Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования

«Горно-Алтайская детская музыкальная школа №1»

**Доклад**

На тему:

«Особенности гармонических средств, применяемых для характеристики иноземных гостей в опере «Садко»

Н.А. Римского-Корсакова»

**Волженина С.П.**

Преподаватель

по музыкально-теоретическим

дисциплинам

Горно-Алтайск

2022

## Введение

Николай Андреевич Римский-Корсаков – один из представителей творческого содружества «Могучей кучки», - «живое олицетворение поэзии и самобытной красоты русского национального искусства» (11, 3с.). Он сыграл выдающуюся роль в развитии всей русской музыкальной культуры второй половины XIX и начала XX веков. Творчество Римского-Корсакова — ярчайшая страница в истории русской культуры. Его воздействие на русскую и зарубежную музыку не исчерпывается созданными композитором произведениями. Огромную роль сыграла самоотверженная редакторская работа Римского-Корсакова, благодаря которой увидели свет и были исполнены многие шедевры русского искусства такие как «Каменный гость» Даргомыжского, «Князь Игорь» Бородина, «Борис Годунов» и «Хованщина» Мусоргского; он также подготовил к изданию совместно с М. А. Балакиревым и А. К. Лядовым оперные партитуры Глинки. Много нового вносит он в гармонию и инструментовку, значительно расширяя и обогащая их колористические возможности. Его ладогармоническая и оркестрово-тембровая палитра отличается богатством оттенков, красочностью и блеском. Исключительное значение имела педагогическая деятельность Римского-Корсакова. Он был главой крупной школы, воспитал свыше 200 учеников. Частичным обобщением педагогического труда Римского-Корсакова явились его учебники гармонии и оркестровки. Автобиографическая книга «Летопись моей музыкальной жизни» (1909), освещающая важнейший период становления русской музыки, — ценный исторический документ. Творчество Римского-Корсакова глубоко самобытно и вместе с тем развивает классические традиции. Гармоничность мировосприятия, тонкий артистизм, совершенное мастерство и прочная опора на народную основу роднят его с М. И.

Глинкой. Наиболее характерные черты творческого облика Римского-Корсакова выявляются в произведениях, связанных с миром сказочности, народной фантастики, с поэзией русской природы, красочными картинами народного быта. «Именно в этом пристрастии проявилось индивидуальное, свойственное Римскому-Корсакову, понимание народности искусства; здесь он нашел свой путь как русский художник-музыкант». Как говорил сам композитор: «В сущности, мой род – это сказка, былина, и непременно русские». Здесь раскрываются его замечательный живописно-изобразительный дар, свежесть и особая чистота лирики, искренней, тёплой и несколько созерцательной. Стиль Римского-Корсакова ярко национален. Композитор использует в своих произведениях подлинные народные темы и органично претворяет песенные интонации в собственных мелодиях.

Музыкальное наследие Римского-Корсакова обширно и разнообразно. В него входят десять симфонических произведений различных жанров: симфонии, программные симфонические сюиты, каприччио, фантазии, увертюры, пьесы концертного жанра, три кантаты, камерные инструментальные произведения, романсы, дуэты, множество хоровых пьес, обработки народных песен, а также пятнадцать опер. «С наибольшей полнотой и мощью громадное дарование Римского-Корсакова проявилось в его оперных и симфонических произведениях, лучшие из которых принадлежат к шедеврам музыкального искусства и являются предметом изучения для композиторов многих поколений» (11, 8с.).

В процессе была рассмотрена различная исследовательская и биографическая литература, посвященная творчеству Римского-Корсакова. К первой группе относятся монографии Е. Мейлиха (9), Л. Барсовой (1), А. Соловцова (12), И.Ф. Кунина (7). Вторую группу источников составляют отдельные главы и статьи о творчестве русских композиторов и произведениях Римского-Корсакова, в частности: Э.Л. Фрида (11); А. Кандинского; Н.В. Туманиной (5); Т.А. Хопровой, А.Н. Крюкова, С.Я. Василенко (10); С. Григорьева (3). Л.С.; Третьякова (13); Л. Данилевича (4). И третья группа включает в себя литературу, в которой рассматривается гармония композитора. К ним относятся: Т. Лейс «Очерки по истории гармонии в русской и советской музыке. Вып.2»(8); В.А. Цуккерман «Музыкально-теоретические очерки и этюды. Вып.1, 2».

Объект исследования – вокальные эпизоды в опере «Садко». Предмет исследования – три песни иноземных гостей из четвертой картины оперы «Садко» Н.А. Римского-Корсакова.

