой, что помогает создать шипящий, таинственный звук.

⁹ В симфонической сюите этот такт копируется

Пример № 19

«Дикий восторг нечистой силы» изображен с помощью фанфарных и даже угрожающих аккордов, дублируемых валторнами, на фоне темы пляски злых духов в изложении струнной группы.

Пример № 20

Торжествует crescendo плотных аккордов триолями, усиленных медными духовыми и ударными (при этом без поддержки других инструментов). Нарастание динамики резко обрывается, и раздел заканчивается тихими «Чух!» хора и сольными ударами тарелок на рр. Генеральная пауза становится границей 3 раздела.

Третий раздел коло – Морена¹⁰ предстаёт перед Чернобогом. Богиня смерти в речитативе, не дублируемом в оркестре, просит разрушить любовь Яромира и Млады, ведь «вянет» Войслава, служащая тёмным силам.

¹⁰ Морена (или Мора, Мор, Мара) — богиня смерти (вероятно, с этим латинским корнем «mors» связаны слова «смерть», «умереть», «вымирают», «мертвые»).

В оркестре на фоне форшлагов струнных пиццикато звучит вкрадчивая, неровная, угловатая, наполненная форшлагами и синкопами партия на staccato гобоя и тромбонах, приглушённых сурдинами. Дополняют характер визгливые возгласы флейты-пикколо и удары ксилофона.

Пример № 21

The image shows a page of a musical score for Example 21. It includes staves for 3 Oboes (I, II, III), C-Fagot, 2 Trubas (I, II) with sordina, Truba alta (III) with sordina, Xyloph. (II), and 12 Violins (I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII). The tempo is marked 'Allegro moderato'. The score includes a vocal line for 'Морена' with lyrics in Russian: 'Морена. (Становись передь Чернобогомъ.) MORENA. (Se plepani detvici Chernobogomъ.) Великий Чернобог! Мо-и бесиль-ны чары. Ра-ба твой Вой.' The score is marked with 'Allegro moderato' and includes performance instructions like 'arco', 'pizz.', and 'dolce e stacc. assai'.

При упоминании Млады в исполнении соло флейты-пикколо и гобоя звучит её лейтмотив. Эти тембры, подобно лейтмотиву возлюбленной из «Фантастической» симфонии Берлиоза, трансформируют образ Млады, придавая некий негативный оттенок, как это стремится показать Морена («Душа княжны погибшей Млады смущает сердце Яромира»).

Пример № 22

The image shows a musical score for Example 22, a solo passage for Fl. pic. (piccolo). It is marked 'Solo. dolce' and starts at measure 28. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes with a rising and then falling contour.

Будто эхом вступает мотив, в основе которого интонации появления Чернобога, но теперь в триольном изложении гобоя и эхом флейты-пикколо. С каждым проведением тесситура повышается, усиливая напряжение.

Пример № 23

The image shows a musical score for Example 23, featuring 8 Oboes (I, II, III) and Fl. pic. (piccolo). The score shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents, marked with 'f' (forte) and 'sf' (sforzando).

Мотив пляски злых духов предвосхищает ответ Чернобога, звучащий на фоне педали приглушенных сурдинами тромбонов. Для создания объема звучания вокальная партия дублируется группой струнных, кларнетом, басовым кларнетом и фаготом. Чернобог призывает к ответу Кощей¹¹.

Кощей (12-16 теноров) «играет на гусях и поёт». Вторые скрипки и альты *divisi* приёмом *col legno* (древком смычка) играют в унисон, изображая царапающий звук когтей Кощея, играющего на гусях. На фоне такого сухого аккомпанемента звучит соло фагота на *staccato*, повторяя один и тот же мотив, ранее звучавший в пляске ведьм.

Пример № 24



Ответ Кощея – речитация на одном звуке в пунктирном ритме, усиливающим напористость высказывания. Статичная и механическая вокальная партия на фоне ритма, словно часового механизма, показывает, что Кощей не из мира живых.

