

# ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

## PERFORMING ART



УДК 784.21

DOI: 10.52469/20764766\_2024\_01\_109

**НГУЕН БАО ИЕН, Ю. А. ФИНКЕЛЬШТЕЙН**

*Институт «Академия имени Маймонида» РГУ им. А. Н. Косыгина*

### **ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ВОКАЛЬНОЙ ПАРТИИ ЦАРЕВНЫ НЕНАГЛЯДНОЙ КРАСЫ В ОПЕРЕ «КАЩЕЙ БЕССМЕРТНЫЙ» Н. РИМСКОГО-КОРСАКОВА В КОНТЕКСТЕ ОСОБЕННОСТЕЙ ОПЕРНОЙ ДРАМАТУРГИИ КОМПОЗИТОРА**

В статье освещается комплекс выразительных средств, характерных для вокальной партии (сопрано) Царевны Ненаглядной Красы в опере Н. Римского-Корсакова «Кашей бессмертный». Отмечено, что волшебная сказка – типичная разновидность его оперного творчества, представленная четырьмя сочинениями, которые ориентировались на творческую индивидуальность Н. Забелы-Врубель. Обозначена проблема композиторского прочтения женских сказочных образов как разнообразных модификаций архетипического сюжета о морской деве, исчезающей или трансформирующейся в финале оперы (Снегурочка, Волхова, Царевна Лебедь, Кашеевна, Шемаханская царица). Единственным исключением в этом ряду становится Царевна Ненаглядная Краса из оперы «Кашей бессмертный» – персонаж реальной образной сферы.

Партия Царевны Ненаглядной Красы проанализирована с позиций художественно-образного воплощения данного персонажа и его музыкально-драматургического развития. Отмечается, что партия Царевны концентрирует в себе двойственные черты. Признаками ее «земного» облика являются русские песенные, романсовые и ариозные интонации. При соприкосновениях с негативными фантастическими персонажами (сцена с зеркалом, «злая» Колыбельная Царевны) названная партия явственно приближается к их стилистике. В соответствии с пребыванием данного образа в «светлой» или «темной» сфере, композитором используются высокий или низкий регистр определенного певческого диапазона, конкретные приемы интонирования, шкала громкостной динамики и т. д. Общая направленность драматургического развития («от мрака к свету») закономерно сопровождается аналогичным утверждением радостных чувств и позитивного мироощущения в партии Царевны. Помимо этого, своеобразие вокальной партии названного персонажа предопределяется характерными особенностями музыкального языка, присущими позднему творчеству композитора, обогащением ладотональной и гармонической палитры в его операх 1900-х годов.

Ключевые слова: Н. Римский-Корсаков, оперное творчество, партии сопрано в операх-сказках, «Кашей бессмертный», Царевна Ненаглядная Краса.

Для цитирования: Нгуен Бао Иен, Финкельштейн Ю. А. Интерпретация вокальной партии Царевны Ненаглядной Красы в опере «Кашей бессмертный» Н. Римского-Корсакова в контексте особенностей оперной драматургии композитора // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 1. С. 109-118.

DOI: 10.52469/20764766\_2024\_01\_109

**NGUYEN BAO YEN, Yu. FINKELSTEIN**

*Maimonides Academy Institute of A. Kosygin Russian State University*

### **INTERPRETING THE VOCAL PART OF TSAREVNA THE BELOVED BEAUTY IN THE OPERA “KASHCHEI THE IMMORTAL” BY N. RIMSKY-KORSAKOV IN CONTEXT OF COMPOSER’S OPERATIC DRAMATURGY**

The article highlights the complex of expressive means characteristic of the vocal part (soprano) of Tsarevna the Beloved Beauty in N. Rimsky-Korsakov’s opera “Kashchei the Immortal”. It is noted that a

fairy-tale is a typical variety of his operatic work, represented by four works that were oriented towards the creative individuality of N. Zabela-Vrubel. The problem of the composer's reading of female fairy-tale images as various modifications of the archetypal plot about the sea maiden who disappears or transforms in the finale of the opera (Snow Maiden, Volkhova, Swan Tsarevna, Kashcheevna, Shemakha Tsarina) is outlined. The only exception in this series is Tsarevna the Beloved Beauty from the opera "Kashchei the Immortal" – a character in the real imagery sphere.