Цель - выявить гармонические средства, характерные для воплощения иноземных гостей из оперы «Садко» Николая Андреевича Римского-Корсакова.

В связи с этим были поставлены следующие задачи:

1. проанализировать гармонию Римского-Корсакова и определить выразительные средства, используемые композитором для характеристики иноземных гостей.
2. указать на средства, способствующие воплощению морской стихии в рассматриваемых вокальных номерах.

**Глава 1**

**Оперное творчество Римского-Корсакова.**

Николай Андреевич Римский-Корсаков – великий художник-музыкант, который внес большой вклад в историю русского оперного и симфонического искусства. Именно опера являлась основной областью творчества Римского-Корсакова. Оперы представляют собой необычайное разнообразие жанровых, драматургических, композиционных и стилистических решений. Былина, сказка, легенда питают творчество Римского-Корсакова не только сюжетами, но и идеями, помогая композитору понять и передать мировоззрение и идеалы народа, его веру в торжество добра и справедливости. Основой оперной выразительности Римский-Корсаков считал пение. Характерная черта мелодического стиля Римского-Корсакова – это русская народная песенность. В его операх встречаются лирические песни, торжественные гимны, величания, суровые хоры типа духовых стихов, былинные напевы, причитания и многое другое связанное непосредственно с народной песенностью. Кроме того, в операх отведена огромная роль оркестру: он выступает как важный, а иногда и главный носитель сквозного музыкально-драматургического развития. Нередко ему поручаются самостоятельные симфонические картины: например вступление «Океан-море синее» к опере «Садко», антракты «Три чуда» и «Сеча при Керженце» в операх-сказках «Сказка о царе Салтане» и «Сказание о невидимом граде Китеже». Поистине поразителен его оркестр – это непревзойденный колорит, изобилие оттенков, его удивительное нарастание и уменьшения звучности, а также блеск и поразительная сила.

Первой оперой Николая Андреевича является «Псковитянка», жанр которой историко-бытовой. «Псковитянка» написана по одноименной драме поэта Льва Александровича Мея. Либретто написал сам Римский-Корсаков, а также принимали участие В.В. Стасов, М, П. Мусоргский, В.В. Никольский. Главное действующие лицо «Псковитянки» - народ. Идея данной оперы – показать «судьбу человеческую» через судьбу народа. Для Римского-Корсакова эта опера как бы обозначила рубеж – завершение целого этапа творческого пути.

Вторая опера Николая Андреевича «Майская ночь» посвящена его жене Надежде Николаевне. К тому же Римский-Корсаков был очень увлечен Н. В. Гоголем. «В кругу балакиревцев Н. В. Гоголь был одним из самых любимых писателей. Так опера «Майская ночь» во многом определила самое направление оперного творчества Римского-Корсакова. Фантастика, мысль о борьбе добрых и злых сил (Панночка и Мачеха), тяготение к картинам старого народного быта, к обрядово-игровым сценам и песням – все это получило многообразное развитие в следующих операх. Великолепное претворение гоголевского юмора и ясно наметившиеся элементы сатиры, которые получили дальнейшее развитие в «Сказке о царе Салтане» и «Золотом петушке». И, конечно же, новым было использование украинских народных песен, введение вокальных ансамблей и главное – общее стремление к широкой мелодичности. «Майская ночь» и в этом отношении была залогом будущего. Поставлена опера была в январе 1880 года в Мариинском театре под управлением Направника.

Следующая опера, третья по времени, «Снегурочка» по одноименной пьесе А.Н. Островского. Она является одной из самых лучших опер Римского-Корсакова в первые годы творческой зрелости. Именно здесь наиболее совершенно воплотились фольклорные тяготения композитора. Как говорил сам Бородин в письме к ее автору: «.. Это именно весенняя сказка – со всею красотою, поэзиею, всей теплотой, всем благоуханием» (7). В этой опере композитор в значительной степени пользовался народными мелодиями. Они взяты из старинных песен, из инструментальных наигрышей и по-новому раскрыты в обработке для оперного хора и оркестра и естественно мелодические, гармонические элементы созданные самим Корсаковым. Для изображения в музыке «необычайное» Корсаков нашел выразительные средства в гармониях, основанных на новых ладах, не укладывающихся в рамки мажоро-минорной (диатонической) системы. Это так называемые искусственные лады (определение Б.Л. Яворского) – уменьшенный, увеличенный и цепной. Для «земной» обстановке композитор отбирает более простые гармонические средства. Премьера «Снегурочки» состоялась 29 января 1882 года также как и предыдущие две на сцене Мариинского театра.