Пример № 25

Meno mosso. *Fig. I.* Solo. *mf*

2 Tr.-br. (I, II)
Truba alta
3 Тр.-п.
Кощей (12-16 Теноров)
Играет на гусях и поёт. Во время пения Кощей завывает, вьется (из оркестра), снег идет хлопьями, деревья
Pendant le chant de Kashcheï le vent gemit (à l'orchestre), la neige tombe à gros flocons et Manchit arbres et
KASHCHESHEV. Il joue du psalterion et chante. До - ко - - лъ ду - ша И - ро - ми - ра Подъ

Meno mosso.

col legno
Viol. II. div.
col legno
V. e. div.
col legno

Изображая вьюгу, как указывает автор, флейты играют хроматические кружащиеся пассажи.

¹¹ Кощей (происходит от «кошь», связано с «кошт», «кость», «костлявый») — символизирует окостенение, оцепенение от мороза в зимнюю пору всей природы.

«Ведьмы» осторожно на р поют «цопо, копо», сопровождая кульминацию ответа Кашея и усиливая напряжение сцены. Их пение сопровождается мотивом пляски у трубы, также шагающим четвертями басом тубы, подчёркивающим неизбежность чего-то надвигающегося.

Контраст в напряжении сцены вносит вышедший из-за тучи месяц. Темп *Moderato e tranquillo* вносит покой и некое просветление, контрастное характеру сцены. На фоне педали скрипок и валторн звучат волнообразные повторяющиеся фигурации трёх арф, которые затем дублируют кларнет, флейта и струнные. Подобный приём Римский-Корсаков уже использовал в интродукции и фантастическом коло.

Однако это воцарившееся спокойствие нарушает удар аккорда *tutti* оркестра – месяц скрывается, и наступает мрак. Звучат тема пляски злых духов на *staccato* струнных, прерываемые возгласом тромбона. Тесситура постепенно повышается, тем самым усиливая напряжение, и нечисть «с нетерпением» ожидая ответа, как помечает Римский-Корсаков. Чернобог решает призвать Клеопатру для обольщения Яромира. Его решительный ответ – восходящая хроматическая мелодия – дублируется кларнетом, басовым кларнетом, валторнами и тубой, что создает громовое всеобъемлющее звучание.

Пример № 26

The image shows a page of a musical score for Example No. 26. It includes staves for various instruments and vocal parts. The instruments listed are: 2 Clar. (I, II), Clar. basso, 2 Fag. (C. Fag.), 3 Horns (II, III), 4 Corni in Fa (V, VI), 3 Trbn., Tuba, and 6 Basses (12-16 bassi). The vocal parts are Viol. I, Viol. II, and Vcl. The score is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked *Moderato e tranquillo*. The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, *mf*, and *ff*. The vocal line includes the lyrics: "Въ тѣ дни во г - да сре - ди лю - дей звал - ся я А - де - сомъ, Ти -". The score is written in a standard musical notation with various clefs and accidentals.

Кульминацией становится хроматический спад через всю оркестровую ткань. Заключением части становится хор торжествующей нечисти (из финала 2 раздела), возвращение тематизма которого придает разделу большую завершенность и структурную устойчивость.

Четвертый раздел коло – заклинание Чернобога. Он призывает душу Яромира. На фоне тремоло струнных звучат басовый кларнет и тромбоны, дублирующие партию Чернобога.

Пример № 27

«Подземный гром и вихрь» изображается рокотом литавр, летящими пассажами флейт-пикколо, гобоев, кларнета-пикколо и струнных. В партии валторн, альтовой трубы и альтов (sul ponticello) звучат уменьшенные резкие гармонии.

На фоне тремоло большого барабана и грозных ударов там-тама оркестр в унисон дублирует заклинание Чернобога, призывающего Клеопатру. Громовой глас создают тембры гобоя и альтового гобоя, фагота и контрафагота, 6 валторн, трубы и альтовой трубы, тромбона и тубы.¹²

¹² Фрагмент, начиная с ответа Морены и заканчивая призывом души Яромира, Римский-Корсаков в симфонической сюите копирует

2 Ob. *pp* *cresc.*
 2 Fl. *pp* *cresc.*
 C-Fl. *pp* *cresc.*
 3 Cor. I, II, III. *pp* *cresc.*
 3 Cor. IV, V, VI. *pp* *cresc.*
 Tr.-b. I, II. *pp* *cresc.*
 Tr.-b. alta *pp* *cresc.*
 3 Trb.-ni e Tuba *pp* *cresc.*
 Cassa (IV.) *pp* *cresc.*
 Tim-tam (V.) *pp* *cresc.*

Sostenuto e maestoso.
 Задвигает, протягивает копыто.
 Черп-б. 12-16 Bassi.