The role of Tsarevna the Beloved Beauty is analyzed from the standpoint of the artistic and imagery embodiment of this personage and its musical-dramatic development. It is noted that Tsarevna's part concentrates dual features. Signs of her "earthly" appearance are Russian song, romance and arioso intonations. In contact with negative fantastic characters (the scene with the mirror, the "evil" Lullaby of Tsarevna), the named part clearly approaches their style. In accordance with the presence of the named image in the "light" or "dark" sphere, the composer uses a high or low register of a certain singing diapason, specific intonation techniques, a scale of loudness dynamics, etc. The general direction of dramaturgic development ("from darkness to light") is naturally accompanied by a similar affirmation of joyful feelings and a positive attitude in Tsarevna's part. In addition, the originality of the vocal part of the named character is predetermined by the characteristic features of the musical language inherent in the composer's late work, the enrichment of the mode and harmonic palette in his operas of the 1900s.

Keywords: N. Rimsky-Korsakov, operatic creative work, soprano parts in fairy-tale operas, "Kashchei the Immortal", Tsarevna the Beloved Beauty.

For citation: Nguen Bao Yen, Finkelstein Yu. *Interpreting the vocal part of Tsarevna the Beloved Beauty in the opera "Kashchei the Immortal" by N. Rimsky-Korsakov in context of composer's operatic dramaturgy* // *South-Russian Musical Anthology*. 2024. No. 1. Pp. 109-118.

DOI: 10.52469/20764766\_2024\_01\_109

Партии сопрано в русских операх на сказочные сюжеты принадлежат к числу ярчайших образцов отечественного вокального искусства. Арии и сцены из опер-сказок М. Глинки, П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, И. Стравинского, С. Прокофьева неизменно привлекают ценителей музыкальной классики и украшают репертуар многих выдающихся певиц современности, образуя некий «золотой фонд» современных концертных программ. Этот репертуарный пласт представляется довольно обширным и безусловно значимым, поскольку интерес к волшебной тематике признается ныне одной из наиболее показательных особенностей русского музыкального театра XIX–XX столетий и музыкальной культуры России в целом.

В настоящей работе освещается вокальная партия Царевны Ненаглядной Красы из оперы Н. Римского-Корсакова «Кащей бессмертный». Цель данной статьи – концептуальная и музыкально-драматургическая характеристика образа Царевны, стилистический анализ соответствующей вокальной партии и рассмотрение некоторых особенностей ее сценического воплощения.

Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844–1908) может быть назван выдающимся образцом творческой продуктивности в сфере оперного театра. Композитору принадлежат пятнадцать сочинений, относящихся к данному жанру и опирающихся на индивидуальное преломление различных типов драматургии. Одной

из жанровых разновидностей оперы, наиболее близких данному автору, является сказка. Рассуждая о драматургическом своеобразии опер Римского-Корсакова, сюжеты которых включают в себя «элемент волшебства», О. Комарницкая указывает, что жанр оперы-сказки претворен в «Снегурочке», «Сказке о царе Салтане», «Кащее бессмертном», «Золотом петушке». Из этих произведений только «Сказка о царе Салтане» представляется образцом «чистого» жанра, остальные – «смешанными конструкциями», что обуславливается переоценкой архетипических героев, их неоднозначностью, наличием неожиданных поворотов сюжетного развития и т. д. «...«Снегурочка», «Золотой петушок», «Кащей бессмертный» – оперы, в которых сказочная фабула обогащена различными жанровыми признаками, – отмечает О. Комарницкая. – Их содержание выходит из оправы «сказочного фатализма» и «эпической наивности» с их характерной занимательностью, бутафорией, целенаправленным игровым началом, подчеркнутой условностью чувств» [1, с. 211]. Так, в «Снегурочке» и «Золотом петушке» отсутствует традиционный счастливый финал сказочной оперы. В «Кащее» добро торжествует, а злая Кащеевна превращается в иву, однако благодаря перерождению соответствующего образа мы испытываем к нему симпатию и сострадание.