Новый расцвет творчества Римского-Корсакова наступает в середине девяностых годов. И открывает период опера «Ночь перед Рождеством». Вслед за ней появляется опера «Садко». Наиболее полно дарование Римского-Корсакова выявилось в произведениях, связанных с миром сказочности, с разнообразными формами русского народного творчества. Русская народная сказка, былина в музыке Николая Андреевича являются излюбленной темой. Так, «Садко» является ярким образцом эпической монументальной оперы. В ней сочетаются элемент фантастики, волшебства, сказочности с лучшей значительнейшей былиной новгородской. Как отмечено самим композитором, опера «Садко» выделяется из всех других былинным речитативом. Как и в народных сказках и преданиях он то декламационный, то распевный. «Былина о Садко, неутомимом мореплавателе и жизнерадостном певце-гусляре, совершившем ряд сказочных подвигов во славу родного Новгорода, на протяжении всего творческого пути привлекала внимание Римского-Корсакова, так как была в высшей степени созвучна характеру и складу его дарования» (15). Для нее характерно замедленное, плавное течение действия, воскрешающее дух старинных былинных сказов. Музыкальные портреты главных действующих лиц даются в широко развитых вокальных номерах, картины народной жизни и быта — в монументальных хоровых сценах. Музыка оперы насыщена яркими, выпуклыми контрастами. Что же касается образов сказочного подводного царства, то Римский–Корсаков воплотил их средствами гибкой, прихотливой мелодики и необычных гармоний, противопоставлены картинам реальной народной жизни и образам русских людей, в обрисовке которых главным выразительным средством является русская народная песенность. Летом 1897 г. Корсаков пишет оперу «Моцарт и Сальери» по одноименной пьесе Пушкина. Это произведение высокого и зрелого мастерства, здесь композитор наметил новые пути своего оперного творчества. Она обогатила музыкально-декламационный стиль Римского Корсакова. Кроме того «Моцарт и Сальери» можно назвать музыкальной драмой, предшественницей таким произведениям, как «Царская невеста» и «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии». Далее он пишет оперу «Боярыня Вера Шелога». Вслед за ней в 1898 г. появляется опера «Царская невеста» по одноименной драме Мея. Это бытовая лирическая драма. Особенна ее драматургия, она более динамична. Драматургия насыщенна контрастами; не красочными сопоставлениями как в «Садко», а конфликтными столкновениями. Вскоре Римский-Корсаков принимается за новую оперу, возвращаясь в излюбленный им мир русской сказки. Это опера «Сказка о царе Салтане» (1899-1900). В 900-е года Корсаков пишет оперы «Сервилия», «Кащей бессмертный», «Пан Воевода». Центральной же своей задачей Римский-Корсаков считает «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии». Эта опера написана в 1903-1904 гг. либретто Н.А. Бельского. Эту оперу можно сопоставить двумя операми: с «Псковитянкой» - оперой-летописью, по определению Асафьева, но историческая основа сплетена в «Китеже» с фантастическими событиями и здесь пересекается с другой оперой «Садко». Но и «Садко» весьма отличается. Так определяется новый для композитора жанр – опера-легенда. « «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» - одна из наиболее оригинальных и глубоких русских песен. Как отмечает А. Соловцов, Корсаков раскрыл трагедию и показал патриотическую и героическую борьбу великого народа. «В этом и заключается, прежде всего, этическая ценность оперы-легенды, созданной высоким вдохновением могучей творческой мысли» (12, 315с.).

**1.1 Краткие сведения об истории создания оперы**

Сюжет известной русской былины о новгородском певце-гусляре, мореплавателе Садко привлекал Николая Андреевича еще в молодости. Так в 1867 году композитор создал первоначально музыкальную картину для симфонического оркестра «Садко».

В. В. Стасов — выдающийся ученый-демократ, музыкальный критик, а также «неугомонный» вдохновитель и советчик русских композиторов чутко подметил, что былина о Садко созвучна характеру и складу дарования композитора. Он писал Корсакову 7 июля 1894 года: «…там все время налицо седая русская языческая древность и элементы волшебный, сказочный, фантастичный, а они все, кажется, с наибольшею силою и все глубже заложены в Вашу художественную натуру» (15).

Первоначально же замысел «Садко», возникший у В.В. Стасова, предназначался М.А. Балакиреву, который задумывался о сочинении произведения на сюжет из русской водной мифологии, но в последствии отказавшейся и передоверил ее молодому другу М. П. Мусоргскому, но и Модест Петрович не начал музыкальную разработку былины и спустя несколько лет предложил Римскому-Корсакову подумать о музыкальном воплощении образа новгородского морехода-гусляра Садко. Как говорилось выше, сначала композитор написал симфоническую картину, которая принесла молодому автору заслуженный успех. И впоследствии Корсаков продолжил традиции реализма и народности в одноименной опере. К работе над ней он приступил лишь летом 1894 года. На что Стасов в своем большом письме композитору, ссылаясь на многочисленные варианты былины, советовал композитору шире показать картины реальной народной жизни и быта древнего Новгорода.