Я-ищи тыи! Забвены яракъ покышь! Явьсь поддвевныхъ странъ царица И въ обольстительной красъ пред-

Сцена завершается нисходящими хроматическими пассажами всего оркестра на фоне тремоло там-тама (ударом палочкой для литавр). На словах «Предстань, о, Клеопатра» по указанию композитора «сцена мгновенно превращается в египетский зал» и перед зрителями предстает следующая сцена.

Сцена 4. Явление царицы Клеопатры

Вокруг Клеопатры собираются невольницы с лирами и бубнами, невольники с цевницами и духовыми инструментами.¹³ В темпе *Andante* на фоне педали валторн и низких струнных (на тонике в *Des-dur*) звучат триольные покачивания высоких струнных, деревянных духовых и арф. Восточный колорит придает статичность движения, а также редкая смена гармоний и использование одноименного мажоро-минора (*Des-des*).

На фоне тихих аккордов валторн звучит лейтмотив Яромира, чья душа появляется в египетском зале. Также как и во 2 сцене, это благородная и чувственная мелодия виолончели, наполненная задержаниями и хроматическими ходами.

¹³ В примечаниях к партитуре симфонической сюиты Римский-Корсаков прописывает перечень инструментов, находящихся на сцене, и даже указывает, где найти исполнителей для этого

Пример № 29

Cor. I (la) *P. G.* (sempre con sord.)
 Cor. IV, III, V (fa) *p* con sord. senza sord.
 Solo V-c. (p.)
 Душа Яромира в длинной белой одежде тихо поднимается в горизонтальном положении из-под земли. Потом сплещется на пьедестал и остается неподвижной, как статуя.
L'âme de Jaromir, sous un long vêtement blanc, surgit lentement sur une sorte de piédestal. L'âme de Jaromir est immobile, comme une statue.
P. G. 36 *molto espressato e legato assai*

У скрипки (как и во 2 сцене), звучит лейтмотив Млады, появившейся следом за Яромиром, словно охраняя его душу.

Первый раздел сцены – пляска танцовщиц - разворачивается на фоне покачивающихся гармоний мажоро-минора звучит соло кларнета-пикколо с ориентальным движением, трелями и глissандо.

Пример № 30

Clar. picc. mi

Пронзительное звучание кларнета-пикколо и флейты-пикколо, а также глissандо цевниц (флейты Пана), находящихся на сцене, удары тарелок окрашивают первую тему в «злые» тона. На сцене в это время исполнители играют на лирах, аккорды которых также прописаны в партитуре¹⁴.

Пример № 31

39
 2 Fl. di Pan. *ff* *glissando*
 Fl. picc. in reb (II) *ff*
 Fl. picc. in do (I)
 Clar. picc. in mi (III) *dim.*
 Clar. picc. in reb (II) *quasi trillo*
 10 - 8. Lyre. *glissando* *(simile)* *dim.*

¹⁴ В примечаниях к партитуре симфонической сюиты композитор указывает, что лиры могут быть заменены звучанием третьей арфы

2 раздел – танец Клеопатры. Римский-Корсаков поручает мелодию¹⁵ танца унисону 32 скрипок, 12 альтов и 12 виолончелей. Благодаря этому страстный и нежный напев звучит с устрашающе-демонической силой. В теме сочетаются орнаментальные, кружащиеся интонации и выразительные скачки – ум.5 в конце фразы во многом придаёт волевой, непокорный характер.

Пример № 32

40 Poco più animato. (tempo rubato assai.)
 Клеопатра (1^я танцовщица) встает сь ложа и манить къ себе Яромира. (Импина и пляска медленная и страстная.)
 32 Viol. I e II. (unis.) Cléopâtre (pre ballerine) se lève et fait signe à Jaramir de venir près d'elle. (Mimique et danse lente et passionnée.)

Второе проведение темы Клеопатры поручается флейте и альтовой флейте, кларнету и бас-кларнету. Глухие удары литавры-пикколо¹⁶ в выдержанном ритме, а также звучание большого барабана придают музыке некую ритуальность.

Пример № 33

45 Listesso tempo. (♩ = ♩)
 (quasi allegretto)
 tim. picc. Cassa.

Постепенно наслаиваются тембры кларнетов, фаготов, пиццикато струнных – звучание усиливается.

