

**САМОБЫТНОСТЬ ОРКЕСТРОВОГО СТИЛЯ
ОПЕРЫ-БАЛЕТА Н. РИМСКОГО-КОРСАКОВА МЛАДА**

ORIGINALITATEA STILULUI ORCHESTRAL AL OPEREI-BALET DE
N. RIMSKI-KORSAKOV MLADA

THE ORIGINALITY OF THE ORCHESTRAL STYLE OF
N. RIMSKY-KORSAKOV'S OPERA-BALLET MLADA

СЕРГЕЙ БОРОДАВКИН,

кандидат искусствоведения, и. о. профессора,
Одесская национальная музыкальная академия им. А. В. Неждановой

Статья посвящена исследованию оркестрового стиля малоизученной, но чрезвычайно интересной оперы Н. Римского-Корсакова «Млада». Созданная под впечатлением «Кольца нибелунга» Р. Вагнера и в то же время оппонирующая по отношению к ней, она самобытна во многих отношениях, в том числе в области оркестрового письма. Оркестровый стиль оперы демонстрирует новаторские для русской музыки черты, не порывающие с традициями, но творчески продолжающие и обогащающие их.

Ключевые слова: Николай Андреевич Римский-Корсаков, опера-балет «Млада», оркестровка, стиль

Articol investighează stilul orchestral al operii "Mlada" de N. Rimski-Korsakov, care este puțin cunoscută, dar foarte interesantă. Creată sub influența operii "Der Ring des Nibelungen" de Richard Wagner, și, în același timp, contrastantă la aceasta, ea este distinctivă în multe feluri, inclusiv în domeniul scrierii orchestrale. Stilul orchestral al operii demonstrează trăsături inovatoare pentru muzica rusă, care nu se rupe cu tradiția, dar continuă lor creativ și îmbogățește semnificativ.

Cuvinte-cheie: Nicolai Rimski-Korsakov, operă-balet "Mlada", orchestrație, stil

The paper deals with the orchestra style of a little studied but very interesting opera by Rimsky-Korsakov "Mlada". The work was written under the influence of R. Wagner's opera "Ring of the Nibelung" but at the same time contrasting it and preserving its own identity in the field of orchestra writing as well. As a result, the opera's orchestra style reveals bright novelty features in Russian music, however not breaking away from its traditions but creatively continuing and enriching them.

Keywords: Nikolai Rimsky-Korsakov, opera-ballet "Mlada", orchestration, style

Четвертая опера Н. Римского-Корсакова *Млада*, завершенная в 1890 г., не принадлежа к наиболее популярным сочинениям композитора, тем не менее, занимает особое место в истории русского оперного искусства. Своеобразие произведения определяется его жанром: *Млада* — это опера-балет, где хореография выполняет важную функцию. Напомним, что роль главного персонажа оперы — ушедшей в мир иной еще до начала действия молодой княжны Млады — поручена балерине, т. е. ее характеристика создается синтезом музыкально-инструментальных и хореографических средств. В результате роль оркестра возрастает, и именно оркестровка *Млады* во многом обусловила исключительность произведения и его главные достоинства, благодаря которым Б. Асафьев определил оперу-балет как «гениальную партитуру» [1, с. 201].

Примечательна история создания *Млады*. В январе 1889 г. Н. Римский-Корсаков и А. Глазунов посещали репетиции тетралогии Р. Вагнера *Кольцо нибелунга*, готовящейся к постановке в Мариинском театре силами немецкой оперной труппы. При этом композиторы следили по партитуре за музыкой, которая произвела на них неотразимое впечатление. Н. Римский-Корсаков в *Летописи моей музыкальной жизни* писал: «...Вагнеровский способ оркестровки поразил меня и Глазунова, и с этих пор приемы Вагнера стали мало-помалу входить в наш оркестровый обиход» [6, с. 220]. Первым опытом новой оркестровки стал *Полонез* из *Бориса Годунова*, с переинструментовки которого началось последующее редактирование оперы М. Мусоргского.

