***Формирование фантастической образной сферы в музыке.***

Фантастическое как способ мышления и мировидения присуще практически всем видам искусств, встречается в литературе, живописи, далее в кинематографе, элементы фантастического есть в архитектуре, балете.

Музыка занимает в системе искусств особое место. Она лишена конкретики литературного, изобразительного или пластического произведения, прямых связей с предметным миром, апеллирует к сфере эмоций. Художественный образ создается посредством обобщенно-образной звуковой выразительности.

Сфера волшебного, фантастического в музыке не имеет аналогов в первичных жанрах, она возникла достаточно поздно, и ее яркие воплощения связаны со стилем романтизма.

По мнению Скобелева, «фантастическое — одна из важнейших категорий романтической эстетики, существенный элемент романтической поэтики, выражающий отношение автора к действительности, обыденности, норме повседневного» [1, с. 46]. В романтическом искусстве сложился особый взгляд на свойственное сказке двоемирие, взаимодействие фантастического и реального. По справедливому замечанию Н. Лейтес, именно «немецкие романтики разглядели скрытую ненормальность кажущихся нормальными отношений. Открытие фантасмагоричности обыденного — их величайшая заслуга» [2, с. 65].Тем самым, в произведениях Клейста, Новалиса, Гофмана, верных своему двойственному видению мира, исходным основанием, на котором вырастает фантастическое, является реальная действительность. По мысли Новалиса, «романтическая поэтика и состоит в умении приятным образом делать вещи странными, делать их чужими и в тоже время привлекательными» [3, с. 144].

Интерес к этой образной сфере определяется рядом эстетических принципов романтиков: уход из реального мира, не принимаемого романтиками, в мир легенд, сказок; интерес к синтезу искусств, к воплощению программных сюжетов; использование ярких необычных средств.

Но, хотя фантастическая образная сфера сложилась именно у романтиков, корни ее уходят глубоко. Для воплощения волшебных, фантастических образов необходимо было возникновение комплекса специфических, необычных средств, формирование которых происходило постепенно, на протяжении длительного времени.

Праоснова фантастического оказывается связанной со стихией театрального действа, спецификой музыкального театра и, соответственно — с темами и образами литературы.

 *Оперы на сказочные сюжеты зарубежных композиторов.*

Сказочное и фантастическое в музыку проникло первоначально **через сюжеты опер**. К мифам, легендам как к источнику неординарных сюжетов обращались поэты и композиторы первых итальянских dramma per música и собственно опер, хотя волшебное и не получало первоначально при этом специфического звукового оформления. Путь возникновения специфической сказочной образной сферы таков: сказочные сюжеты — необычные персонажи — формирование специфических звуковых средств для их характеристики.

Мифологические сюжеты включали в себя различных фантастических персонажей и ситуации. Один из самых распространенных сюжетов — миф об Орфее. Сфера фантастического связана в нем с образами потустороннего мира, преисподней. На сюжет «Орфея» создано более 50 опер. Характерно, что данный сюжет использовался уже в самых первых операх: 1600 г. — «Эвридика» Я. Пери и «Эвридика» Д. Каччини, обе оперы на либретто О. Ринуччини, их жанр обозначен как «пасторальная сказка» (favolapastorale). Самые известные оперы на данный сюжет — **«Орфей» Монтеверди**,1607 («сказочка» по определению Розеншильда) [4, с. 158], 3 акт которой — фантастическая сцена Орфея в царстве Аида, а также **«Орфей и Эвридика» Глюка (**1762.)

На взаимодействие между оперой и литературой указывает музыковед М. Галушко: «Видеть необычное в обычном, нетипичное в типичном стало характерным ещё в конце XVIII века для французской оперы «спасения и ужаса» и её литературной параллели — романа «тайны и ужаса» [3, с. 144].

Оперные сказочные сюжеты включали в себя противопоставление добра и зла, светлых и темных сил.