Танец Клеопатры сменяется новой пляской танцовщиц. Третья тема приобретает характер магического заклинания – она сопровождается остinato малых литавр, неожиданными ударами большого барабана и злобно-торжествующими выкриками ведьм и кикимор.

Трижды чередуются 3 тема («Плавная и грациозная пляска») и 1 тема («Бешеная пляска»), и на четвёртый раз в 1 тему вплетается 2 тема танца Клеопатры, а также реплики хора «Сагана!» из 3 темы. Общее crescendo и tutti оркестра приводят к кульминации, в которой «Клеопатра страстно зовёт к себе

¹⁵ Эта тема была взята Римским-Корсаковым из «кавказского» запаса Балакирева

¹⁶ Могут быть заменены тамбурином

Яромира». Душа Яромира колеблется, и нечисть почти ликует, скандируя «Ио!». Но «крик петуха» - призывный пунктирный возглас трубы на *fff* – знаменует зарю, а значит с концом ночи приходит конец властвованию злых сил (такую же структуру использует Мусоргский в оркестровой картине «Иванова ночь на Лысой горе»).

На фоне «раскатов подземного грома» звучат последние возгласы нечисти – «Сагана!» по Ум7, и шквал нисходящих хроматических пассажей обрушивается, затихая.

Сцена 5. Утро. Яромир один.

Повторяя тематизм интродукции, на фоне педали контрабасов звучат триольные октавные покачивания с квинтой в центре в исполнении высоких струнных инструментов. Прозрачная фактура, медленный темп, *pp* создают атмосферу раннего утра.

Наслаиваются всё новые инструменты, постепенно набирающие звуки тонического ми-мажорного трезвучия: педали валторн, кларнетов, фаготов, флейты выстраивают трезвучие, присоединяются арфы с арпеджированным тоническим аккордом.

Облака рассеиваются, природа пробуждается – динамика постепенно усиливается на протяжении 30 тактов тонического трезвучия.

Шелест листьев, как указывает в партитуре композитор, изображают альты, играя шестнадцатыми трелеобразные терции и тремоло. На их фоне деревянные духовые (гобой, кларнет-пикколо, флейта-пикколо) и скрипки ведут «птичьи» переключки, изображенные с помощью трелей и пунктирного ритма. Флажолеты скрипок подражают звуку флейты или дудочки (пастушьи наигрыши). Таким образом создается умиротворенная пасторальная картина.

В опере этой сцене соответствуют вокальные реплики Яромира, описывающие природу. Они не дублируются в оркестре, так как симфонические краски позволят услышать эти образы без словесного описания. А вот намерение героя идти в храм Радегаста, чтобы узнать значение сна,

инструментовано в симфонической сюите для партии тромбона – это обращает внимание на намерение главного героя достигнуть истины:

Пример № 34



После многогранных фантастически-инфернальных образов произведения, оглушительно чисто звучит финал. В заключении симфонической сюиты оркестр приходит к звучанию ослепительного tutti – «Солнце всходит. Сияющий день».

Особенности оркестра в симфонической сцене «Ночь на горе Триглав»

Оркестр Римского-Корсакова - одно из главных средств выразительности его музыки.

В опере «Млада» струнную группу оркестра отличает точное указание количества исполнителей группы (Например, тема Клеопатры поручена унисону 32 скрипок, 12 альтов и 12 виолончелей), употребление *divizi* партий (иногда до указания пульты), персонификация тембров для характеристики главных персонажей (Яромир - виолончель, тень Млады- скрипка). Группу смычковых инструментов выделяет также частое использование специфических штрихов: *sul ponticello*, *col legno* – для более выразительного раскрытия образов. Струнные инструменты чаще других получают точное эмоциональное указание исполнения: «cantando», «dolce e cantando», «allegretto amoroso».

В деревянной духовой группе Римский-Корсаков подобно Вагнеру применяет четверной состав, большое разнообразие видовых инструментов:

два английских рожка или два кларнета-пикколо. В комментариях к «Замечаниям для капельмейстера» находим: «Clarinetti piccoli <...>

необходимы. При желании их всегда можно достать. Пора, наконец, ввести в общее употребление эти прекрасные и полезные инструменты»¹⁷.