Очевидно, изучение *Кольца нибелунга* побудило задуматься Н. Римский-Корсакова и о создании русской оперы на мифологический сюжет, в которой можно было бы создать свою, славянскую, оперную концепцию, отличную от немецкой. Этим объясняется неподдельный интерес композитора к идее сочинения *Млады*, подсказанной А. Лядовым. Как вспоминает В. Стасов, «...у Римского-Корсакова вдруг загорелись щеки и засверкали глаза, когда Лядов предложил ему взять да сделать оперу *Млада*... Я был до самых корней поражен. Ведь наш любезный Римлянин никогда не пылает щеками и не сверкает глазами!...» [цит. по: 9, с. 275]. Сам Н. Римский-Корсаков признавался: «Я решился не стесняться средствами и иметь в виду усиленный оркестр вроде вагнеровского в *Нибелунгах* /.../. Мои оркестровые намерения были новы и затейливы по-вагнеровски; работа над партитурой предстояла огромная и заняла у меня целый год» [6, с. 222].

Сочиняя оперу, композитор уделял огромное внимание процессу оркестровки. В год завершения работы над партитурой *Млады* в письме к С. Кругликову он пишет: «Инструментовка есть для меня такое же сочинение, а не ремесло, как думают многие» [цит. по: 9, с. 306]. В результате *Млада* заняла исключительное положение в истории оркестровых стилей русской музыки. Некоторые эпизоды оперы оркестрованы настолько красочно и изысканно, что соприкасаются с импрессионистской звукописью; в этом отношении Н. Римский-Корсаков стоит у истоков русского и мирового музыкального импрессионизма как художественного направления (напомним, что первым безусловно импрессионистским опусом считается оркестровая прелюдия *Послеполуденный отдых фавна* К. Дебюсси, созданная в 1892 г., через два года после *Млады*).

В опере Н. Римского-Корсакова синтезировались различные истоки оркестрового и оперного стиля в целом. А. Кандинский справедливо указывает, что «...в *Младе* совмещаются признаки волшебной-мифологической и отчасти историко-бытовой оперы» [5, с. 91]. Действительно, сочинение продолжает традиции русской «волшебной» оперы первой половины XIX в., заложенные К. Кавосом, А. Верстовским, *Русланом и Людмилой* М. Глинки, *Рогнедой* А. Серова; не случайно в самом подзаголовке произведения композитор указывает его жанровую разновидность — «**волшебная опера-балет**» (выделено мной — С. Б.). В *Младе* силен и локальный колорит (сюжет основан на мифологии

западных славян, в сцене с Клеопатрой ярко показан восток), находящий отражение в музыкальном языке сочинения. Синтез музыкальных и хореографических средств обеспечивает поэтичное воплощение образа Млады.

В этой связи вспомним о роли балетного начала во французской опере и, прежде всего, в *Немой из Портуччи (Фенелле)* Ф. Обера, где главную героиню исполняет, так же как и во *Младе*, балерина. Велик удельный вес балета и в жанре *grand-opera*, и в лирической опере. По мнению А. Кандинского, «...образ Млады возник в сценарии Гедеонова не без воздействия балета *Жизель* А. Адана» [5, с. 92]. Действительно, лирическая музыка, характеризующая Младу и Яромира, продолжает линию романтических балетов А. Адана и Л. Делиба. Многоликость жанрово-стилевых истоков *Млады* и разнообразие ее образных сфер вызвали восторженные отзывы А. Глазунова, который восклицал, что «...с этой оперой Римский-Корсаков исчерпал все роды музыки. То, чего у него не было в предыдущих операх, можно найти здесь. Здесь Вы встретите некоторый вагнеризм, который мне довольно по душе, восток, какого раньше нигде не было, славянскую музыку с польским характером, чего у Римского-Корсакова не было. Ужасно много разнообразия в музыке» [цит. по: 9, с. 287]. Эту же мысль высказывает и А. Кандинский: «*Млада* Римского-Корсакова чрезвычайно интересный пример “встречи” исторически различных явлений романтического музыкального театра XIX века на почве индивидуального стиля русского композитора» [5, с. 103].