Соотношение условных «сил действия и противодействия» в музыкальном театре Рим-

ского-Корсакова является одной из дискуссионных проблем оперного творчества композитора. Исследователями акцентируется приоритетная важность центральной героини в драматургии его опер. «Репрезентация женских оперных образов Римского-Корсакова высвечивает целостный системно-концептуальный взгляд композитора на мир, в котором обнаруживается теснейшая связь человека с природой, с высшими космическими силами, с Богом, их постоянное взаимодействие», – утверждает М. Коношевская [2, с. 72]. При этом подобное взаимодействие присуще не только операм на сказочные сюжеты. «Женские образы, – указывает Б. Асафьев, – основная связующая нить в произведениях Римского-Корсакова» [3, с. 97]. В оперном творчестве Римского-Корсакова представлен широчайший спектр соответствующих образов – от невинной мученицы Марфы и святой Февронии до коварной и безжалостной соблазнительницы Шемаханской царицы. М. Якубов особо подчеркивает, что «образ идеальной и ирреальной, фантастической девушки-красавицы, не созданной для земной любви, для обычного человеческого счастья и таинственно исчезающей при соприкосновении с реальностью, настойчиво, на протяжении десятилетий появляется в его операх» [4, с. 451]. Столь пристальное внимание к женским персонажам соотносится с индивидуальными эстетическими и художественными установками Римского-Корсакова, а также с магистральными тенденциями определенной эпохи. В оперном творчестве композитора запечатлены многолетние философские размышления по поводу указанной проблематики и различные творческие подходы, связанные с ее музыкально-театральным воплощением.

Сказочный персонаж, по мнению Римского-Корсакова, наделен огромными перспективами художественного развития. Благодаря этому представляется возможным исключительное многообразие авторских интерпретаций оперных героинь, их многоликость. Трактовка женских персонажей в операх Римского-Корсакова, по нашему мнению, отличается от аналогичного толкования мужских действующих лиц. Это предопределено общим авторским мировосприятием, согласно которому, женское начало принадлежит к числу неких сущностей, обнаруживающих и раскрывающих глубинные свойства оперного героя. При всей изменчивости подобного сокровенного начала, оно всегда остается сакральным элементом художественного мирозерцания композитора, символом «вечно женственного» – таинственного, бесконечно познаваемого, способствующего рождению и развитию всего живого.

Для многих опер Римского-Корсакова характерно использование разнообразных модификаций сюжета, опирающегося на архетипический образ морской девы как своеобразный центр, вокруг которого разворачивается музыкально-драматургическое и сценическое действие. В исследовании Н. Вербы [6] дана характеристика названного сюжета, широко распространенного в европейском искусстве романтической эпохи и русской музыкальной культуре XIX века, и соответствующего персонажа. Важнейшей особенностью последнего является так или иначе воплощаемая диалектика двоемирия – персонаж, изначально принадлежащий потусторонней среде, упорно стремится к миру людей, губительному для морской девы. В оперном творчестве Римского-Корсакова представлены женские образы, специфически интерпретирующие данный архетип: Снегурочка, Волхова, Кащеевна, Шемаханская царица, Царевна Лебедь.

Тембр сопрано представлен в операх Римского-Корсакова образами прекрасных героинь: это Ольга («Псковитянка»), Панночка («Майская ночь»), Снегурочка, Войслава («Млада»), Оксана («Ночь перед Рождеством»), Волхова («Садко»), Вера Дмитриевна («Боярыня Вера Шелоба»), Марфа («Царская невеста»), Царевна Лебедь («Сказка о царе Салтане»), Сервилия, Царевна Ненаглядная Краса («Кащей Бессмертный»), Мария Оскольская («Пан воевода»), Феврония («Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии»), Шемаханская царица («Золотой петушок»). Кроме того, некоторые второстепенные персонажи также раскрывают специфику данного певческого голоса.