Опера по первоначальному плану, в котором много места уделялось сказочно-фантастическим сценам, была закончена к осени 1895 года. Однако со временем Римский-Корсаков принял стасовские предложения и летом следующего года подверг произведение серьезной переработке, воспользовавшись при этом помощью В. И. Бельского (1866—1946) — будущего либреттиста «Сказки о царе Салтане», «Сказание о граде Китеже» и «Золотого петушка».

Благодаря переделкам, рядом с образом народного певца, гусляра Садко, возник образ его жены Любавы — преданной, верно любящей русской женщины; народные сцены были значительно развиты и обогащены новыми эпизодами.

Опера приобрела характер полнокровного, правдивого повествования о могучей и самобытной жизни народа, заняв место среди наиболее ярких и значительных произведений русской оперной классики.

Осенью 1896 года опера была предложена дирекции Мариинского театра, но встретила холодный прием; Николай II собственноручно вычеркнул ее из репертуара. Впервые «Садко» был поставлен на сцене московской частной оперы С. И. Мамонтова. Премьера состоялась 26 декабря 1897 года (7 января 1898 года) и прошла с большим успехом.

Главный герой оперы-былины - Садко. В его образе отражены высокое патриотическое чувство, чистота и благородство стремлений, пытливый ум и деятельный характер – черты которыми наделял народ своих героев в сказках, песнях и т.д. Вокруг Садко группируются другие образы оперы – персонажи реальные и фантастические. Римский-Корсаков создал замечательные по верности и живости художественного воплощения картины жизни средневекового русского города. Драматургия оперы «Садко» строится на контрастных противопоставлениях сцен, эпизодов, образов (Новгород – морское царство; пир новгородский – праздник у Морского царя; садко – настоятели; Садко – Морской царь; Волхова - Любава). «Действие развертывается размеренно, неторопливо. Спокойная былинная величавость пронизывает оперу. Вводные номера – танцы, песни, пляски – яркими причудливыми пятнами расцвечивают мерный ход повествования» (9, 75с.).

Гармонический стиль музыки земного мира прост, ясен и имеет связи с народным творчеством. Здесь господствует диатоника, часто встречаются характерные для русской народной музыки лады – натуральный минор, переменные лады. Особое место занимают песни иноземных гостей, которые изображены с особым *изяществом*. Это еще одна краска в музыке быта, которая оттеняет господствующий в опере-былине национальный русский колорит.

Так, третья сцена четвертой картины содержит своеобразную сюиту из песен иноземных гостей: варяжского, индийского и веденецкого. Все три песни иноземных гостей являются оригинальными эпическими отступлениями. «Каждая из них обладает своим характером, музыкальным колоритом, соответствующим национальности и стране, представителями которых выступают гости заезжие, и в каждой присутствует образ моря – великого пути, связывающего страны и народы » (11, 93с.). Заморские купцы — варяжский, индийский и веденецкий — рассказывают о далеких странах, чтобы Садко знал, куда держать путь. Садко простился с женой, с новгородским людом, и корабли отплыли в дальние неведомые края.

**Глава 2**

**Гармонические средства, характерные для воплощения иноземных гостей из оперы «Садко» Н.А. Римского-Корсакова.**

**§2.1 Детальный анализ вокальных номеров оперы**

**Песня Варяжского гостя**

Первым из иноземных гостей выступает варяжский (бас). Песня этого скандинавского гостя очень мужественная, воинственная и суровая, представляетваряга как отважного воина и морехода.

Песня изложена в куплетно-вариационной форме АВАВ1АВ2А, в тональности d-moll. Уже в первых тактах инструментального вступления композитор показывает образ моря – величественного, полного сдержанной мощи. Этот раздел (4 т.) состоит из плагальных оборотов (Т, S) с применением VI натуральной и VI мелодической. Восходящее и нисходящее движение по нижнему тетрахорду d-moll напоминает перекаты морских волн. Этот звукоизобразительный эпизод предваряет каждый куплет песни, им и завершается вокальный номер.

Первый куплет («О скалы грозные дробятся с ревом волны») это период (8 т.) из двух предложений (по 4 т). Мелодия вокальной партии сурова, носит декламационный характер, восходящие кварты в начале фраз придают ей мужественность и решительность. В аккордовом сопровождении преобладают трезвучные гармонии с использованием тоники и субдоминанты натуральной и с повышенной VI ступенью. На гранях двух предложений происходит переход в параллельную тональность. F-dur также представлен аккордами Т и S.