В связи с этим вспоминаются слова Ф. Достоевского об А. Пушкине: «Не было поэта с такою всемирною отзывчивостью, как Пушкин, и не в одной только отзывчивости тут дело, а в изумляющей глубине ее, а в перевоплощении своего духа в дух чужих народов, перевоплощении почти совершенном, а потому и чудесном /.../, ибо тут-то и выразилась наиболее его национальная русская сила /.../. Ибо что такое сила духа русской народности, как не стремление ее в конечных целях своих ко всемирности и ко всечеловечности? /.../ Стать настоящим русским, стать вполне русским, может быть, и значит только /.../ стать братом всех людей, всечеловеком» [4, с. 456–457]. Эти слова в полной мере можно отнести и к Н. Римскому-Корсакову, продолжившему пушкинскую идею универсализма на русской почве и развившему традицию М. Глинки, связанную с ассимиляцией в собственном творчестве музыкальных элементов инациональных культур. Творчество Н. Римского-Корсакова, оставаясь глубоко русским, имеет ярко выраженный интернациональный характер. Этим, очевидно, объясняется и интерес к музыке Р. Вагнера, и возможность прикосновения к искусству других народов (в данном случае западных славян и древнего Египта). Думается, что именно стремление приобщиться к далекой и экзотичной эпохе вызвало появление в *Младе* эпизода с Клеопатрой (без которого вполне можно было бы обойтись), блестяще решенного композитором и потребовавшего введения редких инструментов, на что композитор пошел, жертвуя своими принципами практичности и экономии тембровых средств. С другой стороны, сюжет *Млады* привлек Н. Римского-Корсакова возможностью создания фантастических и мифологических образов,

живописных картин природы, воплощения народных обрядов, — всего того, что увлекало его на протяжении всей творческой жизни и получило яркое воплощение в других произведениях.

Как известно, существенной чертой оркестрового стиля Н. Римского-Корсакова является соответствие музыкально-выразительных средств определенной образной сфере. Не случайно оркестровое письмо историко-реалистических опер *Псковитянка* и *Царская невеста* отличается от стиля его сказочных произведений. Даже в пределах одного сочинения, имеющего синтетическую жанровую природу, контраст оркестровых средств, воплощающих различные образные сферы, очень значителен. Так, например, в операх *Майская ночь*, *Ночь перед Рождеством*, *Садко* противопоставление реального и фантастического миров ярко воплощено ладогармоническими и оркестровыми средствами. Эта же черта в высшей мере проявилась и в *Младе*.

Особенностью анализируемой оперы-балета является неодинаковая степень убедительности в воплощении различных образных сфер. Наиболее яркими оказались фантастическая и связанная с ней пейзажно-живописная области. Интересные находки имеются и в народно-обрядовых сценах. Воплощение же лирико-психологических образов Яромира и Войславы, а также решение положительных персонажей Радегаста и Лады, напротив, отличается недостаточной убедительностью; силы зла представлены выразительнее, нежели позитивные образы. На это указывал еще Б. Асафьев: «Музыка *Млады* — неровная; рядом с гениальными прозрениями в современность /.../ чувствуются моменты застылости, нерешительности, недоведенности до крайней степени напряжения, даже искусственности: такова характеристика Яромира, длинноты в изобразительно-описательных моментах, вялость проявлений силы света солнца в сравнении с яркой запальчивостью выступлений злой подземной силы» [1, с. 202].