По словам Л. Дмитриева, «Римский-Корсаков любил лирико-колоратурное сопрано, и в его операх этому голосу отведено значительное место. Он дает вокальной линии этого голоса украшения, но эти украшения, как и у Глинки, служат характеристике образа, а не являются средством для показа вокального совершенства» [7, с. 37]. После знакомства композитора с Н. Забелой-Врубель практически все партии оперных сопрано Римского-Корсакова создавались для нее. Певица участвовала в премьерных спектаклях «Снегурочки», «Садко», «Сказки о царе Салтане», «Кащей бессмертного». Забела-Врубель явилась идеальной интерпретатором, вдохновлявшим композитора на создание поэтических образов его оперных героинь. Композитор консультировался с певицей, оценивая техническое удобство сопрановых партий. Его впечатляли исполнительские возможности Забелы-Врубель, и в каждом последующем произведении партия сопрано становилась все более сложной технически. Артистка стала основной исполни-

тельницей романсов Римского-Корсакова, а также партий в ранее созданных операх: помимо Снегурочки и Волховы, следует упомянуть Ольгу в «Псковитянке», Панночку в «Майской ночи». Показательно, что партии Веры («Боярыня Вера Шелого»), Марфы («Царская невеста»), Царевны Лебеди («Сказка о царе Салтане») создавались композитором специально для Забелы-Врубель, ориентировались на ее голос и технику пения. Портрет Царевны Лебеди из оперы «Сказка о царе Салтане», выполненный художником и супругом певицы М. Врубелем, запечатлел собирательный образ прекрасной девы.

В. Багадуров высказал мнение, что Римскому-Корсакову принадлежит заслуга формирования в русской опере своеобразного амплуа лирико-колоратурных сопрано, связанного с творческой индивидуальностью Забелы-Врубель [8, с. 52]. Исследователь отметил, что для мелоса композитора в соответствующих партиях типично применение кантилены: «У Н. Римского-Корсакова кантилена использована очень широко не только в виде русских народных песен или в мелодиях, сочиненных по их образцу, но также в фантастических и сказочных эпизодах» [8, с. 50].

Особенностью оперы «Кащей бессмертный» (написана в 1901–1902 годах) является первостепенное значение образов зла. Это единственное сочинение в творчестве Римского-Корсакова, на протяжении которого злым силам отводится главная роль. Женские образы в опере «Кащей бессмертный» («Осенняя сказочка») характеризуются противопоставлением лирически-трепетной Царевны Ненаглядной Красы и холодного фантастического персонажа Кащеевны. Отметим, что партии аналогичных ирреальных персонажей в операх Римского-Корсакова поручались ранее высокому женскому голосу – колоратурному сопрано. На этот раз композитор отдает предпочтение иному варианту соотношения оперных партий, связывая тембр лирического сопрано с реальным действующим лицом, а именно Царевной, и предоставляя обширные ресурсы глубокого меццо-сопрано фантастической Кащеевне. Партия Царевны звучит в высоком регистре и отличается мелодичностью, гибкостью, экспрессией, богатством гармонического развития, способствующими воссозданию одухотворенного и трогательного образа. В музыкальной ткани партии Кащеевны преобладают выразительные средства, подчеркивающие статичность персонажа, не подвластного человеческим чувствам. Несмотря на ее женскую красоту, поразившую Ивана Королевича, музыкальный портрет чародейки наделен мужскими чертами, прежде всего, воинственностью, что подчеркивается обращением композитора к жанровой модели марша.