Композитором была введена в состав оркестра альтовая флейта. Этот инструмент в конце XIX века был малоиспользуемым в партитурах. Другой редкий инструмент бас-кларнет, обладающий четырьмя дополнительными нотами внизу. Применение видовых инструментов расширяет тембровые, а следовательно, и выразительные возможности оркестра. Так второе проведение темы Клеопатры поручается флейте и альтовой флейте, кларнету и бас-кларнету для придания таинственности inferнального звучания.

Количественного роста медной духовой группы в «Младе» почти не происходит: она привычно ограничена тремя трубами, тремя тромбонами с тубой. Лишь в группе валторн количество исполнителей увеличивается до шести.

Партия литавр рассчитана на двух исполнителей, а из необычных инструментов у Римского-Корсакова можно отметить ксилофон. Тарелки звучат *colla bacchetta*, т.е. с помощью удара палочкой, что помогает создать шипящий, таинственный звук. Также в партитуре «Млады» обращает на себя внимание употребление трех (а не одной или двух, как обычно) арф.

В большом количестве в «Младе» представлены экзотические инструменты, предложенные Римским-Корсаковым специально для новой оперы: это флейты Пана («цевницы»), «лиры», «рога» (натуральные медные духовые инструменты), а также маленькая литавра. Обращает на себя внимание предусмотрительность композитора: в предисловии к партитуре оперы он довольно подробно излагает особенности конструкции этих инструментов и дает практические советы (например, как искать музыкантов, играющих на этих инструментах).

Из приемов оркестрового письма для усиления звучности, нагнетания злых сил и уплотнения оркестровой ткани композитор пользуется наслоением большого количества тембров, дублировками (лейтмотив теней из интродукции

¹⁷ По нотному изданию Беляева, Лейпциг, 1902

в исполнении виолончели, дублируемый бас-кларнетом и фаготом), эхообразный эффект имитации интонаций в другом голосе. Переключки имитируются в партиях различных инструментов – валторн, альтов, целых групп деревянных духовых и струнных. Их хаотичное появление создаёт ощущение беспорядочной, дикой пляски.

Волшебный колорит крайних картин и картины выхода месяца создают арпеджио арф и колокольчики¹⁸ (в сочетании с педалями деревянных духовых и струнных инструментов), трель флейты-пикколо, трелеобразные пассажи и тремоло струнных инструментов. Блестящее звучание ударных – треугольника (его трель – основа звукоизобразительности в этом эпизоде), колокольчиков и тарелок – рисует появление месяца. В кульминациях разделов, как вершина используется женский хор как оркестровый тембр.

Заключение

В «Младе» фантастические персонажи играют первостепенную драматургическую роль, становятся главными носителями действенного начала, направляют ход сюжета.

Концентрация фантастических образов приходится на кульминацию оперы – третье действие «на горе Триглав». В опере значительно превалирует сфера «негативной» волшебной образности: в обрисовке владык подземного «адского» мира Морены и Чернобога. Изображение «темной» и «светлой» фантастики, борьба этих двух начал являются здесь основным драматургическим приемом.

Основными выразительными средствами для создания фантастического колорита у Римского-Корсакова является красочная, декоративная позднеромантическая гармония и детализированная инструментовка. Римский-Корсаков для достижения контрастных образов «темной» и «светлой» фантастики прибегает к разным приемам работы с оркестровыми тембрами.

¹⁸ Такой же прием использует Римский –Корсаков для характеристики звездной ночи в опере «Ночь перед Рождеством» (1895г).

Шабаш и Явление Клеопатры ярче всего показывают образы темной фантастики. Сфера inferнального предстаёт перед нами поначалу довольно традиционно. «Подземный гул и гром» в оркестре автор изображает тремоло литавр и педалью духовых и низких струнных инструментов. Также в партитуре указано, что может быть (по желанию) использован орган за сценой, выдерживающий ре контроктавы.

Образы **нечистой силы** в массовом её проявлении составляет смешанный хор. При его вступлении в оркестре солирует тромбон соло – инструмент злых сил, «инструмент ужаса», как это было ещё в традиции Глюка. Путём хаотичного добавления, наслаения тембров деревянных и медных духовых инструментов Римский-Корсаков одновременно рисует и бесчисленность нечисти, и отдельные штрихи к образам кикимор, ведьм и других злых духов. Хор дублируют, помимо основных инструментов перечисленных групп, некоторые видовые – басовый кларнет, контрафагот, ярко выделяются тембры хору флейты-пикколо, кларнета-пикколо. Участвуют и ударные: большой барабан, тарелки, там-там.