Во втором куплете («От скал тех каменных») подчеркивается связь между холодным, угрюмым северным морем и отважными варягами, живущими в этой среде. Ему отведена роль среднего раздела, который отличается мелодической и гармонической напряженностью. Вокальная партия насыщается альтерированными звуками, активный квартовый ход во второй строфе переносится на конец фразы («..морской», «..пошла»), в третье строфе угадываются черты секвентного развития. Речитативная мелодия сопровождается диссонантными созвучиями. Своеобразно и тональное решение раздела. Первоначальная тоника сменяется аккордами G-dur. Мажорная субдоминанта d-moll, активно используемая в первом куплете, в этом разделе становится временным тональным центром и показана плагальным оборотам (Т – S) и Д2 к Т6 G-dur. Далее следует цепь диссонантных аккордов двух звеньев хроматической секвенции (VII34 к натуральной доминанте d-moll,. VII34 к натуральнойсубдоминантеd-moll) и завершается раздел каденционным оборотом – II43-Д7-t. Кроме того, отметим, что в последних четырех тактах усматривается движение баса в сопровождении по фригийскому тетрахорду (ре-до-сиь-ля).

Заключительный третий куплет («Мечи булатны, стрелы остры») представляет собой период из 10 тактов, в котором повествуется о варягах, как отважных воинах, охраняющих свои рубежи. В этом разделе добавляются новые гармонические краски, связанные с отклонением в субдоминанту F-dur (B-dur) во второй строфе («Наносят смерть они»). Новая тональность утверждается аккордами субдоминантовой функции: S6 (на мелодическую кульминацию “миь”) и II53. Заключительная фраза «Угрюмо море» (на аккордах Д7-t) возвращает первоначальную тональность d-moll. Инструментальный проигрыш последний раз рисует картину северного моря.

Композитор очень убедительно иллюстрирует рассказ Варяжского гостя об угрюмом крае. Сурова его песня, а могучие удары морского прибоя, которые разбиваются о прибрежные скалы, так и слышатся в оркестровом сопровождении.

**Песня Индийского гостя**

Воинственной песне Варяга противостоит песня Индийского гостя (тенор). Она очень светлая, узорчатая, в ней говорится «о теплых морях, сокровищах сказочных островов» (Е. Мейлих).

Песня изложена в концентрической пятичастной форме: A B C B A с вступлением, изложенным в двенадцать тактов. В основе вступления лежит четырехзвучный мотив, который вариантно проводится несколько раз. Он звучит на фоне неустойчивого плагального оборота постепенно приводящий к основной тональности G-dur, звучащей сравнительно недолго. В седьмом такте идет отклонение также в субдоминантовую сферу VI ступень. Следовательно, во вступление преобладает субдоминантовая функция. Кроме этого, здесь устанавливается тоника G-dur в качестве органного пункта и затем сохраняется до конца песни, что характерно для произведений ориентального характера, т.е. воспроизводящих черты свойственные народам Востока. Арпеджированная фактура также сохраняется на протяжении всей песни. По характеру мелодия кантиленная, очень нежная, звучащая на p, а местами pp. Тем самым перед нами вырисовывается образ волнующего, но в то же время спокойного, теплого южного моря.

«А» – первая экспозиционная часть «Не счесть алмазов в каменных пещерах» репризно обрамляет песню. Тема изложена в форме периода (8т.) – квадратный, однотональный, но имеющий отклонения в VI ступень, единого строения. Вторые два такта являются вариантом первых двух, в свою очередь эта мелодическая фраза взята из вступления. Также на органном пункте (тоника G-dur) последовательно применяются отклонения в субдоминантовые тональности: VI и IV ступени «В» – вторая часть «Есть на теплом море» это период (16 т.), он делится на два предложения по 8 тактов. Период повторного строения. Здесь развивается другой тип тематизма. Происходит смена мелодического и ритмического рисунка. Из длинных слигованных звуков вытекает нисходящее движение шестнадцатыми. При очень простом аккомпанементе, в котором чередуются мажорное и минорное тонические трезвучия, все внимание направлено на мелодию, которая стала более прихотливой, насыщенной нисходящим хроматическим движением в пределах узкого диапазона терции. Основная мелодия изложена в виде секвенции. Здесь же, к басовому органному пункту прибавляется выдержанный звук тонической квинты в верхнем голосе. Тем самым усиливается статичное состояние. Во втором построении g-moll аккорд усложнен септаккордом VI ступени мелодического минора («На том камне Феникс»). Возникший от звука «*ми*» тритон (10 т.), придает звучанию терпкий восточный колорит. Тритоновость у Римского-Корсакова играет важную роль в обрисовке фантастики. (А.Соловцов стр.197)