Исходя из неоднозначности женских персонажей, типичной для творчества Римского-Корсакова, можно предположить, что Царевна и Кащеевна представляют две грани более раннего образа Снегурочки, раскрывающие его художественный потенциал. Об этом свидетельствует авторское противопоставление оперантиподов – «весенней» и «осенней» сказок. Трепетная, нежная, поэтичная ипостась Снегурочки запечатлена в облике Царевны; дочь Кащея, напротив, соединяет в себе черты могущественной волшебницы и девы-воительницы, отчасти напоминающей валькирию из скандинавской мифологии (что перекликается с «Кольцом нибелунга» Р. Вагнера). По утверждению Б. Асафьева, женские партии в операх Римского-Корсакова фактически являются «версиями» исходного образа-«инварианта», развиваемыми соответственно требованиям конкретного сюжета. Исследователь трактует судьбу Кащеевны как продолжение образа Снегурочки, указывая при этом: «Образ Кащеевны жуток, но образ Шемаханской царицы уже страшен и чудовищен. Создавая Кащеевну, композитор еще не дошел до какой-то грани в своем творчестве, еще не развил все таящееся в холодном сердце Снегурочки. От образа Снегурочки ведь можно идти и к Марфе, и к Кащеевне, и к Февронии, и к Шемаханской царице» [3, с. 77]. Заметим, что Б. Асафьев, характеризуя возможные тенденции художественного развития «первообраза» Снегурочки, не упоминает еще одну «версию» – образ Царевны Ненаглядной Красы, принадлежащей к миру людей.

Данный образ представлен композитором в драматургическом развитии. Царевна участвует в сценическом действии 1 и 3 картин, характерные черты персонажа раскрываются в дуэтах с Кащеем и Бурей-Богатырем (начало оперы), Иваном Королевичем (заклучительная часть). Очевидно, что соответствующей партии придается в опере большое значение. Так, 1 картина открывается экспозицией образа Царевны, что указывает на главенствующую роль переживаний и чувств героини в этой сцене. Действия Царевны во многом определяют развертывание сюжета и финальную развязку. Лейтмотив Царевны принадлежит к числу основных элементов вокально-оркестровой ткани, формирующих образно-эмоциональную атмосферу оперы. Композитор запечатлевает музыкальными средствами тревожное состояние героини. Партия названного персонажа в 1 картине характеризуется гибким сочетанием поступенного движения и широких волнообразных распевов, кантиленных и декламационных элементов, многократных повторений одного звука и протяженных песенных фраз (Пример 1). Дуэт Ца-



ревны с Кашеем демонстрирует подчеркнутый контраст выразительных средств, используемых в партиях названных действующих лиц. Девушка настолько погружена в свои размышления и переживания, что не слышит реплик Кашея, выглядывающего из окна. Лишь после того, как он выходит из терема, начинается диалог указанных персонажей.

Элементы декламации в партии Царевны периодически активизируются, приобретая ключевую роль на протяжении конкретного эпизода. Например, второй раздел начальной сцены («Жених ненаглядный мой») опирается на заклиательную речитацию с чертами фольклорного причета (Пример 2).

В сцене с зеркалом композитор вкладывает в уста Царевны косвенные характеристики Кашеевны и Ивана Королевича. Нагнетание сценического драматизма происходит в соответствии с ростом напряжения, характерным для музыкального развития. В момент упоминания героиней «былого счастья» ее партия приобретает черты «просветленности», что выражается гармоническими средствами (Пример 4).

В заключительной сцене «снежной метели», наколдованной Кашеем, мелодическая фраза Царевны проходит дважды в ритмическом увеличении, повторяясь на малую секунду выше, при этом в экспрессивной кульминации достигается нота  $h^2$  (Пример 3).

«Злая» колыбельная Царевны, открывающая 3 картину, обнаруживает некоторые специфические черты образа и музыкального языка, соответствующие новому содержанию – косвенной характеристике Кашея. Мелодия колыбельной утрачивает гибкость и напевность, приобретая «заклиательные» черты, угловатость, «инструментальную» подчиненность гармоническому развитию. «Покачивающиеся» интонации, характерные для заявленного жанра, сочетаются с тональной неустойчивостью. При этом композитор намеренно «понижает» тесситуру вокальной партии (от  $d^1$  до  $fis^2$ ), тем самым активизируя нижний регистр певческого диапазона и приближая тембровую окраску звучания к соответствующей характеристике партии Кашеевны (Пример 5).