Яркий пример **— опера Моцарта «Волшебная флейта**», либретто Э. Шиканедера. Сюжет взят из сказки Виланда «Лулу» из сборника фантастических поэм «Джиннистан» или Избранные сказки про фей и духов». Шиканедер обработал этот сюжет в духе популярных в то время народных феерий, полных экзотических чудес. В этот наивный сюжет [Моцарт](http://100oper.nm.ru/002.html) вложил серьезную морально-философскую идею. Гуманистические идеалы этой оперы носят характер наивной утопии, они облечены таинственностью и мистической символикой, связанными с идеями и ритуалами общества масонов, членами которого были как [Моцарт](http://100oper.nm.ru/002.html), так и Шиканедер.

В основе сюжета — противостояние светлого и темного. Фантастические персонажи обрели характеры реальных людей. Злобная и мстительная царица ночи оказалась деспотически упрямой и коварной женщиной. Три феи из ее свиты — дамами полусвета, словоохотливыми, вздорными, игриво-чувственными. Дикарь-птицелов Папагено — симпатичным обывателем, любопытным, трусливым и болтливым весельчаком, мечтающим лишь о бутылке вина и маленьком семейном счастье. Самый идеальный образ — Зарастро, олицетворение разума, добра, гармонии. Между его солнечным царством и царством ночи мечется Тамино, человек, ищущий истину и приходящий к ней через ряд испытаний.

Во многих сценах опера развертывается как величественное обрядовое действо. Причудливо сопоставлено здесь обыденное и высокое, «земные» устремления и «идеальные» помыслы. Но специфических «волшебных» образов музыка не содержит.

Волшебное, фантастическое входило в музыку, прежде всего, через показ злых сил. С самого начала характеристика фантастических персонажей давалась, прежде всего, инструментальными, оркестровыми средствами. Вокальное начало противостояло инструментальному, фантастическому как воплощение эмоционального, человеческого.

Так, уже в «Орфее» Монтеверди используются характерные приемы для создания инфернального колорита в 4 акте. Композитора вводит в оркестр 4 тромбона, рев которых создает атмосферу страха, являясь воплощением своеобразной звукописи преисподней.

Все грани фантастического оказываются сфокусированными в музыкальном театре XIX века: в романтических операх Э. Т. А.  Гофмана, JI. Шпора, К. Вебера, а также их последователей — Г. Маршнера, К. Гиршнера, А. Лортцинга, П. Линдпайнтнера, вплоть до мифотворческой драмы Р. Вагнера.

Мир русалок, демонов, вампиров, духов воды и земли, нибелунгов, видений, «вещих снов» и роковых предчувствий получает своеобразные музыкальные характеристики.

Своеобразным манифестом волшебной оперы с фантастическими образами является **опера К. Вебера «Вольный стрелок»** (1821), либретто Ф. Кинда. Сюжетом оперы послужила старинная, широко распространенная в Германии и Чехии легенда, герой которой — «черный охотник», продавший душу дьяволу. Заколдованные пули, полученные от него, приносят юноше победу в стрелковом состязании, но последняя пуля смертельно ранит его невесту.

Легенда привлекла Вебера картинами немецкого народного быта, поэзией лесной природы, фантастическими образами. Ранее принятое название — «Волшебный стрелок» — удачно передает ее характерную сказочно-фантастическую атмосферу. В этом сказочном «зингшпиле» Веберу удалось воплотить с такой силой в опере современные литературно-поэтические образы, найдя для этого соответствующие музыкальные средства выразительности. По словам Вебера, «кажущаяся бессвязность фантастического напоминает не столько обычную, написанную по правилам музыкальную пьесу, сколько пьесу фантастическую, которая может быть создана лишь самым выдающимся гением, который творит свой мир. Мнимый беспорядок этого миpa на самом деле заключает в себе внутреннюю связь, пронизанную самым искренним чувством, и надо только уметь воспринять её своими чувствами» [5, с. 85].

Переплетение народно-фантастических образов с реалистическими бытовыми картинами типично для литературного романтизма того времени. С этой точки зрения «Волшебный стрелок» ближе к «Ундине» де ла Мотт Фуке или «Русалке» Андерсена, чем к произведениям традиционного оперного репертуара.