«С» – третья часть(16 т.), изложена в форме периода, неповторного строения, который делится на два предложения по восемь тактов. Первое предложение привносит более подвижный, оживленный характер. Используется прямолинейное восходящее гаммаобразное движение шестнадцатыми, по структуре совпадающей с фрагментом гаммы Римского-Корсакова (тон - полутон). Также приобретает относительную подвижность и гармония. VI натуральная ступень и VI гармоническая ступень звучат уже на фоне доминантовой функции, выстраивая доминантовый нонаккорд («райские все песни сладко распевали»). В первом предложении преобладает доминантовая функция. Следующее предложение третьей части построено на материале второй части (В), но в тональности, параллельной G-dur, то есть в e-moll. В отличие от первого предложения здесь преобладают аккорды субдоминантовой функции.

«В1» – четвертая часть, сравнительно небольшая 8 тактов («Кто ту птицу слышит») является повторением второй с небольшими изменениями: если в звучании всей второй части идет чередование мажорного и минорного тонических трезвучий, то в четвертой - первые четыре такта – G-dur, а следующее построение начинается с одноименной минорной тоники (g-moll) («все позабывает»). Здесь впервые используется автентический оборот Т – Д7 – Т на тоническом органном пункте («Кто ту птицу слышит»). Далее следует реприза («А» «Не счесть алмазов в каменных пещерах») без изменений.

В целом эта необычная по красоте музыка, нежная, лирическая, томная, украшенная хроматическими узорами, небольшими виртуозными фиоритурами (перекличка голоса и флейты) наводящая ощущения дремотного покоя открывает перед нами картину спокойного южного моря, а также мечтательное настроение этой восточной песни.

**Песни Веденецкого гостя**

Третьим выступает Веденецкий гость (баритон)*,* рассказывающий о южном городе Венеции, где находятся прекрасные дворцы и церкви, нависшие над голубой гладью моря. Его вокальный номер состоит из двух разнохарактерных песен.

В первой песне («Город каменный, городам всем мать») повествуется о народной легенде, рассказывающей о таинственном покровительстве Венеции со стороны моря. Знамением этой чудесной связи служит появление церкви, поднимающейся раз в году из глубины моря» (Русская музыкальная литература, выпуск третий).

Песня изложена в куплетно-вариантной форме, в тональности g-moll и представляет собой период (21т.) из 4 строф*.* Как отмечает Э. Фрид, использование фригийского лада «придает песне церковный оттенок, слегка напоминающий старинную итальянскую музыку». Первая строфа («Город каменный, городам всем мать») делится на две фразы (2+3т.). Начинается мелодия одноголосно на фоне выдержанных звуков низких струнных. Спокойное текучее развитие мелодической линии с неторопливым развертыванием в объеме сексты, воспроизводит умиротворенное и величавое движение волн. Применение распевов в вокальной партии на протяжении всех строф также связано со словом «море». Однообразное движение длительностей (в размере 6/4) в конце фразы контрастирует с крупной длительностью в другом размере - 9/4. Это придает данному номеру речитативный, повествовательный характер.

Постепенно от строфы к строфе происходит разрастание голосов за счет прибавления их в аккомпанементе. Так, во второй строфе («А и раз в году») к теме добавляется канонический контрапункт альтов.

В третьей строфе («Соезжаются к ней да дивуются») к пиццикато альтов присоединяется выдержанное движение валторны по звукам тетрахорда от «до» до «фа» первой октавы. Л. Масленкова усматривает в этом фрагменте смещение опорного тона в рамках одного звукоряда. В этом случае его можно рассматривать как доминантовый c-moll. В последней строфе («А могучий князь») устанавливается четырехголосие, благодаря введению деревянных духовых. Здесь более четко прослеживаются контуры c-moll проведением в басу аккордов фригийского оборота: t53, d6, s6, d53, VII2, d6.

Далее утверждение c-moll происходит посредством аккордов натуральной доминанты: d35, VII6 и аккордами субдоминантовой сферы: VI, S35. Но это продолжается недолго - через прерванный оборот d35-VI35 и гармонический D34 происходит отклонение в f-moll. С этого момента начинается переходный раздел ко второй песне (12т.). В этом разделе происходит смена ладового наклонения, размера (6/8), намечается танцевальный ритмический рисунок. Через энгармоническую модуляцию посредством доминантсептаккорда происходит переход из C-dur в E-dur: в 5-6-ом тактах Д7 к S C-dur переосмысливается в DDVII56 с пониженной терцией, который переходит в K46 E-dur.