В целом, драматургической эволюции образа Царевны присуща устремленность от тревожных и мрачных состояний к светлым и радостным чувствам. Встреча Царевны и Ивана Королевича воссоздается в одухотворенном и поэтичном дуэте согласия, запечатлевающим различные грани эмоциональных переживаний – от замешательства, которое сопутствует неожиданному «вторжению» Бури-Богатыря, до восторга при появлении любимого жениха.

В музыкальной ткани доминируют ладотональная устойчивость, пластичная кантиленность мелодики. Важнейшим элементом мелодических фраз обоих персонажей становится лейтмотив Царевны, приобретающий иной характер развития (Пример 6). В сцене Кашеевны, Царевны, Королевича и Кашея лаконичные реплики Царевны отличаются преобладанием декламационности, что мотивируется их комментирующей функцией (появление двух персонажей, относимых к «силам зла»).

Момент смерти Кашея ознаменован утверждением в партиях обоих положительных героев итоговой распевно-гимнической темы, венчающей действие и провозглашающей победу добра над злом. В заключительной фразе вокальная партия Царевны достигает звука  $a^2$  на динамике  $ff$ .

Размышляя о подобных контрастных сопряжениях, автор «Кашея» на страницах «Летописи моей музыкальной жизни» отмечал, что многие его мелодии в сказочных операх изначально обнаруживали инструментальную специфику. В частности, на протяжении работы над «осенней сказочкой», по мнению Римского-Корсакова, «партии оказывались мелодичными, но речитативы складывались большею частью на инструментальной основе» [9, с. 417]. Композитор отметил, что аналогичная тенденция в той или иной мере была свойственна всем его поздним операм. Этому, несомненно, благоприятствовало знакомство с операми Р. Вагнера, повлиявшими на процесс эволюции музыкального языка и оперного стиля Римского-Корсакова<sup>1</sup>.

Вокальная партия Царевны в опере не содержит видимых технических трудностей (интонационных, ритмических и т. д.). Затруднения могут возникнуть в связи с исполнением протяженных мелодических линий, особенно в кульминациях, где преобладает «громкая» динамика, сочетаемая с высокой тесситурой. Композитор принимает во внимание переходные звуки певческого диапазона и старается весьма избирательно эксплуатировать те или иные регистры последнего. В частности, «погружением» данного персонажа в мрачную образную сферу потустороннего мира обуславливается целенаправленное использование низкого сопранового регистра. Исходя из этого, специалисты указывают, что вокальные партии соответствующих персонажей требуют основательной профессиональной подготовки, особенно в аспекте уверенного владения дыханием, его распределением, оптимальными способами подачи воздуха, контроля звукового потока и т. д.

Сказочный сюжет придает характеристике Царевны Ненаглядной Красы черты амбивалент-

ности, что находит определенное отражение в партитуре. «Музыкальный портрет» Царевны запечатлевается выразительными средствами двух образных сфер – реальной и фантастической, демонстрируя гибкое взаимодействие множественных черт вокальной мелодики: с одной стороны, кантиленности, гибкости и пластичности, волнообразности, с другой стороны, – декламационности, экспрессивной или «отрешенной» речитации на одном звуке. Для «сумрачной» ипостаси Царевны свойственны ладотональная неустойчивость и ведущая роль гармонического развития: гармония «ведет за собой» мелодию. Черты инструментальности, обнаруживаемые в партии Царевны, связаны с движением мелодической линии по звукам аккордов. Эти особенности мелодики, по мнению современного исследователя, в целом мотивируются «отчетливо

конструктивным подходом Римского-Корсакова» к музыкальному тематизму его поздних опер [10, с. 18].