В период создания *Млады* звукопись была показательнейшей стилевой чертой музыки Н. Римского-Корсакова, обусловившей, говоря словами С. Григорьева, «...многие характерные особенности музыкального языка композитора, в частности огромную роль и многогранное развитие гармонии и инструментовки — важнейших носителей колорита в музыке. В конечном счете, звукопись предопределяет многие характерные явления и в области мелодики Римского-Корсакова, так как многочисленные мелодии гармонического происхождения, различного рода фигурации, мотивы-штрихи своим возникновением обязаны, прежде всего, выдвижению гармонии и инструментовки на определяющие позиции» [3, с. 29–30]. Добавим, что, так как у Н. Римского-Корсакова мелодическая мысль неотделима от ее конкретного инструментального воплощения, то ее тембровая сторона всегда предопределена. Следовательно, уже само строение мелодики отражает в себе ее тембровые свойства, а взаимообусловленность мелодической структуры и тембрового решения у Н. Римского-Корсакова носит универсальный характер.

Оттолкнувшись от данных тезисов, охарактеризуем особенности оркестрового стиля оперы *Млада*, определим его истоки и сравним с оркестровыми находками автора *Кольца нибелунга*. При этом будем учитывать, что многоплановая жанровая природа *Млады* и различные стилевые истоки оперы-балета обусловили неоднородность манеры оркестрового письма.

Как известно, основы оркестровки в русской музыке заложил М. Глинка, опираясь на уже имеющиеся национальные традиции в использовании оркестра. Глинкинский принцип — экономия оркестровых средств в сочетании с яркостью тембровых красок — демонстрируют все инструментальные сочинения автора *Руслана и Людмилы*. Данного положения придерживались и другие русские мастера: А. Даргомыжский, М. Балакирев, А. Бородин, М. Мусоргский, А. Рубинштейн, П. Чайковский, сам Н. Римский-Корсаков. До создания *Млады* оркестровый стиль русских композиторов полностью сохранял свою автономность, почти не поддаваясь влиянию таких великих западноевропейских реформаторов оркестра как Дж. Мейербер, Г. Берлиоз, Ф. Лист, Р. Вагнер. Первым российским автором, обогатившим русский оркестровый стиль западноевропейскими достижениями, стал именно Н. Римский-Корсаков в опере-балете *Млада*.

Как уже сказано, воздействие оркестрового письма Р. Вагнера здесь значительно. Однако это не единственное зарубежное влияние. В лирических эпизодах *Млады* принципы оркестровки Н. Римского-Корсакова соприкасаются с французской традицией, идущей от лирических опер и романтических балетов, стилевыми чертами которых являются прозрачность фактуры, выразительные соло струнных и деревянных духовых инструментов. При этом следует подчеркнуть, что, испытав значительное воздействие оркестровых приемов Р. Вагнера и французских мастеров и применив некоторые из них в своем творчестве, гениальный русский композитор остался оригинальным во всех элементах музыкального языка, в том числе и в оркестровке. Опираясь на вагнеровский оркестровый состав, Н. Римский-Корсаков сознательно стремился в *Младе* к оппозиционному по отношению к создателю *Кольца* оркестровому письму, стремясь подчеркнуть отличительные черты русской композиторской школы. В результате *Млада* предстает самобытным произведением русского оперного искусства, в котором влияние Р. Вагнера обогатило оркестровый стиль, но не подчинило его себе. Аналогии можно проводить лишь в связи с составом оркестра и некоторыми фактурными приемами. Мелодики, гармонии, характера вокальных партий и принципов драматургии воздействие великого немецкого композитора не коснулось. Да и применение лейтмотивов у русского композитора иное по сравнению с Р. Вагнером. Формулируя основные черты оркестрового стиля Н. Римского-Корсакова, Л. Бутир точно охарактеризовал меру воздействия на него достижений современников, сказавшуюся «...лишь в той степени, в какой они не входили в противоречие с глинкинскими установками. Эти установки лежат в основе оркестрового мышления Корсакова, у которого изысканность звучания неразрывно связана с его ясностью и отчетливостью, а виртуозность использования

отдельных инструментов и инструментальных групп прочно опирается на тонкое ощущение их природы и великолепное знание технических возможностей. Стремление к простоте и естественности сообщает корсаковскому оркестру, многим обязанному находкам романтиков, явные классические черты» [2, с. 49].