Вторая песня («Город прекрасный, город счастливый») написана в ритме и характере народной венецианской песни, баркаролы.

Из вокальных баркарол, как отмечает Михеева, эта - самая знаменитая и необычная.Перед нами предстает прекрасный город с необычайно красивой природой, где одним из главных достояний является море. Песня написана в простой трехчастной форме (ABA).

Первая часть - период, делится на два предложения (8+12). Основная тема кантиленная, нежная и грациозная. Светлое настроение подчеркивается и тональностью E-dur .

Мелодическая линия построена по опорным тонам основной гармонии. Структура мелодии сочетает в себе плавное движение в начале фразы с активным квартовым ходом в конце. Если в первых четырех тактах используются простые и ясные гармонии (Т,Д). Затем, в соответствии с текстом («Тихо порхает ветер прохладный») мелодическая линия становится более монотонной в узком диапазоне терции. В ней появляется третья низкая ступень (1т.) сначала в качестве проходящего звука на фоне Д7, в следующем такте, на сильной доле звук «соль бекар» входит в состав ДДVII 34. Как видим, здесь господствует доминантовая функция.

Последний раздел («Город прекрасный, Веденец славный!») выделяется динамически и интонационно. Мелодия начинается широким октавным восходящим ходом на f, и постепенно спускается вниз по звукам тетрахорда E-dur и сопоставляется с нисходящим тетрахордом e-moll на p. Для гармонизации этого оборота использованы аккорды субдоминанты натуральной (S64) и гармонической, чередующиеся на фоне тонического органного пункта. Перечисленные средства способствуют «оминориванию» тоники. Если в первом предложении третья пониженная ступень появлялась эпизодически и была гармонизована аккордами ДД, то здесь она активно поддерживается e-moll тоникой, что приводит к ладовому контрасту.

Мелодическая кульминация приходится на заключительные четыре такта («Веденец славный») и подчеркивается сменой тональности (e-moll – G-dur). Римский-Корсаков отводит ей кратковременную функцию: тоника G-dur с добавлением септимы является Д7 к C-dur – основной тональности средней части.

Вторая часть «Месяц сияет с неба ночного» изложена в форме периода (18т.). Мелодия вокальной партии четко дробится на фразы и имеет тенденцию к расширению звукового диапазона от большой сексты до большой ноны. На наш взгляд здесь наблюдается несоответствие текста, в котором говорится о тишине и ночной природе, и музыки. Данный раздел отличается тональной неустойчивостью: в 8т. C-dur сменяется Des-dur, а затем cis-moll. Начиная с третьего такта, пониженной VI ступенью в аккорде S46г подготавливается переход в бемольную сферу. В аккорды первого раздела, представленные трезвучиями T и S, внедряется красочный ДД2. Во втором разделе преобладают аккорды доминантовой функции: VII7 и D56 к Des-dur. В конце периода происходит энгармоническое переключение с ладовой заменой в cis-moll. Мы рассматриваем этот фрагмент как звуковое изображение морской стихии: сменой тональностей обрисовывается движение волн. Как справедливо замечает Э.Л. Фрид, появление новых тональностей вносит свежий и яркий контраст в «сапфировый», по представлению Римского-Корсакова, ми-мажорный колорит песни.

Реприза песни изменяется фактурно. Она обогащена подвижной «струящейся» фигурацией скрипок, а мелодия звучит здесь с большой насыщенностью и воодушевлением.

**Заключение**

Н. А. Римский-Корсаков – великий деятель русской культуры XIX века. Его творчество глубоко самобытно и неразрывно связано с традициями классического искусства. Но ближе всего ему были традиции русского искусства и русская народная поэзия, русская песня являются неисчерпаемым источником для его творчества.