Партии сопрано из сказочных опер композитора в наши дни приобрели огромную популярность. Эти партии, как и названные оперы в целом, привлекают музыкантов-интерпретаторов своей самобытностью, яркостью, изобретательным воссозданием «атмосферы волшебства» и специфическим «русским колоритом». Только в последние годы партию Царевны Ненаглядной Красы с большим успехом исполняли Вера Градова, Людмила Легостаева, Елена Никитина, Марина Шагуч и другие певицы. Кроме того, арии сопрано из волшебных опер Римского-Корсакова представляют собой законченные музыкальные номера, которые могут украсить любую концертную программу.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Композитор описывает стилистику «Кашея» в «Летописи» следующим образом: «Сочинение выходило своеобразное, благодаря нескольким новым гармоническим приемам, до этого не имевшимся в моем композиторском обиходе. Это были переченья, образуемые ходами больших терций, внутренние, выдерживаемые тоны и различные прерванные и ложные каденции с поворотами на диссонирующие аккорды, а также множество проходящих аккордов. Довольно продолжительную сцену снежной выюги почти всю удалось уложить на выдержанном уменьшенном септаккорде <...> В общем, получалось настроение мрачное и безотрадное, с редкими просветами, а иногда с зловещими блесками» [9, с. 417].

## ПРИЛОЖЕНИЕ

### Пример 1

Н. А. Римский-Корсаков. Опера «Кашей Бессмертный».  
Картина 1. Ариозо Царевны («Дни без просвета...»)

2 L'istesso tempo

Царевна *espress.*

Дни без про \_ све \_ та, бес \_ сон \_ ны \_ е но \_ чи, как зим \_ ни \_ е

ту \_ чи, про \_ хо \_ дят бес \_ смен \_ ной чере \_ до \_ ю.

Картина 1. Ариозо Царевны («Жених ненаглядный мой...»)

Ц.

Же - них не - на - гляд - ный, мой ви - тязь пре - крас - ный, том -

люсь я, нет сна и по - ко - я. Блед - ны мо - и ще - ки, и

Картина 1. Финал (сцена «снежной метели»)

Со - кол мой яс - ный, И - ван -

Б. - во - ю.

Кор - о - ле - вич, не сы - щешь ты

Картина 1. Ариозо Царевны («Жених ненаглядный мой...»)

росо riten. [10] Più lento  $\text{♩} = 72$

ц. \_ ты ней, бы \_ ло \_ го счасть\_я свет\_лый луч пусть

Tempo I

ц. мне блес \_ нет, блес \_ нет на миг е \_ ди \_ ный.

Картина 3. Колыбельная Царевны

[80] Lento assai  $\text{♩} = 92$   
Царевна (поет ему колыбельную)

Ба \_ ю, бай, Ка \_ щей се\_дой. Ба \_ ю, бай, бес \_ смерт\_ный, злой! Бай, бай,

*p legato sempre*

ба \_ ю, бай! Бай, бай, ба \_ ю, бай! Бай, бай! Ба \_ ю, бай!



85 Allegro  $\text{♩} = 88$  (объявить)

ц. мо\_жет! Нам све\_тит

и.-к. Раз\_лу\_ки ми\_нул час, со мно\_ю друг же\_лан\_ный.

Allegro  $\text{♩} = 88$

pp

ц. сча\_сть\_я луч, пол\_но вос\_тор\_га серд\_це. Рас\_се\_ян страшной но\_чи мрак, яс\_

и.-к. Рас\_се\_ян страшной

dolce

100

ЛИТЕРАТУРА

1. Комарницкая О. В. Русская опера XIX – начала XXI века: проблемы жанра, драматургии, композиции: дис. ... д-ра иск. (17.00.02). Ростов н/Д, 2012. 757 с.
2. Коношевская М. В. Метафизика и мифопоэтика женских образов в оперном творчестве Н. А. Римского-Корсакова // Культурная жизнь Юга России. 2017. № 1. С. 67–73.
3. Асафьев Б. В. Симфонические этюды. М.: Композитор, 2008. 308 с.
4. Якубов М. А. По прочтении «Летописи»: Штрихи к портрету на фоне автопортрета // Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М.: Согласие, 2004. С. 438–458.
5. Скворцова И. А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков: автореф. дис. ... д-ра иск. (17.00.02). М., 2010. 51 с.
6. Верба Н. И. Архетипический образ морской девы в музыкальной культуре: дис. ... д-ра иск. (17.00.02). СПб., 2021. 562 с.
7. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. М.: Музыка, 2000. 366 с.
8. Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной методологии: в 3 ч. СПб.: Лань – Планета музыки, 2021. Ч. III. 352 с.
9. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М.: Согласие, 2004. 608 с.
10. Горячих В. В. «Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова. К проблеме жанра и стиля: автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.02). СПб., 1999. 24 с.