Вместе с тем, по своему оркестровому стилю *Млада* выделяется среди остальных опер Н. Римского-Корсакова именно оркестровым составом. Композитор впервые в истории русской музыки применил здесь четверной состав оркестра, как и Р. Вагнер в своей тетралогии. Подобно автору *Кольца*, Н. Римский-Корсаков вводит в партитуру оперы редкие инструменты, в том числе изобретенные им самим¹.

Создатель *Млады* в оркестровке всегда был склонен к различного рода изобретениям и экспериментам, пробуя те или иные оркестровые составы и не совсем обычные инструменты. Так, например, в *Майской ночи* композитор выписал партии валторн и труб как для их натуральных разновидностей, в *Моцарте и Сальери* задействовал одинарный состав деревянных духовых, в *Китеже* ввел русские народные инструменты — домры и балалайки. Впервые в оркестровой практике у Н. Римского-Корсакова появляется альтовая флейта, инструмент в строе *G*, звучащий чистой квартой ниже написанного. Чаще всего партия альтовой флейты дублируется каким-либо духовым либо струнным инструментом. Композитор не доверяет альтовой флейте развитые мелодические соло. По меткому замечанию Д. Рогаль-Левицкого, «автор, вводя альтовую флейту в свой оркестр, как бы нащупывает ее возможности и не решается оставлять ее в полном одиночестве» [7, т. 1, с. 259]. Но в совместном звучании с другими флейтами альтовая звучит постоянно ради достижения полнозвучия группы. Услышать ее специфический тембр в этих случаях невозможно. Но в тех моментах, когда альтовая флейта остается одна, ее тембр в низком регистре производит неотразимое впечатление. Как указывает Д. Рогаль-Левицкий, «альтовая флейта склонна петь. Красота ее низких степеней невольно приковывает к себе внимание слушателя, мгновенно проникающегося необычайной поэтичностью и выразительностью их» [7, т. 1, с. 259].

По заказу Н. Римского-Корсакова была построена малая труба (*tromba piccola*) в строе *Es*, которая нашла достаточно широкое применение в ряде его произведений. В *Младе* композитор использует малую трубу также *in D*. Следует отметить, что эти инструменты не выдержали испытания временем и в настоящее время обычно заменяются обыкновенными трубами. Но во введении малых труб в оркестр также сказалась склонность Н. Римского-Корсакова к поиску и экспериментам. По желанию Н. Римского-Корсакова была сконструирована еще одна труба — альтовая в строе *F*, звучащая квинтой ниже написанного. «Альтовая труба, — поясняет Д. Рогаль-Левицкий, — должна была продолжить вниз основной объем обыкновенной с тем, чтобы усилить и обогатить самые низкие звуки ее,

¹ Инструменты, сконструированные по заказу Р. Вагнера, Н. Римский-Корсаков не использует.

обычно немного слабые и не очень красивые» [7, т. 2, с. 155]. Начиная с *Псковитянки*, Н. Римский-Корсаков часто применяет альтовую трубу, но впоследствии она получила очень ограниченное применение и сейчас заменяется обычной.

Во втором и четвертом действиях *Млады* на сцене играет ансамбль из двенадцати священных рогов¹. Это натуральные медные инструменты, прямые или изогнутые в форме большого круга, настроенные на все тоны хроматической гаммы. Звук у них зычный и достигает значительной силы.