Среди огромного музыкального наследия наиболее характерные черты творческого облика Римского-Корсакова выявляются в произведениях, связанных с миром сказочности, народной фантастики, с поэзией русской природы, красочными картинами народного быта. Нами был рассмотрен наиболее яркий пример эпической монументальной оперы «Садко». В ней композитор сочетает элемент фантастики, волшебства, сказочности с новгородской былиной. Опера насыщена всевозможными музыкальными красками – это земной мир, где гармонический стиль прост, ясен, господствует диатоника, часто встречаются характерные для русской народной музыки лады – натуральный минор, переменные лады. Контраст земному составляет волшебный мир. Здесь композитор использует сложные лады, колоритные гармонии, прихотливую мелодику, хроматику, тончайшее оркестровое письмо. Особое же место занимает еще одна музыкальная краска, которая оттеняет национальный русский колорит – это песни иноземных гостей подробно нами рассмотренные. Здесь раскрываются замечательный живописно-изобразительный дар, предстают перед нами изумительные музыкальные пейзажи. Сама музыка передает нам больше чем слова характер каждого из гостей и его народа. В данных вокальных номерах мы находим созвучия, типичные для музыки времени Римского-Корсакова. Это аккорды терцовой структуры: различные типы трезвучий и септаккордов с обращениями, нонаккорды. Кроме того, интересны особенности ладотональной организации и характерные гармонические обороты. Это, прежде всего, касается усиления роли плагальности. Плагальность проявляется как в мелодическом плане, так и в использовании аккордики и типов оборотов с участием субдоминанты. Богаты и разнообразны ладовые средства Римского-Корсакова. Композитор использует полиладовость. Он сопоставляет лады: мажор натуральный и гармонический с пентатоникой в центральных – мажоро-минора «со звукорядами не диатонического происхождения» (16,89с.), а именно с фрагментами гамм Римского-Корсакова и хроматической. В этой песне явно ощущается восточный колорит. Применяемые композитором выразительные средства, сформировались у кучкистов и стали традиционными для русского музыкального ориентализма. К ним относятся: продолжительный органный пункт, вариантная повторность и секвентность, гармонический мажор, хроматические интонации и общее нисходящее движение в мелодии. Композитор широко использует систему мажора-минора – как одноименной, так и параллельной. В ней его привлекают колористические возможности аккордовых и тональных соотношений. Нельзя не упомянуть и новый лад, созданный композитором – это целотоновая гамма.

К излюбленным гармониям Римского-Корсакова относится VI низкая ступень.

Также композитор использует гармоническое варьирование. Это такой тип вариационных изменений, при которых гармония принимает на себя главную функцию развития – вариации на мелодию (сопрано ostinato). Большое применение в творчестве композитора получила секвенция. Ее проведение – типичная черта русского симфонизма, связанная с природой творческого мышления композиторов.

Таким образом, смелые находки Н.А. Римского-Корсакова, как точно отмечает Т. Лейе, в области гармонического языка, сыграли огромную роль в развитии музыкальной культуры. Он во многом наметил черты музыкального языка будущего. К ним относятся ладовые образования (новые лады), типы аккордовых структур, приемы связей тональностей в процессе развития и в одновременности (инородная диатоника и хроматика, приводящие к политональности и полимодальности), а также симметрия.

**Список литературы**

1. Барсова Л.Г. Н.А. Римский-Корсаков: популярная монография. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1989. – 88 с.
2. Берков В.О. Гармония: учебн. 2-е изд. – М.: Музыка, 1970. – 671с.
3. Григорив. С. О мелодике Н.А. Римского-Корсакова. – М. 1961
4. Данилевич Л. Последние оперы Н.А. Римского-Корсакова.- М. 1961. – 279 с.
5. История русской музыки/ Под ред. Н.В. Туманиной. – Музгиз 1985
6. Кандинский А. История русской музыки т.2 кн. 2. Вторая половина XIX века. Н.А. Римский-Корсаков. – М.: Музыка, 1984. - с.
7. Кунин И.Ф. Н.А. Римский-Корсаков. – М.: Музыка, 1983. – 129 с.
8. Лейс Т. Очерки по истории гармонии в русской и советской музыке. Вып. 2. – М.: Музыка, 1985
9. Мейлих Е.И. Н.А. Римский-Корсаков. – М.: Музыка, 1978. – 120 с.
10. Очерки по истории русской музыки XIX века. – изд.2-е./ Сост. А. Крюков, С, Василенко, Т. Хопрова. – М.- Л.: Просвещение, 1965. – 321 с.
11. Русская музыкальная литература. Вып.3 – 3-е изд. / Под ред. Э.Л, Фрида. – Л.: Музыка, 1972. – 326 с.
12. Соловцов А.А. Н.А. Римский-Корсаков. – М.: Музыка, 1984. – 398 с.
13. Третьякова Л.С. Русская музыка XIX века: 2-е изд. – М.: Просвещение, 1982. – 207 с.
14. Холопов ?? Гармония. – М.: Музыка, 1988. – 512 с.
15. Шумская Н. Садко Н.А. Римский-Корсакова: путеводитель. – М.: Музыка, 1982. – 77 с.
16. Цуккерман В.А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. Вып. 1, 2. – М.: Советский композитор, 1975. – 464с.