REFERENCES

1. Komarnitskaya O. Russkaya opera XIX – nachala XXI veka: problemy zhanra, dramaturgii, kompozitsii [Russian opera of the 19th – early 21st centuries: problems of genre, dramaturgy, composition]: Dr. of Sci. Thesis (Art). Rostov-on-Don, 2012. 757 p.
2. Konoshevskaya M. Metafizika i mifopoetika zhenskikh obrazov v opernom tvorchestve N. Rimskogo-Korsakova [Metaphysics and mytho-poetics of female images in the operatic work by N. Rimsky-Korsakov]. In: Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii [Cultural Life in the South of Russia]. 2017. No. 1. Pp. 67–73.
3. Asaf'ev B. Simfonicheskie etyudy [Symphonic Studies]. Moscow: Kompozitor, 2008. 308 p.

4. Yakubov M. Po prochtenii «Letopisi»: Shtrikhi k portretu na fone avtoportreta [On the reading of the "Chronicle": Traits to the portrait on the background of a self-portrait]. In: Rimskiy-Korsakov N. A. Letopis' moey muzykal'noy zhizni [The chronicle of my musical life]. Moscow: Soglasie, 2004. Pp. 438–458.
5. Skvortsova I. Stil' modern v russkom muzykal'nom iskusstve rubezha XIX–XX vekov [The Modern style in Russian musical art at the boundary of the 19th–20th centuries]: Abstract of the Dr. Sci. Thesis (Art). Moscow, 2010. 51 p.
6. Verba N. Arkhetipicheskiy obraz morskoy devy v muzykal'noy kul'ture [The archetypal image of the sea maiden in musical culture]: Dr. Sci. Thesis (Art). St. Petersburg, 2021. 562 p.
7. Dmitriev L. Osnovy vokal'noy metodiki [The basics of vocal methods]. Moscow: Muzyka, 2000. 366 p.
8. Bagadurov V. Ocherki po istorii vokal'noy metodologii [Essays on the history of vocal methodology]: in 3 parts. St. Petersburg: Lan' – Planeta muzyki, 2021. Part 3. 352 p.
9. Rimskiy-Korsakov N. Letopis' moey muzykal'noy zhizni [The chronicle of my musical life]. Moscow: Soglasie, 2004. 608 p.
10. Goryachikh V. «Zolotoy petushok» N. Rimskogo-Korsakova: K probleme zhanra i stilya [“The Golden Cockerel” by N. Rimsky-Korsakov: On the problem of genre and style]: Abstract of Ph. D. Thesis (Art). St. Petersburg, 1999. 24 p.

**Нгуен Бао Иен**

аспирант кафедры музыковедения  
Институт «Академия имени Маймонида» РГУ им. А. Н. Косыгина  
Россия, 115035, Москва  
*baoyen.thanhnhac@gmail.com*  
ORCID 0009-0006-3227-821X

**Nguyen Bao Yen**

Postgraduate student at the Department of Musicology  
Maimonides Academy Institute of A. Kosygin Russian State University  
Russia, 115035, Moscow  
*baoyen.thanhnhac@gmail.com*  
ORCID 0009-0006-3227-821X

**Финкельштейн Юлия Анатольевна**

кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения  
Институт «Академия имени Маймонида» РГУ им. А. Н. Косыгина  
Россия, 115035, Москва  
*ula\_df@mail.ru*  
ORCID: 0000-0001-6584-4835

**Yulia A. Finkelstein**

Ph. D. (Art), Associate Professor at the Department of Musicology  
Maimonides Academy Institute of A. Kosygin Russian State University  
Russia, 115035, Moscow  
*ula\_df@mail.ru*  
ORCID: 0000-0001-6584-4835