В фантастической сцене с Клеопатрой перед зрителями появляется ансамбль, имитирующий древнеегипетский. Среди его инструментов — впервые введенные в оперно-симфонический оркестр две флейты Пана, восемь лир, маленькая литавра. Флейта Пана, древний духовой многоствольный инструмент со свистящим, похожим на флейту-пикколо звуком, была распространена в странах древнего востока и античности, а позднее у многих народов мира под разными названиями (у русских — цевница, также кугиклы, у украинцев — свиріль, у молдаван — най). Единственный предписанный Н. Римским-Корсаковым способ игры на ней, — *glissando*. Композитор точно указывает строй флейт Пана, используя диапазон в две октавы. Идея применения этого инструмента, как отмечает сам композитор в своей *Летониси*, возникла у него в 1889 г. при посещении венгерского кафе на всемирной выставке в Париже [6, с. 224]. Лира — струнный щипковый инструмент, настроенный по звукам уменьшенного септаккорда. Поскольку игра на нем никакого затруднения не вызывает (Н. Римский-Корсаков предписывает только пассажи *glissando*), по замыслу автора, на лире играют хористки. Маленькая литавра настроена на звук *des*¹. Ее впервые применил Л. Делиб в опере *Лакме*. По поводу использования большого барабана в этом ансамбле Н. Римский-Корсаков писал: «В алжирском же кафе во время танца девочки с кинжалом меня прельстили внезапные удары большого барабана, делаемые негром при приближении танцовщицы. Эффект этот я тоже заимствовал для сцены Клеопатры» [6, с. 224–225]. Данные примеры — убедительное свидетельство опоры на реальную жизненную основу при воплощении своих замыслов.

Скажем и об использовании Н. Римским-Корсаковым традиционных инструментов симфонического оркестра. Богатство и красочность звучанию придают музыке *Млады* видовые деревянные духовые: две малые флейты, английский рожок, бас-кларнет и два малых кларнета, контрафагот. Четверной состав оркестра вызывает увеличение числа струнных: вслед за Р. Вагнером, Н. Римский-Корсаков предписывает наличие по шестнадцать первых и вторых скрипок, двенадцать альтов, двенадцать виолончелей, восемь контрабасов. По сравнению с вагнеровским, в составе оркестра Н. Римского-Корсакова уменьшено количество валторн: их всего шесть (у Вагнера — восемь, четыре из которых

¹ Как отмечает Н. Римский-Корсаков, число их может быть удвоено.

заменяются вагнеровскими тубами). Семейство тромбонов Н. Римский-Корсаков не расширяет: их три с добавлением тубы в качестве басового голоса.

Количество ударных инструментов в партитуре *Млады* для того времени велико: четыре литавры, колокольчики, ксилофон, треугольник, малый барабан, бубен, тарелки, большой барабан и там-там. Этот набор ударных почти совпадает с вагнеровским в тетралогии (у Р. Вагнера имеются еще изобретенные им наковальни и молот). В оркестре *Млады* принимают участие также три арфы (у Р. Вагнера шесть арф), а также орган, отсутствующий в оркестре автора *Кольца нибелунга*.

Сравнивая оркестровые составы *Млады* Н. Римского-Корсакова и *Кольца нибелунга* Р. Вагнера, заметим, что количество медных духовых инструментов у русского композитора меньше (на две валторны; отсутствуют контрабасовый тромбон и басовая труба, имеющиеся у Р. Вагнера). Зато оркестр оперы-балета отличается бóльшим числом видовых инструментов (у Р. Вагнера отсутствуют альтовая флейта, малые кларнеты, малая и альтовая трубы). В результате оркестр Р. Вагнера звучит сурово и мрачно, местами помпезно и монументально, чего нельзя сказать об оркестре Н. Римского-Корсакова. Отличается вагнеровский оркестровый стиль и значительной полифонизацией ткани, чего нет во *Младе*, где в основе гомофонно-гармонический склад и более простая фактура. Влиянием Р. Вагнера на оркестровку Н. Римского-Корсакова объясняется частое употребление смешанных тембров, что является отличием от традиций М. Глинки, у которого в оркестровке преобладают чистые тембры. Но Н. Римский-Корсаков не отказывается полностью от глинкинской традиции, в его оркестре имеется много сольных выступлений инструментов, т. е. чистых тембров. Многочисленные *divisi* струнных с развитыми фигурациями, выдержанные аккорды духовых, педальные фоны — также типичные приемы вагнеровской оркестровки, которые переняты Н. Римским-Корсаковым. Русский композитор, так же как и Р. Вагнер, виртуозно использует возможности инструментов, ощущая их специфику в полной мере. Это свойство оркестровки присуще ему независимо от воздействия Р. Вагнера; в некоторых случаях (например, в *Испанском каприччио*, написанном до изучения вагнеровской тетралогии.) Н. Римский-Корсаков превосходит немецкого мастера в выявлении возможностей инструментов. По качеству колорита, разнообразию красок и исполнительских приемов, по изобретательности использования тембров оркестр Н. Римского-Корсакова не уступает вагнеровскому.