Вебер создает основной конфликт в своей опере путем резкого столкновения двух ракурсов лесной романтики — идиллии и фантастики. Он нашел характеристичные контрастные интонации для этих двух конфликтующих сфер. Солнечным, жизнерадостным хоровым сценам противостоят образы мрачной фантастики, таинственные, злые силы, характеризуемые особыми средствами.

Фантастические образы «Волшебного стрелка» почти полностью выражены **оркестровой сферой,** сочетаниями оркестровых тембров, вносящих «жуткий» колорит, а также неустойчивой гармонией, неустойчивой гармонией, тревожным синкопированным ритмом.

Вебер лишил существа демонического, «потустороннего» мира вокальной характеристики. Самьель совсем не поет. Его первое появление в опере сопровождается тремя таинственными ударами литавр на фоне выдержанного мрачного диссонанса. Когда он проходит по сцене, в оркестре на pianissimo звучит зловещая тема. Замечательная по своей стилистической законченности ночная «дьявольская» сцена «Волчьей долины» достигает своего эффекта всецело при помощи гармонических и тембровых средств. Причудливая диссонирующая аккордика с преобладанием уменьшенных септаккордов, необычные модуляционные сопоставления (Fis—а—с—Es) обладают яркой выразительностью. Вебер использует необычные оркестровые краски: выдержанные звуки в низких регистрах кларнетов, пронзительные голоса флейт, мрачные интонации тромбонов, таинственное стаккато валторн, напряженное тремоло и унисоны струнных, удары литавр, соло духовых инструментов и пр.

Огромна изобразительная роль веберовского оркестра. Каждая живописная деталь на сцене (жуткие призраки, мерцающие огоньки, дикая буря, пламя, исторгающееся из земли) имеет свою ярко индивидуальную оркестровую характеристику. Так, например, в сцене дьявольской охоты Вебер передает лай собак резко диссонирующим, как бы политональным сочетанием аккордов у валторн и фаготов. Черные вепри характеризуются другими диссонансами и иным смешением тембровых красок (фаготы и струнные басы). Эти и многие другие эффекты в фантастических сценах «Волшебного стрелка» чрезвычайно обогатили искусство инструментовки, оказав заметное влияние на симфоническую музыку XIX века. Не одно программное произведение, начиная от «Шабаша ведьм» Берлиоза и до «Ночи на Лысой горе» Мусоргского, восходит к веберовской «Волчьей долине». С «Волшебным стрелком» Вебера преемственно связаны» Вильгельм Телль» Россини, «Аскольдова могила» Верстовского и др.

Значение этой оперы простирается далеко за пределы немецкого музыкального театра. Дальнейшее усиление интереса к образам «темной» фантастики просматривается в операх «Вампир» и «ХансХайлинг» **Маршнера.** Введение баритонального амплуа, характеризующего фантастических персонажей, способствовало появлению нового типа героя в художественном поле немецкой романтической оперы.

Сказочная тематика проявляется и в другой опере **Вебера «Оберон».**

Лучезарные образы эльфов здесь противопоставлены всесильным духам стихий. Таинственная жизнь персонажей музыкальной феерии ассоциируется с событиями, проносящимися в сновидении. При этом и фигура Магистра волшебства, и образы Реции и Гюйона во многом предвосхищают героев произведений Вагнера («Кольцо нибелунга», «Тристан и Изольда»).

Сфера фантастических образов вообще занимает важное место в творчестве **Вагнера**, находя ярчайшее воплощение в его тетралогии **«Кольцо нибелунгов» (1848–1874) («Золото Рейна», «Валькирия», «Зигфрид», «Закат богов»).**

В основе — мотивы народных легенд, саг, литературных памятников Средневековья, германских и скандинавских саг, переплавленных в сложный сюжет, разворачивающийся на земле, в водах Рейна, под землей, в Валгалле(на небесах) среди людей, карликов, богов.