Среди необычных приёмов игры встречается *sul ponticello* у струнных, т.е. игра у подставки, отчего тембр становится металлическим, зловещим. Также тарелки звучат *colla bacchetta*, т.е. с помощью удара палочкой, что помогает создать шипящий, таинственный звук.

Властитель подземного царства **Чернобог** показан подобными приёмами: его появление знаменует повторяющийся мотив фагота на *staccato* на фоне контрабасов и ударов литавр; также для его изображения используется унисон струнных, а также деревянных и медных духовых инструментов, отчего звучание становится мощным и всеобъемлющим. Стоит отметить, что используются видовые инструменты – басовый кларнет, альтовый гобой, альтовая труба, контрафагот, а также большое количество валторн – в финале звучит унисон из 6 инструментов.

Мотив **Морены** – угловатая синкопированная мелодия *staccato* гобоя и тромбонов, приглушённых сурдинами. Дополняют характер визгливые

возгласы флейты-пикколо, а также удары ксилофона, использованного только для характеристики Морены.

При характеристике **Кашея** Римский-Корсаков пользуется звукоизобразительностью. Вторые скрипки и альты *divisi* приёмом *col legno* (древком смычка) играют в унисон, изображая царапающий звук когтей Кашея, играющего на гусях. На фоне такого сухого аккомпанемента звучит соло фагота на *staccato*. Изображая вьюгу, как указывает автор, флейты играют хроматические кружащиеся пассажи.

Таким образом, представители сферы тёмной фантастики изображаются схожими приёмами и инструментами, однако для характеристики отдельных персонажей Римский-Корсаков находит особенные сочетания инструментов и приёмы игры.

В четвертой сцене представлена также сфера Востока. Здесь Римский-Корсаков для создания восточного колорита используется множество необычных инструментов. На сцене вокруг Клеопатры собираются невольницы с лирами и бубнами, невольники с цевницами (могут быть заменены на флейты Пана) и духовыми инструментами. Статичность востока передаётся повторяющимися неспешными покачиваниями арф. Соло кларнета-пикколо с обилием трелей и глиссандо, флейты-пикколо и глиссандо цевниц окрашивают тему пляски в «злые» тона.

В примечании к партитуре Римский-Корсаков подробно пишет об инструментальном составе на сцене, приводит строй некоторых инструментов и даже указывает, где можно найти исполнителей на этих инструментах.

Главная героиня этой сцены – **Клеопатра**. Мелодию её танца Римский-Корсаков поручает унисону 32 скрипок, 12 альтов и 12 виолончелей, благодаря чему страстный и нежный напев звучит с устрашающе-демонической силой. Второе проведение темы Клеопатры поручается флейте и альтовой флейте, кларнету и бас-кларнету. Глухие удары литавры-пикколо и звучание большого барабана придают музыке некую ритуальность.

Для показа восточной сферы Римский-Корсаков находит необычные тембровые сочетания. Унисон огромного количества струнных, множество видовых духовых и ударных инструментов, и редко используемые инструменты – цевницы, лиры – из этого красочного инструментального состава складывается яркий образ, передающий восточную атмосферу.

Сфера светлой фантастики раскрыта менее детально, однако в ней тоже можно обозначить интересные тембровые находки композитора:

Добрые духи, души умерших предстают перед нами в 1 сцене «Фантастическое коло». Для показа бестелесных существ Римский-Корсаков облегчает фактуру, используя преимущественно деревянные духовые и струнные инструменты, часто *divisi*. Также вводит 3 арфы, валторны с сурдинами, и трубы и тромбоны играют непродолжительные подголоски. Среди духовых инструментов много видовых – флейта-пикколо, альтовая флейта, басовый кларнет и другие. Также композитор использует звучание хора в качестве красочного тембра – Ум.VII7 в исполнении женского хора придаёт волшебный колорит сцене (впервые тот же аккорд хора звучит уже в конце интродукции).