Необычные приемы оркестровки у Н. Римского-Корсакова объясняются изобразительными художественными замыслами. Так, например, во втором действии оперы в песне гусяра Лумира у солирующего контрабаса звучат флажолеты (редчайший прием в оркестровой практике!) — так имитируется древнеславянский струнный инструмент гудок. Арфа подражает гусям. Образ Кашея поразительно точно воссоздается фаготом соло, скрипками и виолончелями, играющими древком смычка. Затем в низком регистре (на высотном уровне фагота) последовательно вступают четыре флейты с канонической имитацией. Как

считают исследователи, «возникающая звучность предвосхищает сонорные находки второй половины XX века!» [9, с. 308].

Заклинание Чернобога передано эффектной комбинацией духовых. В унисон с хоровыми басами звучат октавы трех тромбонов и тубы, шести валторн, двух фаготов и контрафагота. Верхний голос отдан оригинальному унисонному соединению двух труб, альтовой трубы, двух гобоев и английского рожка. Колорит дополняется еле слышным тремоло большого барабана и отдельными ударами там-тама. Динамика последовательно нарастает от *ppp* до *mf*. Возникающий смешанный тембр производит устрашающее впечатление. Кажется, что, действительно, подобное заклинание способно вызвать душу любого умершего, даже того, кто ушел из жизни несколько тысячелетий тому назад.

Приведенные примеры демонстрируют мастерство и неистощимую фантазию Н. Римского-Корсакова. Они подтверждают мысль о том, что оркестровое письмо оперы-балета *Млада* является новым словом в русской музыке. Трактовка оркестра, испытывавшая на себе разнообразные стилевые воздействия (в первую очередь — Р. Вагнера), в то же время является уникальной, обеспечивающей своеобразие данного сочинения как в русском, так и в мировом оперном искусстве.

Библиографические ссылки:

1. АСАФЬЕВ, Б. К. Возобновлению «Млады». В: АСАФЬЕВ, Б. *Об опере*. Ленинград 1976.
2. БУТИР, Л. Проблемы инструментовки в неопубликованных материалах Н. А. Римского-Корсакова (90-е годы). В: *Оркестровые стили в русской музыке*. Ленинград, 1987.
3. ГРИГОРЬЕВ, С. *О мелодике Римского-Корсакова*. Москва: Музгиз, 1961.
4. ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. Пушкин. В: ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М.. *Собрание сочинений в 10-ти томах*. Москва, 1958, том 10.
5. КАНДИНСКИЙ, А. *История русской музыки*. Т. 2, кн. 2. Вторая половина XIX века. Н. А. Римский-Корсаков. Москва: Музыка, 1984.
6. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, Н. *Летопись моей музыкальной жизни*. Москва: Музыка, 1980.
7. РОГАЛЬ-ЛЕВИЦКИЙ, Д. *Современный оркестр*: в 4 томах. Москва: Музгиз, 1953–1956.
8. *Русская симфоническая музыка XIX – начала XX вв.*: хрестоматия по истории оркестровых стилей. Т. 2. Санкт-Петербург: Ut, 2007.
9. *Страницы жизни Н. А. Римского-Корсакова*: летопись жизни и творчества, вып. 2. (1867–1893). Ленинград: Музыка, 1971.