Интерес Вагнера к фантастическому становится очевидным при знакомстве с его статьями о музыке. О Девятой симфонии Бетховена он пишет, как о «мистическом средоточии всех фантастических музыкальных мыслей и планов. О ней сложилось тогда мнение, что она написана Бетховеном уже в полубезумном состоянии, и это меня особенно к ней и привлекло. Её считали поп plusultra всего фантастического и непонятного: этого было довольно, чтобы заставить меня со страстью углубиться в создание демонического творчества. С роковой силой меня привлекли протяжные чистые квинты, с которой начинается первая часть симфонии: эти звуки, которые играли такую таинственную роль в моих юношеских музыкальных впечатлениях, здесь выступали для меня как призрачно-мистический основной тон моей собственной жизни» [6, с. 715].

И снова сфера фантастического находит отражение, прежде всего, в симфонических фрагментах, оркестровых картинах: вступление, сцена дочерей Рейна и шествие богов в опере «Золото Рейна»; полет валькирий в «Валькирии»; Заклинание огня, Шелест леса в «Зигфриде»; пролог, путешествие по Рейну, траурный марш Зигфрида и финал в» Закате богов».

Говоря о Вагнере, невозможно не отметить красочность воплощенных им образов, сцен и картин. Фантастическое, соприкасающееся с демоническим, просматривается в музыкальных портретах Летучего Голландца, наказанного дьяволом за гордыню; Кундри, «розы ада», предстающей одновременно и как «орудие дьявола и как жаждущая спасения кающаяся грешница» в «Парсифале». Чудесное, граничащее с сакральным, божественным в таких персонажах, как Лоэнгрин — посланник Грааля; Парсифаль — «Святой простец»; Мир светлой природы — дочери Рейна, лесная романтика «Зигфрида».

Сказочная тематика получила воплощение во многих операх зарубежных композиторов, среди которых**:** «Золушка» (на сюжет сказки Ш. Перро) Ларюэта (1759), Изуара (1810), Россини (1817), М. Гарсиа (1826); «ХансХайлинг» Маршнера (1832); «Феи» Вагнера (1833). На сюжет легенды о горном духе горы создано более десятка опер немецких композиторов XIX века: Шпора, Фоглера, Данци, Линдпайнтнера, Поиссла, Вольфрама, Лобе, Кребса, Лахнера, К. Крейцера. Среди сказочных сюжетов «Летучий голландец» (1841), «Тангейзер» (1844), «Лоэнгрин» (1848) Вагнера, «Геновева» Шумана (1848), «Роберт-Дьявол» Мейербера, «Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха (1881). «Русалка» Дворжака и пр.

Фантастическое проникло в произведения музыкального театра XIX века, не только напрямую связанных со сказочной, легендарной или мифологической, но и исторической тематикой. Таково чудесное вмешательство провидения в «Весталке» Спонтини (1805), магические ритуалы в «Норме» Беллини (1831), образ Фенеллы в «Немой из Портичи» Обера (1828), родственный Сильване Вебера и предвосхитивший героинь романтических балетов (в первую очередь «Жизель» Адана).

 Список использованной литературы:

1. **Скобелев, В.** Фантастическое как средство выражения авторской позиции. / В. Скобелев // Формы раскрытия авторского сознания: Избранные статьи. Воронеж: Изд-во ВГУ, 1988. — С. 46–58
2. **Лейтес, Н.** От «Фауста» до наших дней / Н. Лейтес. — М. : Просвещение, 1987. — 222 с.
3. **Галушко, М.** Эстетические принципы немецкой романтической оперы / М. Галушко // Анализ. Концепции. Критика. — Л., 1977. — С. 141–149.
4. **Розеншильд, К.** История зарубежной музыки. До середины XVIII века / К. Розеншильд // Вып Л.М., 1978. — 544 c.
5. **Галацкая, В.** Музыкальная литература зарубежных стран: Учеб. пособие/ В. Галацкая; Вып. 3.,7 – е изд. — М.: Музыка, 1981. — 560 с.
6. **Вагнер, Р.** Моя жизнь / Р. Вагнер — М. : Изд-во Эксмо; СПб. : TerraFantastica, 2003. — 864 с.