Одни из главных героев – Млада и Яромир – имеют свои лейттембры. Для характеристики Яромира Римский-Корсаков выбирает благородный и при этом чувственный тембр виолончели. Во время любовного признания героев партия Яромира в исполнении унисона альтов, дублируемая альтовым гобоем, кларнетом и тромбоном, является лейтмотивом Млады. А её лейттембр – скрипка соло. В третьем разделе сцены «Адского коло», когда Морена пытается очернить имя Млады, лейтмотив трансформируется – теперь он звучит в исполнении флейты-пикколо и гобоя, что придаёт негативный оттенок образу героини. Такой приём использовал и Гектор Берлиоз в пятой части «Фантастической» симфонии, поручая лейтмотив возлюбленной кларнету-пикколо.

Контрастом насыщенным событиями сценам является изображение природы, обрамляющее третий акт. Средства музыкальной выразительности,

применяемые Римским-Корсаковым в интродукции и заключительной пятой сцене схожи. Постепенно наслаивающиеся друг на друга тембры деревянных духовых, валторны, струнных инструментов и арф создают прозрачное звучание, зыбкую, словно в дымке атмосферу, характерную как для тихой ночи интродукция, так и для раннего утра в заключительной пятой сцене. Инструменты часто движутся по звукам трезвучия, только в ночной сцене нисходящего, а в утренней восходящего. В интродукции Римский-Корсаков добавляет колокольчики для изображения мерцающих звёзд. В пятой сцене изображаются звуки природы: шелест листьев в трелеобразных терциях и тремоло альтов; «птичьи» переключки деревянных духовых (гобой, кларнет-пикколо, флейта-пикколо) и скрипок; подражание пастушьи наигрышам с помощью флажолетов у скрипок.

Также к изображению природы можно отнести непродолжительные эпизоды появления месяца. Первый звучит в кульминации «Фантастического коло» (сцена 1). «Полный месяц всходит над вершиной горы», звучит tutti оркестра, основное средство музыкальной выразительности в этом эпизоде – блестящие тембры ударных инструментов – колокольчиков, тарелок и тремоло треугольника. Всё серебрится в лунном свете, что также передают волнообразные пассажи флейт (в том числе пикколо и альтовой флейты) на фоне педали медных духовых и глиссандо унисона 3 арф.

Второй эпизод появления месяца наоборот разряжает напряжение в третьей сцене – «Адском коло». Римский-Корсаков пользуется средствами, сближающими эпизод с интродукцией - на фоне педали скрипок и валторн звучат волнообразные повторяющиеся фигурации трёх арф, которые затем дублируют кларнет, флейта и струнные.

Оркестровый стиль симфонической картины «Ночь на горе Триглав» во многом способствовал развитию оркестра, как в творчестве самого Римского-Корсакова, так и у авторов следующих поколений.

Список литературы

1. Блюм, Д. Краткий курс инструментоведения, – М: Музгиз, - 1947г
2. Витачек Ф. Е. Очерки по искусству оркестровки в XIX в. М.: Музыка, 1979. 150 с.
3. Гауб, А. «Академическое издание коллективной «Млады» и его пределы» / А.Гауб, перевод и ред. М.П. Рахманова. 2015
4. Кандинский, А.И. История русской музыки. Вторая половина XIX века, Н.А. Римский-Корсаков: учебник для муз. вузов. Т. 2, кн. 2 / А.И. Кандинский, коллектив преподавателей кафедры истории музыки народов СССР Московской консерватории. – Москва, 1979. - Глава 4.
5. Осколков, А. С. Оркестровая специфика оперы-балета «Млада» Н.А. Римского-Корсакова / А. С. Осколков; Санкт-Петербургский Гуманитарный университет Профсоюзов. - Санкт-Петербург, 2018
6. Подшивалова, С.А. Опера-балет «Млада» Римского-Корсакова: из истории создания, постановок, выставок / С.А. Подшивалова; науч. рук. О.В. Шмакова; МБОУ ВО «Волгоградская консерватория (институт) им. П.А. Серебрякова». – Волгоград, 2019
7. М. Рахманова, Л. Михеева Опера Римского-Корсакова «Млада» / М. Рахманова, Л. Михеева [Электронный ресурс] // Belcanto.ru: [сайт]. — URL: <https://www.belcanto.ru/mlada.html> (дата обращения: 01.04.2024).
8. Цендровский, В. Оперное творчество Н. А. Римского-Корсакова / Цендровский, В. [Текст] // Оперы Н.А. Римского-Корсакова. Путеводитель. — Москва: Музыка, 1976. — С. 8-9.